

El primer CD de la novel cantante chilena Manuela Carrasco, *Contando estrellas* (Santiago: Oveja Negra, 2010), contiene principalmente canciones escritas por su padre, Eduardo Carrasco, ex director y fundador de Quilapayún (1965), grupo emblemático de la Nueva Canción Chilena. En estas canciones hay algunos guiños a la Nueva Canción en general y a Quilapayún en particular, actualizando la tríada: género musical, performatividad y crítica a la cultura de masas, desarrollada por este movimiento. Sin embargo, lo particular de este disco es que, a diferencia de lo que sucede con la Nueva Canción, estamos frente a una pequeña dramaturgia sonora, donde alguien interpreta lo que otra persona imaginó. Esto no es habitual en la cantautoría latinoamericana, práctica central en los movimientos de nueva canción, sino más bien en el pop o la «música popular radial», como describe Eduardo Carrasco el tipo de música que alimenta el disco.¹

¡A sacarse la polera! Performatividad, crítica y sentido entre los hijos de la Nueva Canción Chilena*

Juan Pablo González R.



Portada de CD *Contando estrellas*, de Manu Carrasco. Santiago: Oveja Negra, 2010.

El autor de la canción construye, entonces, un personaje para el intérprete, tal como el dramaturgo lo hace para el actor. En *Contando estrellas*, Eduardo Carrasco crea un personaje para su hija, escribiendo canciones como si él fuera ella, traspasándole así el papel de cantautora. Lo particular de todo esto, es que el personaje concebido por Eduardo Carrasco es el de una persona real: el de su propia hija, quien, además, es encarnada por sí misma. De este modo, Manuela representa a Manu a través de la performance de los textos creados por su padre.

Manuela Carrasco padece el Síndrome de Williams, un trastorno causado por una pérdida de material genético en el séptimo par de cromosomas. Esto le produce un déficit intelectual y una dificultad de carácter, que son compensados por una excelente memoria y un gran talento musical.² La particular situación

* Versión ampliada de la ponencia presentada por el autor en el Primer Congreso de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, Asempch, Santiago: Universidad Alberto Hurtado, junio 2011.

¹ David Ponce: «Con nueva cantante parte el encuentro de música chilena Pulsar: hoy debuta Manu Carrasco», 2010.

² www.terra.cl/buenasnoticias/index.cfm?seccion=gracias_a_la_vida&idblog=84&idpost=19373 [19/4/2011]

de Manuela es expuesta a modo de epílogo en el último track del disco, con «Diferentes – iguales», una canción de Eduardo Carrasco y Quirino Ríos, escrita como rap, en la que Manu –o Manuela– declara:

No me digas que no entiendes / que yo soy diferente / que tal vez soy más torpe / que el resto de la gente. / Tal vez no puedo hablar / muy cuidadosamente / pero siente mi mente. / Yo puedo ser valiente / y también puedo amar / apasionadamente. / Yo sé que puedo amar / apasionadamente. / Diferente.

Las estrofas son tratadas sobre una base electrónica constante enriquecida por ocasionales pinceladas a cargo de los teclados y las guitarras, aunque todo dominado por una batería ubicada en primer plano. El estribillo, que es donde comienza el canto, corresponde exactamente al título de la canción: «Diferentes – iguales». Al empezar a cantar, la voz de Manu abandona su ubicación preponderante al centro de la mezcla, es duplicada y se reparte por todo el espacio sonoro. El texto es tratado como un *loop* de acento desviado: *diferentes, igualés, diferentes*; que también se puede escuchar como *diferentes, igual es, diferentes*. La palabra *iguales* desplaza su acento prosódico de la segunda a la tercera sílaba, ya que la segunda sílaba coincide con el alzar del compás, quedando sincopada. Al sincopar la palabra *iguales*, el estribillo queda con su acento prosódico anticipado, lo que le otorga soltura y contemporaneidad al fraseo de Manu.

Este *loop* melódico es intervenido por un segundo *loop*, que ahora es rapeado, como el resto de la canción: *diferentes, iguales, iguales, diferentes*, donde Manu expresa la acentuación regular o correcta de la palabra *diferentes* con un énfasis como quien aprende a regañadientes una lección. El color armónico de este segundo *loop* es de un espectro de frecuencias reducido –como un parlante de teléfono–, logrando destacarse en la aterciopelada mezcla. Este *loop* se mueve tres veces de izquierda a derecha y derecha a izquierda, y cambia de canal cada dos palabras. Esto produce un bamboleo o vaivén que contribuye a suavizar la marcha rítmica de este estribillo de doble *loop*.

«Diferentes – iguales» es entonces un manifiesto de la propia condición de Manuela Carrasco; donde escuchamos alteraciones y correcciones de su comportamiento vocal; y en la que el rap sirve de vehículo de identidad generacional. Esta dramaturgia sonora creada por Eduardo Carrasco en base a la música popular radial del entorno de su hija, tiene antecedentes previos aunque discontinuos en la Nueva Canción Chilena, como veremos a continuación.

RAÍCES, INFLUENCIAS, NEGACIONES

El CD *Contando estrellas* expande la incorporación de géneros musicales iniciada por la Nueva Canción Chilena en los años sesenta, tanto de géneros locales rescatados por la proyección folclórica, como de una variedad de géneros andinos, argentinos, afroperuanos, venezolanos, colombianos, mexicanos y cubanos, que además eran mezclados entre sí. Este impulso de integración latinoamericana desde la música, sumando géneros, instrumentos, ritmos, escalas, textos y modos performativos en una práctica común, se constituyó en modelo continental, y quedó –de cierta manera– cristalizada o canonizada por la labor de los grupos chilenos en los años setenta. Medio siglo más tarde, esta apropiación parece adquirir nuevos derroteros cuando las raíces se han vuelto hidropónicas y dejan de

estar radicadas en un territorio definido, que ahora se ha vuelto global.³ Esto sucede con la producción musical de la tercera generación de cantautores chilenos y en proyectos como el de Manu Carrasco, que incorpora a su canto variedades de bossa nova, reggae, rap, cumbia, pop y reguetón.

En los nuevos cruces genéricos producidos a partir del concepto de fusión, la tendencia ha sido invitar a músicos que tocan naturalmente algún género en particular. Desde los años ochenta existen innumerables ejemplos sobre este tipo de cruces. Quilapayún e Inti-illimani en el exilio empezaron por invitar a cantantes femeninas como solistas, prolongando así un trabajo iniciado con Isabel Parra en Chile, que permitía colorear el homogéneo registro de tenores y barítonos de estos dos grupos. Este fue el caso de la estadounidense Holly Near y la finlandesa Arja Saijonmaa, quienes grabaron con Inti-illimani; y de la francesa Catherine Ribeiro y la española Paloma San Basilio, que lo hicieron con Quilapayún. Además, durante el exilio, los grupos chilenos necesitaban darse a entender en otros idiomas y qué mejor que invitar intérpretes de distintas nacionalidades a cantar con ellos.⁴

El cambio ocurrió cuando Inti-illimani convidó a músicos portadores de géneros específicos, no sólo de registros vocales y de idiomas. Esto sucedió con las invitaciones del grupo al guitarrista flamenco Paco Peña y al guitarrista clásico John Williams en los años ochenta y al grupo Congreso a comienzos de los noventa. Un poco antes habían grabado con el conjunto chileno Santiago del Nuevo Extremo la canción «La mitad lejana»,⁵ sumando la sonoridad vocal e instrumental del Canto Nuevo a la de la Nueva Canción. Con el advenimiento del siglo XXI, comenzaron a llegar músicos de rock a tocar con los dos grupos señeros de la Nueva Canción, como Jorge González, Álvaro Henríquez, e integrantes de Los Bunkers y de Chanco en Piedra, quienes, incluso, grabaron una versión rock de la emblemática «Cantata Santa María de Iquique» de Luis Advis y Quilapayún.⁶

El disco de Manu Carrasco es heredero de esta tendencia, pero aporta nuevos cruces que son consecuencia de una nueva generación que ha entrado a la escena. En efecto, en este CD se encuentran integrantes jóvenes de Quilapayún e Inti-illimani con miembros de las bandas de rock Chanco en Piedra y Los Ex. Esta confluencia surge del origen mismo del disco: la invitación de Eduardo Carrasco a Quirino Ríos —un músico ligado a la escena del hip-hop— como su productor, compositor y sonidista. De este modo, ambos aportaron sus propios invitados, enriqueciendo la mezcla musical que sustenta el disco.⁷

Para algunas canciones, yo sabía que Pablo Ilabaca [Chanco en Piedra] podía aportar ideas ya que manejaba el estilo de la canción que se planteaba. El caso de Ismael Oddó, Danilo Donoso y Pancho Bosco [Quilapayún, Inti-illimani, Los Jaivas] fue hacer uso de la red que tenemos o Eduardo Carrasco tiene.⁸

³ Ver Juan Pablo González: *Pensar la Música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, 2013.

⁴ Agradezco a la lista de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, Asempch, haber recordado algunos de estos nombres y debatido aspectos vinculados con este artículo.

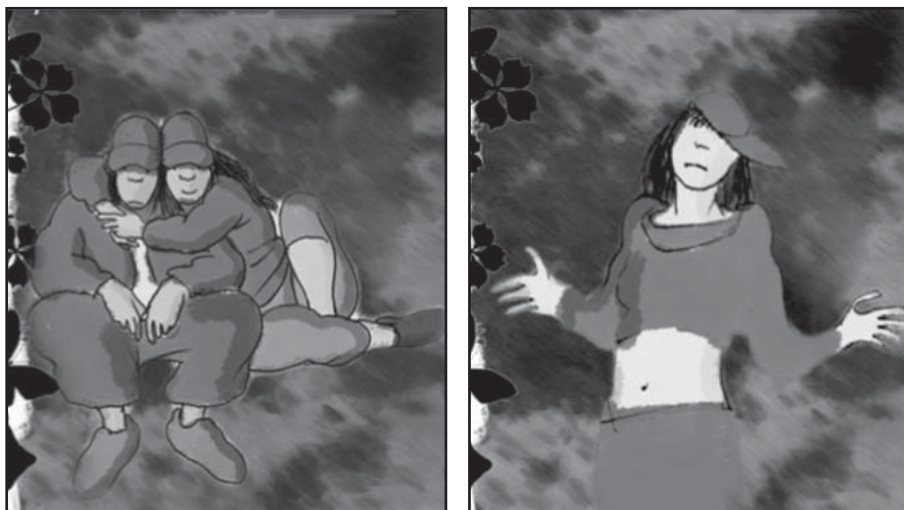
⁵ Santiago del Nuevo Extremo. *Barricadas*, Santiago: Alerce, 1985.

⁶ Ver Eileen Karmy: «Las resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique a partir de sus distintas versiones», 2013.

⁷ Quirino Ríos ya había grabado canciones de Quilapayún junto al rapero Jimmy Fernández (CD *Solistas*, 2009).

⁸ Entrevista a Quirino Ríos. 5 de mayo de 2011.

Este cruce de influencias se manifiesta también en la propuesta gráfica del disco, que suma ilustraciones del dibujante Jimmy Scott al diseño de la carátula realizado por los hermanos Antonio y Vicente Larrea. Los Larrea fueron quienes desde fines de los años sesenta definieron la gráfica de los discos y afiches de la Nueva Canción Chilena para el sello Dicap, fundado por las Juventudes Comunistas de Chile. Por su parte, Jimmy Scott viene del mundo del cómic y del humor de actualidad. Como si fuera poco el contraste, desde 1988 Scott es el caricaturista de la página editorial del diario conservador *El Mercurio* de Santiago.



Ilustraciones de Jimmy Scott para el CD de Manu Carrasco

A continuación, me detengo en dos canciones del disco de Manu Carrasco mediante las cuales se construye una particular visión crítica de la sociedad: la balada-rock «Inmóvil» y el reguetón «Ding dong». La primera, se enmarca dentro de la tradición de canciones toponímicas referidas a un pueblo o ciudad. La segunda, continúa la proverbial capacidad de la Nueva Canción de apropiarse de una gran variedad de géneros musicales, aunque dicha apropiación ahora constituye una forma de crítica de lo que se está fagocitando.

«INMÓVIL»: TOPONIMIA POR NEGACIÓN

Si bien en el cancionero chileno hay una serie de canciones referidas a ciudades del país, tal como ocurre en otras latitudes, «Inmóvil» completa una particular trilogía de canciones que optan por recorrer la geografía patria más que centrarse en un lugar en particular. La primera de ellas surge de la musicalización que realizara Vicente Bianchi en 1955 del poema de Pablo Neruda al prócer de la Independencia de Chile, Manuel Rodríguez, incluido en su poemario *Canto General* (1950).

Así nació una de las tonadas más conocidas internacionalmente del repertorio popular chileno, al ser grabada por el conjunto de música típica Silvia Infantas y Los Cóndores para el sello Odeon en 1955 y difundirla en sus continuas giras por la América Latina:

Señora, dicen que dónde / mi madre dice, dijeron, / el agua y el viento dicen / que vieron al guerrillero.

La tonada destaca la ubicuidad de Manuel Rodríguez, que parece estar en todos lados a la vez y en ninguno en particular:

Saliendo de Melipilla, / corriendo por Talagante, / cruzando por San Fernando, / amaneciendo en Pomaire.

Sólo la certeza de su muerte nos entrega la evidencia de su ubicación final:

En Til-Til lo mataron / los asesinos, / su espalda está sangrando / sobre el camino. / Sobre el camino, si / quién lo diría / él, que era nuestra sangre / nuestra alegría...

De este modo, territorio, patria y heroísmo se funden en una tonada escrita sobre una estructura poética de tres cuecas seguidas, como la concibió Neruda — cada una con su cuarteta, seguidilla y dístico o pareado— pero transformadas por Bianchi en una tonada larga, con las cuartetos en tempo lento y las seguidillas en tempo rápido, tratándolas como si fuesen el estribillo.

El segundo ejemplo de canción toponímica geográfica chilena es la musicalización que realizó Patricio Manns de algunas de las *Décimas autobiográficas en verso* de Violeta Parra, publicadas en 1970, transformándola en la canción «La exiliada del Sur», grabada en 1971 por Manns para el sello Philips y por Inti-illimani para Dicap.

En sus décimas, Violeta comparte con el canto a Manuel Rodríguez de Neruda la radicación toponímica de su cuerpo, aunque en el caso de Violeta se trate de partes de él:

Mi brazo derecho en Buin / quedó, señores oyentes, / el otro en San Vicente / quedó, no sé con qué fin; / mi pecho en Curacautín / lo veo en un jardincillo, / mis manos en Maitencillo / saludan en Pelequén...

A diferencia de Manuel Rodríguez, la presencia de Violeta en el territorio es mediante el desmembramiento de su cuerpo. Si bien estamos frente al tópico de la ponderación o exageración de la poesía popular, ese tópico tiene un sentido lúdico, no trágico, como el que le imprime Violeta. Resulta casi imposible abstraerse al tema del descuartizamiento, tan presente en el imaginario popular chileno desde los versos sueltos de la *Lira Popular* hasta la crónica roja de la actualidad.⁹ Es a través del desmembramiento de su cuerpo que Violeta se va integrando al territorio y en esa integración se consume en su propio sacrificio.

La trilogía de canciones chilenas toponímicas referidas al territorio se completa, entonces, con «Inmóvil», del disco de Manu Carrasco, y lo hace de una manera bastante particular, mediante su negación:

No tengo nada que hacer en Molina, / no tengo nada que hacer en Cañete, / no tengo nada que hacer en el puerto / de Valparaíso mañana a las siete.

Del mismo modo que en «La exiliada del Sur», la canción está en primera persona, pero una primera persona encarnada en el cantante, pues si Violeta cantaba a

⁹ Desde el «crimen de la cajitas de agua» de 1923 hasta el crimen de Hans Pozo de 2006.

través de Patricio Manns y de Inti-illimani, en «Inmóvil» Manuela Carrasco canta la voz de su padre como si fuera la de ella.

La canción, a diferencia de las anteriores, es de ritmo bailable con una base de reggae marcada por el bajo, intervenida por ocasionales sonidos electrónicos y de percusión. A esto se suma la batería y la guitarra eléctrica que manifiestan un perfil más rockero en el estribillo, basado en una progresión de terceras descendentes:

Me da miedo el mundo, / sólo sé un idioma, / yo no soy viajera / como las palomas,
/ todos los caminos / no van nunca a Roma, / pase lo que pase / todo se desploma.

«Inmóvil» manifiesta una relación de amor/odio con el territorio. Si esos lugares no interesan, porqué nombrarlos, entonces. Sin embargo, mediante la figura retórica de la anáfora o la repetición constante del comienzo de cada verso, se pasa revista a una serie de localidades del centro-sur del país, tal como ocurría en las canciones precedentes, con una preponderancia de localidades de nombres mapuches:¹⁰

No tengo nada que hacer en Coihueco, / no tengo nada que hacer en Horcones,
/ no tengo nada que hacer en Quirihue, / me pierdo en la noche si voy a regiones.

El carácter de celebración y baile de «Inmóvil», realza la toma de posición expresada en la letra: la liberación de decir de una vez por todas lo que se piensa. Esto se hace con conciencia de la trasgresión que significa hablar mal de lo que se debiera venerar, algo que no debe hacerse público. Decir que en «San Rosendo me da reumatismo» es algo que uno le confiesa a un amigo más que a una audiencia. Cabe preguntarse si es la alteridad que encarna Manu Carrasco la que le da a su padre la libertad de transgredir la veneración al territorio.

A veces no me porto / muy convenientemente,
/ me río sin razón / y hasta soy insolente. / Pero siente mi mente.
/ canta Manu en «Diferentes – iguales».



El viaje toponímico aparece aquí en negativo, articulado por la inmovilidad de la adolescente, que es acentuada por su disfuncionalidad, la cual le impide, entonces, desplazarse por el país, como lo hacían Manuel Rodríguez o Violeta Parra. Este problema es puesto en positivo por Manu Carrasco, quien prefiere *la calma de mi dormitorio y estar en silencio y tomar un buen baño*. Además, sentencia: *me vaya o me quede mi cuento es el mismo*.

El modo de canto directo y severo de Manu Carrasco contribuye a esta toma de posición transgresora, que además es un hecho obvio, pues al igual que todos nosotros, son miles los lugares a los que no tenemos por qué ir. Pero ella es sistemá-

¹⁰ Las tres canciones toponímicas descritas hacen referencias a localidades del centro y sur de Chile.

tica e intenta nombrarlos todos, quedándose sin aliento. Con sólo un breve lapso para respirar entre cada estrofa, es necesario recurrir a la mezcla para superponer el comienzo de la nueva estrofa con el final de la precedente. Inti-illimani hace algo parecido en su versión de «La exiliada del Sur», acentuando la urgencia de la larga enumeración de localidades. Sin embargo, al tratarse de un grupo, sus integrantes se van turnando en tiempo real para superponer las salidas con las entradas. Manu, en cambio, debe hacer un dúo consigo misma a través de la mezcla, que pareciera curvar el tiempo, lo que dificulta que la canción se interprete en vivo:

[...] me pierdo en la noche si voy a regiones.
No tengo nada que hacer en San Carlos [...]

El final de «Inmóvil» es por disolución, resaltando cierto sinsentido que posee el texto, ya anunciado por los sonidos electrónicos y de percusión del comienzo, que distancian la canción de la base reggae que posee. Sólo queda el sonido de las gaviotas, expresión de un Otro lugar cuando se vive lejos del mar, como ocurre con Manu Carrasco y su padre, que viven en Santiago:

No tengo.... No tengo... en el puerto de Valparaíso.... No tengo nada... [gaviotas]

«DING DONG»: CRÍTICA PARÓDICA

Con texto de Eduardo Carrasco y música de Quirino Ríos, «Ding dong» es un reguetón simulado a través de su reconstrucción electrónica. Tal reconstrucción resulta evidente, no intenta ser camuflada, poniendo de manifiesto la distancia de los músicos con la música que están haciendo. Sobre un bajo saturado se superponen dos *samples* de las sílabas «ding dong»: uno en blancas y otro en negras, mientras un sintetizador hace el riff de una tercera mayor descendente que se mantendrá a lo largo de las estrofas de la canción:

[Introducción instrumental + ding dong] Tú me haces ding dong / yo te hago ding dong / Que rico el ding dong / que bueno el ding dong. / Por arriba ding dong, / por abajo ding dong. / Que no pare el ding dong, / que me gusta el ding dong.

Ding dong, onomatopeya del sonido de las campanas, es ahora una onomatopeya banalizada y cargada de un sentido prosaico y picaresco. Junto con pretender ser un tipo de baile y el título de una canción, *ding dong* aparece como acción erótica, una forma más ingenua de designar el *perreo* del reguetón. Es la ingenuidad de Manu Carrasco, sumada a la seriedad y distancia casi brechtiana con que aborda un texto banal, la que deja en evidencia dicha banalidad y que contribuye a acentuar esa distancia entre la perfor-



Ilustración de Jimmy Scott para «Ding dong».

mance y lo performado que impregna todo este «Ding dong». Además, la condición de mujer de Manu Carrasco en un género dominado por hombres como es el reguetón, su particular condición mental y el procesamiento electrónico de su voz acentúan esa distancia.¹¹

«Ding dong» parodia la tendencia de nuevos bailes que aspiran a una masificación inmediata, enseñándose a bailar a sí mismos en la letra o con los movimientos de los músicos que los popularizan. Esa tendencia, presente a lo largo de casi todo el siglo XX, permite administrar la respuesta corporal de los oyentes desde el discurso mismo de la canción y su performance, contribuyendo a fijar respuestas y, de cierto modo, a apropiarse de ellas:

Suelta las caderas para el baile del ding dong, / mueve la cintura al compás del vacilón. / Tienes que sacarte la polera, ding dong, / tienes que moverte como quieras, ding dong, / tienes que agitar la coctelera, ding dong, / tienes que bailar como salsa, ding dong, ding dong.

«Ding dong» no sólo es un caso de apropiación travestista del lenguaje del reguetón, sino que una canción crítica a la cultura de masas. La pregunta es quiénes pueden percibir esa operación y qué consecuencias puede tener en su propia comprensión de la realidad que los rodea. ¿Es posible poner este reguetón en una fiesta de adolescentes y que sea bailado como cualquier otro? Al mostrárselo a un grupo de jóvenes en una reunión informal, lo calificaron como «un intento frustrado de hacer una nueva canción de reguetón». Si bien lo identificaron y legitimaron como tal, reaccionaron con sorpresa ante su letra, «que dice tonterías», afirman, aunque también reconocen que nadie escucha las letras mientras baila.

Caliente, caliente / hierve la tetera / entran a la ronda / los que bailan en hilera.
/ Caliente, caliente / que linda la palmera / sáquense la ropa / ahí debajo 'e la escalera.

Como otros ejercicios paródicos en la canción popular, «Ding dong» contribuye a desmontar relaciones de poder y alienación mediante su puesta en evidencia. Ahora bien, lo más probable es que lo logre sólo entre sectores que ya sustentan una posición crítica al respecto, como suele suceder. Mal que mal, no se puede estar *perreando* y criticando el *perreo* a la vez.

GÉNERO, PERFORMATIVIDAD Y CRÍTICA

Con el disco *Contando estrellas*, Eduardo Carrasco le entrega a su hija Manuela la posibilidad de vencer su déficit, haciéndola reflexionar sobre su entorno social y su propia existencia. El disco marca la culminación de la educación de un padre a su hija, en el momento que ella cumple los dieciocho años de edad. De este modo, Carrasco colabora con la transición del mundo infantil al mundo adolescente de Manuela —que en su caso se encuentra retrasado—, con canciones que poseen algo de la ingenuidad infantil pero cargadas de la crítica adolescente. A su vez, Manuela le entrega a su padre la posibilidad de escribir desde otra voz y desde otro género, haciendo suya su alteridad, lo que es también un gesto de cariño.

¹¹ Además su voz es duplicada en el coro de la canción, realizando un juego de pregunta/respuesta responsorial consigo misma.

Las relaciones entre género musical, performatividad y crítica a la cultura de masas constituyen una trilogía que alcanzó a ser parcialmente desarrollada por la canción social en Chile. Dicha relación puede remontarse a «Mazúrquica moderna» de Violeta Parra,¹² canción esdrújula en ritmo de mazurca, donde Violeta recurre a un género de salón folclorizado y a una antigua práctica de versificación para denotar el anacronismo de una pregunta que le hicieran unos periodistas. Además usa el charango punteado, no rasgueado, como si fuera una vieja mandolina que duplica la línea de la voz.

Me han preguntádico varias persónicas / si peligrósicas para las másicas / son
las canciónicas agitadóricas: / ¡ay, qué preguntica más infantilica! / Solo un pi-
ñúflico la formulárica, / pa' mis adéntricos yo comentárica.

De un modo diferente, pero siempre apropiándose de género y performatividad con un sentido crítico, Ángel Parra continúa esta tendencia en su LP *Canciones funcionales*.¹³ En este caso y mediante la apropiación de géneros y formas de canto de la música juvenil de la época, el cantautor dirige sus dardos hacia cierta superficialidad de la burguesía, la expansión del capitalismo y la banalidad del consumo. En la canción «Drugstore», por ejemplo, que alude a un centro comercial de moda entre los jóvenes chilenos de clases acomodadas de fines de los años sesenta, Ángel Parra introduce una progresión armónica característica de la balada anglo de fines de los años cincuenta, —I VI II/IV V— que connotaría devoción amorosa, según Philip Tagg, mientras enfatiza con ironía las palabras en inglés que introduce en la letra:¹⁴

Vamos a bailar go-go / en un drive in especial, / tengo un poster de los Beatles
/ y un long play sensacional.

Sin duda que el caso más común de apropiación musical con un sentido crítico en la América Latina lo encontramos en la contrafacta practicada en el carnaval, en especial en las murgas montevideanas. Sin embargo, el carnaval dejó de practicarse en Chile a comienzos del siglo XX y la contrafacta fue utilizada más bien en canciones vinculadas a los movimientos obreros y políticos de la década de 1910, para luego ser usada en canciones religiosas, deportivas, humorísticas y comerciales. Con un sentido sarcástico volvió a estar presente en el LP de Quilapayún *No volveremos atrás*,¹⁵ en especial en canciones como «Frei ayudamei», contrafacta paródica de la canción pop «Help, ayúdame» (1971) de Tony Ronald. En este caso, Quilapayún denuncia en forma sarcástica la colaboración ente sectores de centro y de derecha para desestabilizar el gobierno de Salvador Allende mediante una alegre canción de moda.

El Golpe de Estado de septiembre de 1973 puso a la canción social chilena en estado de emergencia. Ya no había cabida para sarcasmos ni críticas al sistema, pues la necesidad de denuncia y solidaridad era demasiado urgente. Cuarenta

¹² Violeta Parra. *Últimas composiciones*. Santiago: RCA Victor, 1966.

¹³ Ángel Parra. LP *Canciones funcionales*. Santiago: Peña de los Parra, 1969.

¹⁴ Este enlace es ampliamente ejemplificado por Philip Tagg como expresivo de devoción amorosa en la canción anglo de comienzos de los años cincuenta. Ver video «The Milksap Montage» <http://tagg.org/Clips/MilksapOnly.mp4> [Consulta 7/2013]

¹⁵ Quilapayún. LP *No volveremos atrás*. Santiago: Dicap, 1973.

años más tarde, a más de veinte del fin del exilio y con una nueva generación en escena, *Contando estrellas* parece retomar ese camino interrumpido. Ahora se trata de administrar el género por negación, de construir la performance por oposición y de evidenciar la banalidad de la cultura de masas mediante la parodia.

De «Mazúrqica moderna» a «Ding-dong» ha pasado mucha agua bajo el puente de la canción social chilena. Sin embargo, ambas canciones completan un arco de crítica mediante el mismo gesto: la apropiación y resignificación de géneros lejanos a la canción social —la mazurca y el reguetón— pero cercanos al contexto cultural del cantante. De este modo, los hijos de la Nueva Canción Chilena —que desde comienzos del siglo XXI cantan con sus padres o los sustituyen— contribuyen a rejuvenecer una práctica musical canonizada pero que continúa buscando formas de renovación acorde a los tiempos, mientras intenta mantenerse fiel a sus orígenes.

FUENTES

Carrasco, Manuela: *Contando estrellas*, Oveja Negra, Santiago, 2010, CD.

García, Marisol: *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*, Ediciones B Chile, Santiago, 2013.

González, Juan Pablo: *Pensar la Música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2013.



Manuela Carrasco en Facebook, 6/2011

Karmy, Eileen: «Las resignificaciones sociales de la Cantata Popular Santa María de Iquique a partir de sus distintas versiones» en Actas del X Congreso IASPM-AL, <http://www.iaspmal.net/anais/cordoba2012/> [Consulta 2/12/2013], Ponce, David: «Con nueva cantante parte el encuentro de música chilena Pulsar: hoy debuta Manu Carrasco», *Emol* 26/11/2010.

Ríos, Quirino, entrevistado por el autor en Santiago el 5/ 5/2011 y 8/ 6/2011

Tagg, Philip: «The Milksap Montage» video, <http://tagg.org/Clips/MilksapOnly.mp4> [Consulta 7/2013]

www.cancioneros.com/ [Consulta 5/2011]

www.portaldisc.cl/disco.php?id=3379 [Consulta 8/ 4/2011]

www.terra.cl/buenasnoticias/index.cfm?seccion=gracias_a_la_vida&tidblog=84 &tid-post=19373 [Consulta 19/ 4/2011] ■

Juan Pablo González. Chile. Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles (1991). Es Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado SJ de Santiago, Profesor Titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional.