

*Voz colonial: representación de la Otredad y
exotización racializada en los contactos entre el
campo musical chileno y el concepto de world music*
*Colonial voice: representation of otherness and racialised
exoticisation in the contacts between the chilean musical
field and the concept of world music*

por

Simón Palominos Mandiola
University of Bristol, Reino Unido
simonpalominos@gmail.com

El presente artículo tiene como objetivo abordar el concepto de *world music* (música del mundo) y sus puntos de contacto con el campo cultural chileno. El documento examina el significado del concepto, definiéndolo como un dispositivo de representación poscolonial que distingue entre las músicas occidentales y no occidentales, construyendo una narrativa jerárquica que subordina y exotiza a las últimas. Al mismo tiempo, la categoría puede ser apropiada y resignificada por los sujetos colonizados por medio de obras híbridas que representan sus identidades en el discurso musical occidental. La investigación introduce el concepto de *voz colonial*, que articula los procesos de exotización y representación operativos en la *world music*. Basándose en literatura especializada y el análisis musical de ejemplos seleccionados, el artículo identifica tres momentos de contacto de la *world music* en Chile. En el primero, entre las décadas de 1950 y 1970, la música tradicional y popular chilena fue registrada por proyectos etnográficos y discográficos europeos animados por el desarrollo embrionario de una narrativa musical occidental de alcance global. En una segunda etapa, entre las décadas de 1980 y 1990, algunos artistas chilenos comenzaron a utilizar estratégicamente elementos musicales circulares en la *world music* como referencia para enriquecer su vocabulario artístico. Finalmente, desde los 2000 hasta la actualidad, la categoría de *world music* se consolidó por medio de sellos discográficos y festivales locales, recibiendo en forma activa y crítica para caracterizar las músicas de las Otredades presentes en el país. El artículo concluye con una síntesis interpretativa y ofrece algunas reflexiones acerca de nuevas preguntas de investigación, relevantes para el estudio académico y el desarrollo de políticas públicas al respecto.

Palabras clave: *World music*, voz colonial, exotización, Otredad, poscolonialismo, Chile.

The aim of this article is to address the concept of world music and its contact points with the Chilean cultural field. The document examines the meaning of the concept, defining it as a device for postcolonial representation that distinguishes between Western and non-Western musics, building a hierarchical narrative that subordinates and exoticises the latter. At the same time, the category can be appropriated and resignified by the colonised subjects through hybrid artworks that represent their identities in the Western musical discourse. The article introduces the concept of colonial voice, which puts together the processes of exoticisation and representation operating in world music. Based on specialised literature and the musical analysis of selected examples, the article identifies three moments of contact of world music in Chile. In the first, between the decades of 1950 and 1970, traditional and popular

Revista Musical Chilena, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 44-78

Fecha de recepción: 03-07-2020. Fecha de aceptación: 10-03-2021

Chilean musics were recorded by European ethnographic and phonographic endeavours, driven by the embryonic development of a Western musical narrative of global scope. In a second stage, between the decades of 1980 and 1990, some Chilean artists strategically used musical elements circulating in world music as references to enrich their artistic vocabulary. Finally, since the 2000s to this day, the category of world music was consolidated through local record labels and festivals, being actively and critically received to characterise the music of the Otherness present in the country. The article concludes with a summary of its interpretations and offers some thoughts on new research questions, relevant for academic study and the development of public policies on the subject.

Keywords: World Music, Colonial Voice, Exoticisation, Otherness, Postcolonialism, Chile.

INTRODUCCIÓN: WORLD MUSIC Y VOZ COLONIAL¹

El presente artículo tiene como objetivo examinar los puntos de contacto entre el campo musical chileno y el concepto de *world music*, identificando diversos momentos históricos de interacción por parte de una selección de artistas nacionales con proyectos creativos, de registro y comerciales susceptibles de ser interpretados bajo la categoría estudiada.

El término *world music* parece a primera vista engañosamente simple de definir. En un sentido amplio, refiere a la música de las culturas de todo el planeta (Gillett 2007), particularmente sus tradiciones musicales, incluyendo la tradición del arte occidental y sus contactos e intercambios mutuos (Frith 1989; Olsen 1992; Guilbault 1997). Tal definición se basa en la suposición de que el mundo puede interpretarse como una unidad única abstracta, donde las prácticas musicales interactúan en una narrativa universal de la expresión artística. Así, el término *world music* está en deuda con los discursos acerca de la globalización y la creciente interacción entre las sociedades humanas a nivel político, cultural y económico (Nettl 1978). En efecto, los orígenes del concepto se pueden rastrear hacia el paso del siglo XIX al XX, en el contexto de la constitución de una conciencia global, el desarrollo de identidades nacionales en las sociedades periféricas (especialmente las antiguas colonias europeas) y la inauguración de iniciativas etnográficas a escala global apoyadas por las nuevas tecnologías de grabación (Bohlman 2013)².

Uno de los primeros usos del término *world music* se encuentra en la obra del compositor y musicólogo alemán Georg Capellen, quien ya en 1905 lo presentara como una evolución del exotismo en la música de arte occidental. En principio una extensión del movimiento exotista en la música, la *world music* (*Weltmusik* en alemán) aspiraría a la unificación de todos los sistemas musicales en una música que sería al mismo tiempo folclor nacional y arte internacional (Capellen, 1905). A partir de mediados del siglo XX, el concepto de *Weltmusik* inspiraría discusiones por parte de compositores y autores alemanes tales como Karlheinz Stockhausen, Kurt Nemetz-Fiedler, Dieter Schnebel y Joachim-Ernst Berendt respecto de la posibilidad de una creación musical que reuniera las sonoridades del planeta, en un contexto de creciente conciencia respecto del imperialismo de la música de arte occidental (Fritsch 1981; Heile 2009; Hurley 2009). Así, desde la década de 1950, la musicología tradicional adoptará el término *world music* para referir a las inflexiones locales en diversas latitudes del planeta impartidas a las prácticas de música de arte occidental (*Music Educators Journal* 1958; Howe 1974, 1975; Proxmire 1978).

¹ El artículo fue realizado con el apoyo del Fondo de Fomento de la Música Nacional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, convocatoria 2019.

² El rol concomitante tanto de la etnomusicología como el de la incipiente industria discográfica en el desarrollo de un discurso de la *world music* desde comienzos del siglo XX ha sido discutido por autores como Nettl (1978, 1986), Cottrell (2010) y Bohlman (2013).

En forma paralela, el concepto de *world music* será resignificado en el campo de la etnomusicología desde la década de 1960. El término sería propuesto en dicha década por el etnomusicólogo estadounidense Robert E. Brown para denominar nuevos programas de posgrado basados en una visión holística de la diversidad de las prácticas musicales del planeta. En este sentido, la *world music* ampliará su alcance más allá del canon occidental, visibilizando las tradiciones musicales del planeta para una sociedad global caracterizada por un creciente contacto cultural (Brown 1992; Nettl 1986)³. El vínculo entre etnomusicología y *world music* habría sido tan fuerte que, a comienzos de la década de 1980, serían términos casi intercambiables en la academia estadounidense y europea (Olsen 1992).

Sin embargo, el concepto adquirió particular notoriedad durante la década de 1980, sobre la base de los esfuerzos de comercialización en Europa y Estados Unidos de una música caracterizada ampliamente por su adscripción a una etnia no occidental y su interpretación por artistas provenientes de sociedades que anteriormente formaban parte de las colonias europeas en África, Asia y América, muchos de ellos habiendo migrado a los países metropolitanos de Occidente. Los orígenes del énfasis comercial asociado al término usualmente se trazan a varias reuniones sostenidas en Londres en 1987 por representantes de sellos discográficos, editores, promotores de conciertos y otras organizaciones relacionadas con la comercialización de músicas no occidentales (Mitchell 1993; Frith 1996; Stokes 2004; Cottrell 2010)⁴. Producto de estas reuniones, el término *world music* reemplazaría otras categorías utilizadas para comercializar las músicas tradicionales del planeta, tales como música étnica, extranjera, de raíz, folclóricas, del tercer mundo o *world beat* (Jowers 1993).

Debido a la amplia variedad de significaciones y prácticas musicales incorporadas al término *world music*, el concepto se volvió problemático. Diversos autores han identificado como el aspecto característico de la noción el establecimiento de una distinción fundamental entre Occidente y las otras culturas del planeta (Van der Lee 1998; Guilbault 2001). En este sentido, el término localiza a las músicas del planeta en una posición exótica, un afuera del mundo occidental. Si bien la práctica del campo musical occidental de exotizar prácticas musicales no occidentales para su incorporación en el canon occidental puede rastrearse hasta el siglo XVII (Fritsch 1981; Bohlman 2002, 2013), no es sino hasta que se desarrolla una conciencia de las culturas a escala global y se desarrollan prácticas creativas, etnomusicológicas y comerciales en el paso del siglo XIX al XX sobre la base de dicha conciencia, que el dispositivo específico de exotización musical pasaría a ser la narrativa de la *world music*. Así, la historia y consolidación del concepto ha sido celebrada por encarnar la hibridez entre los mundos musicales occidentales y no occidentales (Craig 1971; Guilbault 1997; Haynes 2005, 2010) y por presentar una plataforma de activismo político para el combate del racismo, la opresión política y la explotación de las sociedades no occidentales (Guilbault 2001; Martin 1996; Fürsich y Avant-Mier 2012). Asimismo, también ha sido criticado como ejemplo de imperialismo cultural y de explotación de la creatividad de las culturas no occidentales en el contexto del capitalismo global (Jowers 1993; Feld 2000; Arom y Martin 2006; Haynes 2013) y de descontextualizar y homogeneizar la diversidad cultural de las sociedades humanas (Rohlehr 1998; Guilbault 2001; Mallet 2002).

³ Brown continuó promoviendo el uso del concepto de *world music* mediante la creación del Center for World Music en 1973. Este centro jugó un importante rol en la institucionalización del concepto y su divulgación por medio de programas artísticos y educacionales (Wang 2014).

⁴ Autores como Sweeney (1992), Jowers (1993), Frith (1996) y Ochoa (2003) sitúan en este momento el nacimiento formal del concepto de *world music*, ignorando el desarrollo precedente del término.

En síntesis, la *world music* funciona como una categoría para la representación del Otro global en Europa y Estados Unidos (Martin 1996; Stokes 2004; Bellman 2011). Reconoce la diversidad de las prácticas musicales en el mundo, introduciéndolas en las narrativas artísticas del mundo occidental, y visibiliza las culturas que alimentaron tales prácticas (Haynes 2013). Sin embargo, mediante su introducción en los mercados culturales globalizados de Occidente, esta diversidad se transforma y se exhibe como una mercancía exótica (Rohlehr 1998; Swedenburg 2001; Brandellero y Pfeffer 2011; Yang 2017). En tanto mercancía del Otro para Occidente, la *world music* se comercializa sobre la base de su aparente autenticidad, naturalidad, sensualidad y espiritualidad para un público deseoso de una renovación de los lenguajes musicales populares y de una experiencia que supere el estancamiento de la vida moderna occidental (Hagedorn 2006; Matsunobu 2011; Shapiro y Ruah Midbar 2017).

En un sentido epistemológico, el concepto de *world music* puede interpretarse como un dispositivo cultural y político que define la Otredad⁵ en el contexto de las relaciones de poder poscolonial entre los países occidentales y las sociedades periféricas (Said 1978; Spivak 1999; Quijano 2007). Como tal, reproduce la oposición binaria entre la civilización, ejemplificada por el mundo musical occidental, y la barbarie, encarnada por los artistas del mundo y sus prácticas musicales. Esta oposición se extiende y articula con otros binarismos como aquellos entre cultura y naturaleza, modernidad y tradición, blanco y color, hombre y mujer, burguesía y proletariado, entre otros (Hisama 1993; Manzo 1997; Sloan 2009-2010). El concepto de *world music* entonces opera mediante la articulación de las relaciones de poder presentes en los antagonismos de clase, nación, raza y género, exotizando y subordinando a los sujetos no occidentales y construyendo una idea de superioridad de la cultura occidental. Mediante esta operación epistemológica, Occidente se identifica como un centro abstracto encargado de la producción de una narrativa universal civilizatoria, que le permite clasificar las culturas no occidentales como un Otro controlable y explotable, solo visible por medio de la categoría homogeneizadora del “mundo” (Chanady 1995; Bohlman 2002)⁶.

Aunque el enfoque poscolonial ha sido criticado por su énfasis en la identificación de relaciones de poder, aparentemente limitando la capacidad de agencia y resistencia (Chanady 1995; Loomba 2005), tal posición ignora el carácter productivo de la colonialidad. Uno de los matices de la teoría poscolonial que usualmente es pasado por alto por sus críticos es la articulación de las relaciones de poder con la construcción de nuevas subjetividades. Esta posición insiste en la realidad de las relaciones de poder cultural y problematiza las formas occidentales de concebir la agencia del sujeto colonial, a la vez que también reconoce que en el marco de dichas relaciones de poder es posible la construcción de identidades complejas que reproducen, negocian o impugnan dichas relaciones de poder. Esto es evidente en propuestas como el uso estratégico del esencialismo de Spivak (1996), que pone de

⁵ El presente texto hace uso de los términos Otro y Otredad con inicial mayúscula, para enfatizar la importancia ontológica de la alteridad como lugar de la diferencia para la construcción del Occidente global, y para visibilizar sus complejas posibilidades de agencia como sujeto. Este uso sigue la práctica de la fenomenología existencialista (Sartre 1993; de Beauvoir 2015) y de autores representativos de la teoría poscolonial como Spivak (1999) y Bhabha (1994).

⁶ De manera similar, Said (1978) identifica este proceso de imaginación y subordinación de un Otro global en la literatura mediante el concepto de Goethe de *Weltliteratur*, que indica el comienzo de una conciencia global en las humanidades y de un proceso de estandarización y homogeneización de la producción literaria. En este sentido, el concepto de *world music* opera como una extensión de la idea de literatura del mundo, compartiendo sus características representacionales.

relieve la movilización de elementos del discurso hegemónico por parte del Otro subalterno, o la aproximación de Bhabha (1994) a la hibridación, que va más allá del solapamiento ecléctico de diversos elementos culturales para enfatizar las negociaciones y prácticas de mimetismo que tienen lugar en los espacios intermedios de la colonialidad, visibilizando al sujeto colonizado y socavando la autoridad del discurso colonial.

La articulación de relaciones de poder y la negociación de subjetividades colonizadas constituye el principal enfoque epistemológico de esta investigación. Se presenta el concepto de “voz colonial” como un modo específico de representación y expresión del Otro por medio de la *world music*. El concepto de voz fue resignificado en el campo de la musicología a partir de la década de 1980, en el contexto de la recepción de ideas desarrolladas en las humanidades y las ciencias sociales (Feldman 2015). Entre las principales referencias conceptuales para tal resignificación se encuentran las propuestas de Derrida (1973), quien cuestiona la asociación entre *logos* y *phōnē*, visibilizando un carácter objetual de la palabra hablada que no puede entenderse como un medio transparente para una subjetividad universal; y de Barthes (1977), quien plantea que la verdad del lenguaje se encuentra en la materialidad performativa de la voz, su “grano”, por sobre su función comunicativa. El “giro vocal” en musicología (Kane 2015) cuestiona la unidad de un sujeto hablante universal, y hace posible la escucha de un Otro subordinado, cuya voz se encarna en las experiencias de la interseccionalidad de relaciones de poder de género, racialización y clase (Middleton 2002; Feldman 2015). A base de lo anterior, el concepto de voz colonial aplica estas reflexiones para el estudio de la música reconociendo las particularidades del contexto de colonialidad.

En efecto, en la confluencia de las relaciones de clase, género y poder racial, la voz colonial es construida por el Occidente global e incorporada en la narrativa universal de la música. La voz colonial, entonces, no es simplemente un dispositivo para la exclusión del Otro, sino que está orientada a su incorporación junto a la voz occidental en oposiciones binarias que son jerárquicas debido a las relaciones de poder que les dan forma. En esta construcción relacional, la voz colonial es imaginada como auténtica, inocente, natural, primitiva y bárbara, en contraposición a una voz occidental mediada, madura, cultivada, avanzada y civilizada. La voz colonial sería así relevante para la construcción de una subjetividad colonial. Debido a que se incorpora en la narrativa global de la música, la voz colonial permite la existencia del Otro; en este sentido, el Otro se produce mediante la voz colonial. Pero al mismo tiempo, el Otro no es una construcción pasiva; existe activamente por medio de la interpretación de su voz subalterna⁷ en diálogo con la voz de Occidente. Por tanto, la voz colonial existe en las fronteras de la representación política y estética, pudiendo ser utilizada para afirmar la existencia de la Otredad y negociar las condiciones de su representación. La voz colonial en esta dimensión funciona como una forma de esencialismo estratégico: la adopción de una relación de poder que permite algunos grados de agencia mientras se reproduce la subalternidad. Sin embargo, ya que la voz colonial es producida por la intersección de clase, raza y género, es heterogénea. Su heterogeneidad

⁷ Aquí conviene recordar la discusión de Spivak relativa a la capacidad de enunciación del subalterno (1999). La propuesta de la autora no indica simplemente que el subalterno no pueda hablar, sino que lo hace en el doble juego de la representación como desplazamiento y como nueva presencia. Posteriormente Spivak reforzará esta interpretación, indicando que su punto no es que el subalterno no pueda hablar, sino que en ausencia de validación institucional su escucha se obstaculiza. Esto llevará a la autora a preguntarse ya no si es que puede hablar el subalterno, sino respecto de las condiciones de su escucha (Spivak 2010), lo que permite el reconocimiento crítico de las prácticas de negociación estratégica que posibilitan espacios institucionales para la voz colonial.

establece las bases para el desarrollo de diferentes estrategias de uso instrumental de la voz colonial en la *world music*.

Los puntos de contacto entre el concepto de *world music* y la música chilena son un ejemplo de las complejidades presentes en la idea de la voz colonial. A continuación, se identifican tres momentos de contacto del concepto de *world music* con el campo musical nacional. El primero, entre las décadas de 1950 y 1970, en que la música tradicional y popular chilena fue registrada por proyectos etnográficos y discográficos europeos animados por el desarrollo embrionario de una narrativa musical occidental de alcance global. Un segundo momento, entre las décadas de 1980 y 1990, en que algunos artistas chilenos comenzaron a utilizar estratégicamente elementos musicales circulantes en la *world music* como referencia para su vocabulario artístico. Finalmente, desde los 2000 hasta la actualidad, la categoría de *world music* se consolidó por medio de sellos discográficos y festivales locales, recibiendo en forma activa y crítica para caracterizar las músicas de las Otredades presentes en el país.

Antes de comenzar, conviene realizar unas advertencias metodológicas. En primer lugar, no es el propósito de este texto el definir las músicas estudiadas como *world music*, sino estudiar los puntos de contacto entre el desarrollo de la categoría por parte del Occidente global y el del campo musical chileno. En efecto, las músicas del Otro no son *world music* en sí mismas, sino solo cuando son escuchadas como tal por el oído occidental, de manera análoga a la forma en que las prácticas folclóricas o patrimoniales tampoco son folclor o patrimonio sino hasta que el oído del Estado-nación y sus instituciones las definen como tales. Así, la presencia de artistas como Violeta Parra, movimientos como la Nueva Canción Chilena, o géneros como la chicha peruana en artículos periodísticos, referencias discográficas y recursos académicos de Europa y Estados Unidos dedicados a la *world music* –incluso redactados por destacados musicólogos latinoamericanos y europeos como Juan Pablo González (1998), Raúl R. Romero (1998) y Jan Fairley (2000)– atestiguan la compleja representación de la música chilena y de la región por parte de Occidente. En este sentido, el presente texto aspira a trazar los puntos de contacto entre estas representaciones, poner en cuestión la estabilidad del concepto mediante su historización y visibilizar las diversas estrategias desarrolladas por algunos (nunca todos) de los agentes del campo musical chileno en relación con la noción. Al estudiar dichos puntos de contacto, el texto espera contribuir a visibilizar una dimensión de las músicas en Chile que complementa las narrativas locales acerca de su desarrollo y evada el riesgo de nacionalismo metodológico de una interpretación estrictamente nacional.

En segundo lugar, a lo largo del texto se presentan representaciones gráficas de los ejemplos musicales analizados, ya sea por medio de partitura o espectrograma. Este uso tiene como fin ilustrar los elementos musicales y sonoros incorporados en la narrativa de la *world music*. Sin embargo, en el contexto de un estudio basado en la teoría poscolonial, estas visualizaciones no pueden tomarse como neutras o transparentes. En tanto representaciones de la música de un Otro, cargan con la tensión entre una representación que desplaza su fuente –hablando o cantando por un Otro– y una re-presentación que vuelve a hacer presente una voz (Spivak 1999). Estas representaciones gráficas introducen las reglas del propio sistema de registro, como las relaciones armónicas basadas en el sistema occidental de la partitura, o la visibilización de amplitudes de frecuencias sin contexto cultural en el caso del espectrograma. Por tanto, estas formas de registro (a las que corresponde sumar el soporte fonográfico) traicionan la riqueza sonora y complejidad cultural y política de las prácticas musicales. Conviene, por tanto, tener en consideración las limitaciones y puntos ciegos de algunas herramientas de la musicología y su aplicación, por parte de este analista, en el estudio de la voz colonial.

EL REGISTRO DE LA MÚSICA CHILENA COMO INGRESO AL DISCURSO GLOBAL DE LA *WORLD MUSIC* (DÉCADAS DE 1950-1970)

La cultura tradicional y popular chilena ha sido objeto de estudio por parte de investigadores nacionales y extranjeros desde finales del siglo XIX, en el contexto del campo emergente de los estudios folclóricos en el país. Asimismo, las prácticas musicales locales originarias y tradicionales han interesado permanentemente a investigadores y archivistas internacionales. Por ejemplo, las primeras grabaciones de cantos de los pueblos Selk'nam y Yagan fueron hechas por el coronel estadounidense Charles Wellington Furlong entre 1907 y 1908, seguido por el sacerdote alemán Martin Gusinde, quien les grabó en 1923 (Claro y Urrutia 1973). El pianista y editor alemán Albert Friedenthal estudió danzas populares y tradicionales de Chile, proporcionando uno de los primeros relatos musicológicos referente a la cueca (Friedenthal 1911). La investigación acerca de la música tradicional en Chile se desarrollaría durante el siglo XX de la mano de musicólogos y antropólogos locales desde la década de 1940, constituyendo hasta hoy una de las principales áreas de investigación musical en el país (González Rodríguez 2016).

Este interés por la música tradicional chilena se relaciona con el desarrollo incipiente de la idea de *world music*. Los elementos compartidos de representación de la Otrredad, especialmente manifiestos en el trabajo de extranjeros dedicados a la música chilena, pueden interpretarse como un gesto de *world music* en la medida que forman parte de la construcción de la narrativa musical global desde comienzos del siglo XX. En este sentido, el etnomusicólogo chileno Rodrigo Torres explica que la representación de la alteridad presente en la *world music* puede relacionarse analíticamente con la idea de folclor y su uso para homogeneizar y construir la identidad nacional, ahora proyectada a nivel global (Torres 2019). La *world music* funcionaría entonces como el folclor de la globalización (Barañano *et al.* 2003).

Alrededor de la década de 1950 algunos gestos habilitan la posibilidad de considerar esta etapa como un punto de contacto embrionario entre la música chilena y el desarrollo del concepto de *world music*, a partir de esfuerzos etnográficos y discográficos que intentan representar el mundo musical del planeta. Un primer antecedente relevante está en la recepción europea de la obra de la folclorista, compositora, y artista visual Violeta Parra (1917-1960). Considerada como una de las principales figuras de la música popular en Chile (González y Rolle 2005; Ramos 2012; Valdebenito 2018), Parra desarrolló un trabajo de recolección de músicas tradicionales que inspiró su propia labor compositiva, caracterizada por la fusión de formas tradicionales y elementos experimentales desarrollados intuitivamente.

El reconocimiento de Parra en un campo cultural chileno orientado al desarrollo de discursos de identidad nacional le valió una invitación para actuar en Europa y la Unión Soviética entre 1955 y 1957. Este viaje es relevante para el vínculo entre la *world music* y la música popular chilena. Aunque Parra ya había grabado en Chile algunos sencillos, fue durante su estancia en París en 1956 que grabó su primer álbum de larga duración, *Chants et Danses du Chili*, para el sello discográfico francés Le Chant du Monde. El sello fue creado en 1938, cerrado durante la Segunda Guerra Mundial y reabierto con el apoyo del Partido Comunista francés. La casa discográfica publicaba principalmente grabaciones de compositores franceses y rusos, pero también editaba contenido político y músicas tradicionales de diferentes rincones del planeta (Alten 2012). En este sentido, Le Chant du Monde forma parte de los esfuerzos occidentales de representar las prácticas musicales del planeta en un discurso global para las audiencias europeas, gesto patente en el nombre mismo de la casa discográfica (“el canto del mundo” en francés).

El álbum doble es una recopilación de canciones recogidas por Parra en sus viajes por Chile. En un gesto folclorizante, retrata la diversidad musical del país bajo una sola identidad nacional, incluyendo danzas folclóricas como cueca y refalosa, canto a lo divino y música del pueblo Rapa Nui de la Isla de Pascua, además de tonadas populares. Particularmente

interesante es la pista que abre el primer volumen, “Aquí se acaba esta cueca”. La pieza es una cueca, danza folclórica de origen colonial que ha sido considerada como ejemplar de la identidad nacional del país durante el siglo XX (Spencer 2009)⁸. Respecto de sus características formales, la cueca generalmente sigue un metro de 3/4 o 6/8, con ritmo de hemiola, y armónicamente tiende a moverse entre la tónica y el acorde dominante. Con relación a su estructura lírica, consta de una cuarteta de versos octosilábicos con rima en los versos pares, una seguidilla de siete versos (el cuarto se repite, para un total de ocho versos) de cinco y siete sílabas y rima variable, y un remate de dos versos. Se suele intercalar muletillas o frases cortas para completar la métrica de la canción e invitar a los participantes a la danza. Todos estos elementos se encuentran en “Aquí se acaba esta cueca”, puesta en el álbum como representante del folclor chileno ante el oído europeo (ver Figura 1).

11
Voz
La vi-daya - qui se A - qui sea - ca-baes-ta cue ca La
Guit.

16
V
vi - day a - qui la A - qui la re-ma-to yo La
Guit.

20
V
vi - day a - qui la A - qui la re-ma-to yo
Guit.

Figura 1. “Aquí se acaba esta cueca”, cc. 11-23 (Parra 1956a).

Elaboración propia⁹.

⁸ La cueca deriva de la zamacueca, desarrollada alrededor de la década de 1820 en Perú, Bolivia, Chile y Argentina como producto de la criollización de influencias africanas, originarias e hispanas (Vega 1947; Spencer 2010). Su incorporación en los discursos de identidad nacional chilena durante el siglo XX llevó a su adopción como la danza nacional del país durante la dictadura de Augusto Pinochet (Ministerio Secretaría General de Gobierno 1979).

⁹ Las transcripciones fueron realizadas con el *software* MuseScore 3. Disponible en <https://musescore.org/> en [acceso: 8 de junio de 2022]

Como se dijo, en “Aquí se acaba esta cueca” Parra interpreta un ejemplo típico del folclor chileno, grabándolo para el público europeo. La grabación del álbum en Francia por un sello dedicado a llevar músicas tradicionales del planeta a un público occidental hace que sea un gesto propio de la representación exotizada de la Otriedad presente en la *world music*. El álbum es relevante en el catálogo de Parra en tanto representativo de su trabajo como folclorista, siendo reeditado en diversas ocasiones.¹⁰ Por tanto, es posible concluir que una de las grabaciones fundamentales de la música popular chilena es el producto de la confluencia de la tradición local, la creatividad personal y el impulso colonialista de representar la Otriedad musical planetaria de la *world music*.

La apertura de los sellos europeos a las músicas tradicionales y de contenido político del planeta es una de las características relevantes de las narrativas de la *world music* para esta etapa de la representación de la música chilena. Un segundo ejemplo es la recepción en Europa del movimiento de la Nueva Canción Chilena tras su exilio durante la dictadura de Augusto Pinochet. Este movimiento se desarrolló como parte de la renovación de las lenguas musicales de inspiración popular en los países iberoamericanos a mediados de la década de 1960 (Ramos 2018), en un contexto de creciente politización de los campos culturales locales, discursos antiimperialistas contra la hegemonía de Estados Unidos y la creciente influencia regional de la Revolución Cubana (González, Ohlsen y Rolle 2009). La Nueva Canción Chilena proporcionó una representación estética y política para los sujetos populares del país y América Latina, incluyendo la clase obrera urbana, el campesinado y los pueblos originarios. Esto se manifestó en el contenido de las letras y el uso de instrumentos y de elementos armónicos y melódicos de las músicas tradicionales de la región. Estos aspectos se combinaron con elementos de la música académica, gracias a la colaboración con compositores comprometidos con la dimensión política del movimiento. El contenido político de las letras, la afiliación de una proporción de los músicos al Partido Comunista y su colaboración con el gobierno de Salvador Allende (1970-1973) hicieron de la Nueva Canción Chilena una de las primeras víctimas sistemáticas de la dictadura que siguió al golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

El golpe militar atrajo la solidaridad internacional hacia sus víctimas, lo que permitió a algunos músicos encontrar refugio en diversos países de América y Europa. Fue en Italia donde el golpe encontró al conjunto Inti-Ilumani, donde realizaba una gira europea y asiática. En dicho país la agrupación grabó, en los días previos al golpe, un álbum bajo el sello I Dischi dello Zodiaco, subsidiaria de Vedette Records, creada a finales de la década de 1960, para distribuir canciones políticamente comprometidas de artistas italianos y extranjeros. El álbum, titulado *Viva Chile!*, fue lanzado a finales de 1973.

Viva Chile! inauguró la larga sucesión de obras publicadas por el grupo en el exilio. El álbum contiene una colección de canciones latinoamericanas tradicionales y de raíz folclórica, varias escritas y compuestas por otros artistas populares de la región. Su instrumentación refleja un enfoque latinoamericanista, incluyendo charango, quena, siku, guitarra acústica, bombo, clave, maracas, tiple y cuatro, entre otros. El disco contiene algunas piezas de inspiración folclórica con contenido político: “La segunda independencia” de Rubén Lena, “Cueca de la CUT” de Héctor Pavez, “Canción del poder popular” de Julio Rojas

¹⁰ El álbum fue reeditado bajo los títulos de *Ausente... Presente... Cantos de Chile* por Le Chant du Monde en Francia (1975), *Cantos de Chile* por Alerce en Chile (1979) y *Cantos Campesinos* por Warner Music en Chile (1999 y 2010).

y Luis Advis y “Venceremos” de Claudio Iturra y Sergio Ortega. Estas dos últimas fueron grabadas originalmente como parte de la cantata *Canto al programa* (Inti-Illimani, 1970), que musicaliza el programa gubernamental de Salvador Allende. De ellas, “Venceremos” es particularmente relevante, ya que fue utilizada como himno oficial para la campaña de Allende. La pieza ejemplifica los contactos e hibridaciones entre la música de raíz folclórica y la música occidental, siendo una marcha interpretada con instrumentos folclóricos latinoamericanos, con métrica de 2/2 –como es común con las marchas (Schwandt y Lamb 2001)– y en la tonalidad de sol mayor (ver Figura 2).

Figura 2. “Venceremos”, cc. 23-31 (Inti-Illimani 1973).

Elaboración propia.

La reedición de “Venceremos” en el exilio ejemplifica la solidaridad internacional con las víctimas de la dictadura y ofrece una promesa de liberación del gobierno dictatorial. Al mismo tiempo, la mezcla de sonoridades folclóricas latinoamericanas y técnicas de composición occidental la convierte en un ejemplo de la hibridación celebrada por la *world music*. Aunque la canción difícilmente podría entenderse en Chile como un ejemplo de *world music* debido a su importancia histórica y política local¹¹, su grabación en Europa y el éxito comercial del álbum en Italia ha sido reconocida por Inti-Illimani como un signo de su inserción en los mercados europeos de la *world music* y la subordinación exotizante que tiene lugar a través de ella (Cifuentes 1989, Salinas 2013). Al mismo tiempo, permitió una visibilización de la dramática situación política de Chile y la resistencia que tuvo lugar por medio del arte. En consecuencia, los circuitos de la *world music* proporcionaron una

¹¹ Recordemos que, como se advirtió con anterioridad, ningún ejemplo musical puede entenderse como *world music* en sí mismo, especialmente en sus contextos locales, sino por medio de su inserción en la narrativa global de la música producida por Occidente.

plataforma para la celebración de la hibridación exótica, pero también para la manifestación política, inspirando incluso a otros artistas subalternos en Europa¹².

La música tradicional chilena también ha sido de interés para proyectos etnomusicológicos internacionales. Un ejemplo de esto es el lanzamiento en 1976 de *Musical Atlas. Chile* por la Colección de Música Tradicional del Mundo de UNESCO. El álbum forma parte de la serie *Musical Atlas*, dirigida por el etnomusicólogo francés Alain Daniélou, quien participaría también en las discusiones sobre el colonialismo presente en el concepto de *world music* desde la década de 1960 (Heile 2009) y se convertiría en uno de los principales usuarios críticos del concepto en la etnomusicología europea desde entonces. El álbum consiste en una colección de piezas tradicionales de Chile, interpretadas por comunidades tradicionales y por folcloristas, y cuenta con comentarios del investigador chileno Manuel Dannemann. Puede escucharse como un gesto símil al de las grabaciones de Violeta Parra con *Le Chant du Monde*, esta vez bajo un discurso de protección patrimonial de la autenticidad de las culturas del planeta, patente incluso en la referencia local y global del título y de su institución patrocinante.

La grabación incluye danzas tradicionales como cueca y lanchas, una tonada, una versión local del romance “Delgadina” y prácticas devocionales como canto a lo poeta y bailes chinos. La pista que inicia el disco, “Canción de los Alféreces y Danzas de los Chinos”¹³, contiene una celebración de las cofradías de las localidades de Pucalán y Puchuncaví, región de Valparaíso. Una de las principales características del baile chino es el uso de flautas de piedra y madera no templadas (*pifüllka*) que crean un conjunto disonante de frecuencias, las que se alternan repetitivamente con un sencillo acompañamiento de percusión (ver Figura 3). En un sentido cultural general, la supervivencia de los bailes chinos es una manifestación de resistencia cultural contra los esfuerzos homogeneizadores de la Iglesia católica y el Estado chileno (Mercado 2002), constituyendo una práctica única que expresa la identidad local de las comunidades observantes¹⁴.

Musical Atlas. Chile ofrece otro modo de representación de la Otredad en la *world music*, basado en la legitimidad del conocimiento etnomusicológico para su representación. Al destacar la autenticidad y excepcionalidad de las prácticas registradas, el álbum presenta la música tradicional chilena como exótica y en oposición a las músicas modernas del mundo occidental, siendo por tanto digna de protección y visibilidad como patrimonio cultural.

¹² Por ejemplo, el movimiento cultural nacional corso que luchó contra la hegemonía francesa a finales de la década de 1970 adoptó el uso del charango, inspirados en los músicos latinoamericanos exiliados en Europa (Bithell 1996).

¹³ Los bailes chinos se originaron en la cultura Aconcagua, entre los siglos X y XIV en las zonas norte y centro de Chile (Mercado, Rondón y Pivonka 2003) y en su desarrollo sincretizan elementos originarios e hispanos (Mercado 2002). El término *chino* es de origen quechua, cuyo significado es “sirviente”, haciendo hincapié en la naturaleza religiosa de la práctica (Pérez de Arce 1996).

¹⁴ El valor cultural de los bailes chinos ha sido reconocido por UNESCO mediante su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2014, en sí mismo un acto de inscripción en la narrativa universal de la música.

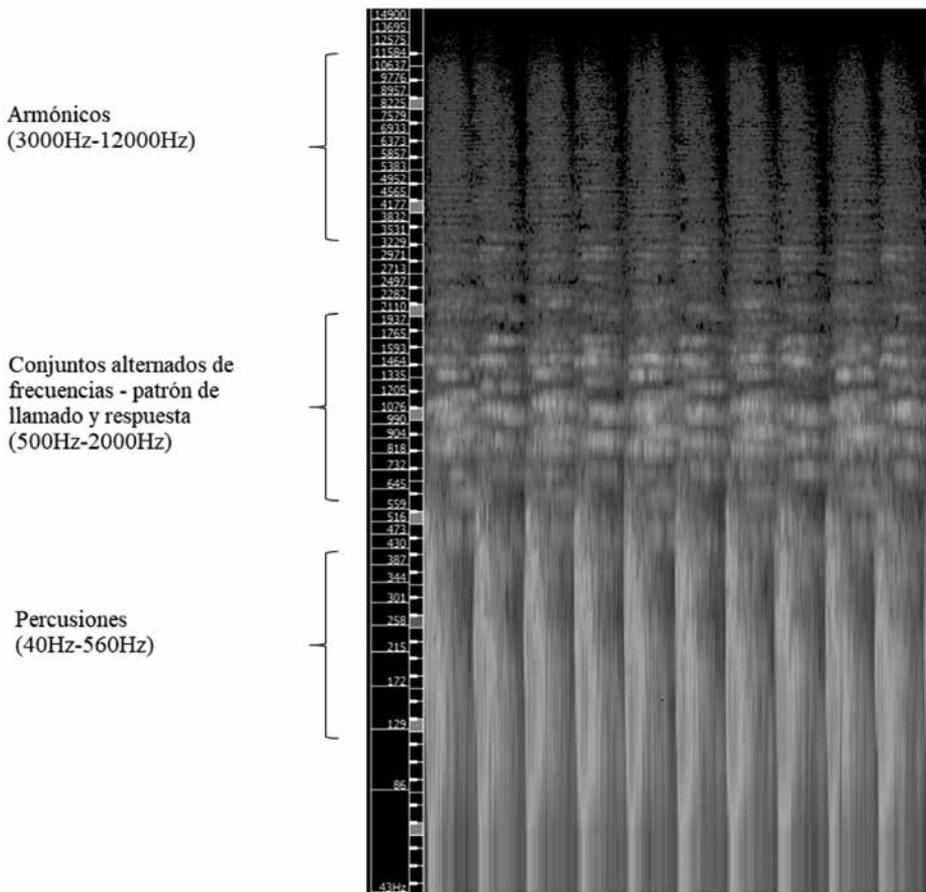


Figura 3. Espectrograma de un extracto de “Canción de los Alféreces y Danzas de los Chinos” (UNESCO 1976).

Elaboración propia¹⁵.

Estos ejemplos ilustran la incorporación de la música chilena en una etapa embrionaria del discurso global de la *world music*. En esta etapa es posible observar la confluencia de procesos de construcción de identidades nacionales, movilización política y protección de las tradiciones con un esfuerzo metropolitano de retratar la diversidad cultural del planeta, permitiendo la visibilidad de las culturas locales y su incorporación en una narrativa musical global. Esto indica la apertura de un espacio para la enunciación de una voz local. Sin embargo, esta voz solo pudo ser escuchada por medio de los dispositivos representacionales del mundo en el espacio musical occidental, tales como los sellos musicales

¹⁵ El espectrograma se obtuvo con el *software* Sonic Visualiser, elaborado por el Centre for Digital Music de la Queen Mary University of London. Disponible en <https://www.sonicvisualiser.org/> [acceso: 8 de junio de 2022].

Europeos, la solidaridad política y la etnomusicología. Por tanto, mediante la operación de representación de la etapa embrionaria de la *world music*, las músicas tradicionales chilenas se configuraron como una voz colonial que se escuchaba fundamentalmente como portadora de autenticidad, exhibiendo los límites de la representación y la exotización de la Otredad en el discurso musical global.

TRANSICIÓN A LA ADOPCIÓN DEL CONCEPTO DE *WORLD MUSIC* (1980-1990s)

Es posible identificar un segundo momento de contacto entre la música chilena y la *world music* que se extiende desde la década de 1980 hasta la de 1990. Esta etapa es concurrente con el uso comercial del concepto de *world music*, constituyéndose como género musical y categoría de mercado para la música de la Otredad en el mundo occidental (Frith 1996). En consecuencia, algunos músicos chilenos, a su vez escuchados como *world music* en los mercados occidentales, incorporan algunos elementos musicales del Otro global presentes en la categoría. Si bien no adoptan plenamente el concepto para su autodenominación, mostrando una relación crítica y ambivalente con él, el uso de referencias del discurso global de la *world music* permitió a las y los artistas nacionales enriquecer su vocabulario sónico, estableciendo un diálogo con otras culturas musicales del planeta y profundizando los procesos de hibridación presentes en el término.

Dos ejemplos se pueden encontrar en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena durante su exilio europeo. Después de un primer momento caracterizado por la denuncia de la situación política de Chile, ya a comienzos de la década de 1980 la permanencia de la dictadura obligó a estos artistas a reconsiderar su posición tanto en Chile como en Europa y el papel de su proyecto artístico en tal contexto. En consecuencia, estos músicos prestarán atención a los contextos culturales de los países que les recibieron, incorporando elementos musicales y líricos que reflejaban su situación y el escenario de las sociedades occidentales.

El primer ejemplo corresponde nuevamente a Inti-Illimani. Conscientes de la posibilidad de no regresar a Chile, la actitud de sus integrantes pasó de una posición de “maleta cerrada”, reflejando su expectativa de regreso apresurado al país, a una posición de “maleta abierta”, que enfatizaba los aprendizajes personales y artísticos que su situación les ofrecía (Cifuentes 1989). Esta actitud alimenta la creación de *Palimpsesto* (Inti-Illimani 1981), un álbum que reúne raíces populares latinoamericanas con influencias musicales italianas, proporcionando una cierta atmósfera mediterránea (Salinas 2013). Algunas de sus piezas profundizan el enfoque latinoamericano, como la melodía tradicional “La fiesta de la Tirana” y la musicalización de un poema de Nicolás Guillén titulada “Un son para Portinari”. Al mismo tiempo, otras melodías exploraron sónica y líricamente el momento biográfico de la agrupación, como la pieza instrumental “El mercado de Testaccio”, inspirada en la intención de utilizar los dispositivos de composición italianos, y “Una finestra aperta”, una pieza cantada íntegramente en italiano que refleja los pensamientos del autor, José Seves, acerca de las transformaciones de su vida en Europa.

Aunque anteriormente Inti-Illimani ya había incorporado letras en italiano, como en “Patria prisionera” del álbum *Hacia la Libertad* (Inti-Illimani 1975), se trata principalmente de traducciones de textos escritos en español y dedicados a la denuncia de la dictadura. “Una finestra aperta”, en cambio, representa un interés genuino de explorar la lengua italiana como vehículo creativo, un gesto apropiado para describir la vida en el exilio. Musicalmente, la pieza es un aire de vals, con metro de 3/4 y en tonalidad de sol mayor. Como es habitual en la Nueva Canción Chilena, la pieza se interpreta con instrumentación latinoamericana, incluyendo guitarra acústica, tiple, charango, guitarrón mexicano y quena. Sin embargo, la canción también contiene instrumentación orquestal occidental como platillos y flauta

traversa. La mezcla de estos elementos líricos y musicales hace de “Una finestra aperta” una pieza que no se ajusta plenamente a las formas del folclor latinoamericano y europeo, abrazando la hibridación de la *world music*.

La Figura 4 contiene un extracto de “Una finestra aperta”, que muestra el ritmo del vals y las letras que exponen la perplejidad del autor al ver a su hijo jugando “en italiano”. La voz se acompaña en esta estrofa con una armonía, una tercera por debajo, que entra cuando la letra se pregunta acerca de algunos ruidos nuevos que “asaltan el oído”. Esto puede ser interpretado como una representación musical y lírica del carácter liminal de la experiencia del exilio, y de la búsqueda y adopción de nuevas sonoridades en la obra de Inti-Illimani (ver Figura 4).

Figura 4. “Una finestra aperta” cc. 56-70 (Inti-Illimani 1981).

Elaboración propia.

La mezcla de elementos latinoamericanos y occidentales de *Palimpsesto* describe la música de Inti-Illimani como hasta cierto punto carente de lugar, característica de una biografía dividida y de una obra interpretable como un folclor en búsqueda de un país (Salinas 2013). Esta descripción localiza la producción creativa de Inti-Illimani en un espacio abstracto donde conviven diversas historicidades descontextualizadas por medio de su hibridación, siendo por tanto afín a la *world music*. Esta abstracción subyace a la incorporación del conjunto en el circuito europeo de *world music* y las posteriores colaboraciones de la agrupación con músicos occidentales como la finlandesa Arja Sajjonmaa, el español Paco Peña, el australiano John Williams y el británico Peter Gabriel, satisfaciendo así el interés de los artistas occidentales en incorporar músicas de la Otrredad a su repertorio. Sin embargo, esta descontextualización es tanto producto como causa de esta posición abstracta, ya que refleja el desarraigo vivido por Inti-Illimani en su exilio europeo. En consecuencia, la hibridación de la *world music* funciona más como la construcción de un espacio intermedio en el sentido de Bhabha (1994), donde una negociación entre la representación exótica y la incorporación de elementos occidentales redefine la identidad de los artistas.

Un segundo ejemplo se encuentra en la obra de Quilapayún, otra agrupación representativa de la Nueva Canción Chilena. El golpe de Estado de 1973 también encontró a

Quilapayún de gira por Europa. El conjunto encontró refugio en Francia, país donde recibieron asilo otros artistas del movimiento como Ángel Parra, Isabel Parra y Patricio Manns. Después de los primeros años de exilio, su residencia extendida en Francia les permitió observar un desplazamiento en la actitud del público europeo hacia su obra, desde la solidaridad con las víctimas de la dictadura hacia una recepción crítica en el exigente campo artístico francés (Carrasco 2003). Este escenario contribuyó a la profesionalización y sofisticación del conjunto, incorporando músicos jóvenes formados académicamente. Esto también entregó la oportunidad de prestar mayor atención a las transformaciones de la sociedad francesa, en particular la visibilidad de la explotación colonial del Caribe, África y Asia. En consecuencia, algunos trabajos de Quilapayún durante la década de 1980 comparten la hibridación de la *world music* al unir elementos de las tradiciones latinoamericanas, la música clásica occidental e incluso sonoridades caribeñas y africanas presentes en los circuitos franceses de *world music*¹⁶.

Un ejemplo de esta hibridación se encuentra en el sencillo *Melissa. Création en Espagnol* (1985a). El sencillo contiene dos pistas, la titular “Melissa” y “Mes Potes”. “Mes Potes” es una canción en francés escrita por Desiderio Arenas con música de Eduardo Carrasco. La canción adopta elementos del género *soukous* africano, celebrando la solidaridad internacional y la amistad entre inmigrantes. El uso del *soukous* y el abordaje de la inmigración hacen de la pista un ejemplo de las sonoridades y temas de la *world music* popular en Francia durante la década. “Melissa”, por otro lado, es una versión en español para la canción grabada por el cantante francés Julien Clerc en su álbum *Aime-moi* de 1984. Retrata el atractivo sexual del personaje titular, una mujer mestiza, y los esfuerzos de la población masculina de su pueblo para observarla desnuda¹⁷.

La versión de Quilapayún de “Melissa” está en fa sostenido mayor, un semitono debajo de la versión de Clerc. La instrumentación replica la original: caja de ritmos electrónica, bajo, percusión y un órgano sintetizado. La elección instrumental refleja un esfuerzo por ajustarse a las tendencias de la *world music* de la época, contrastando con el uso de instrumentos folclóricos que caracterizaba a la Nueva Canción Chilena. La armonía alterna entre el primer y el quinto grado dominante, intercalando el cuarto grado para proporcionar movimiento armónico y enfatizar el centro tonal. Las letras traducidas al español se cantan en una melodía que alterna entre ritmos fuertes y débiles, utilizando tresillos e intervalos de tercera menor para acentuar sílabas y proporcionando una sonoridad que busca imaginar a la música afrocaribeña (ver Figura 5).

La grabación de “Melissa” encarna la simpatía de Quilapayún hacia la Otriedad representada por el inmigrante y la mestiza, hecho subrayado por la herencia mestiza del propio Clerc, hijo de padre francés y madre guadalupense. Sin embargo, el uso de elementos sonoros de la *world music* y la representación de la mujer en la canción refuerzan la exotización de Quilapayún como una agrupación inmigrante, la racialización del lenguaje musical por medio de la figura de la mestiza y la sexualización de una Otra racializada retratada como objeto del deseo sexual. En este sentido, la adopción de elementos de la *world music* en Quilapayún reproduce una representación colonial de la Otriedad, que aparece como un subalterno exótico, racializado y sexualizado. Por tanto, este ejemplo muestra las tensiones políticas y simbólicas entre la representación del Otro y su subordinación colonial en las narrativas musicales de la *world music*.

¹⁶ Entre los álbumes que representan este giro en el trabajo de Quilapayún se encuentran *Umbral* (1979), *Alentours* (1980) y *La Revolución y las Estrellas* (1982).

¹⁷ “Melissa” también sería lanzada en la versión española del álbum *Tralalí Tralalá* (Quilapayún 1985b).

5
Voz Me-li-ssa mes-ti-zadel-bi-za No tie-ne-du-ca-ción Consu li-sa piel de ma-li-cia Vasin com-bi-na-ción

Sinte.

(...)

13
V. Nose pue de so-por-tar es-ta si-tua-ción To-dos vie-nen a fil-mar fren-te a su bal-cón

S.

17
V. Yan-tel pú-bli-co mi-rón sin ro-pain-te-rior La Me-li-ssa mues-tra to - da su in-dig-na-ción

S.

Figura 5. “Melissa” cc. 5-8, 13-20 (Quilapayún 1985a).

Elaboración propia.

Un tercer ejemplo se puede encontrar en el trabajo de Congreso. Formada en 1969 como un grupo de folk-rock, ya a finales de la década de 1980 la banda había explorado los idiomas del rock, el jazz, el folclor latinoamericano y la música de arte occidental. Según el miembro fundador y baterista Sergio “Tilo” González, la producción de Congreso da un lugar especial a las raíces africanas de las sonoridades latinoamericanas, complementando sus diversas influencias musicales (González Morales 2019). Así, la sonoridad de Congreso se relaciona con el mestizaje cultural que caracteriza a las sociedades latinoamericanas, reflejando la diversidad cultural de Chile y la región. La banda permaneció en el país durante la dictadura de Pinochet, desarrollando un lenguaje poético que le permitió retratar la sociedad chilena y evadir la censura impuesta por el autoritarismo. Siguiendo este enfoque, la banda lanzó en 1989 *Para los arqueólogos del futuro*, un álbum que reúne el jazz con sonoridades latinas y africanas.

El álbum fue grabado durante los últimos años de la dictadura, en un ambiente de celebración y florecimiento cultural que inspira su estilo lírico y compositivo. Una de las canciones que encarna este espíritu es “En todas las esquinas”, pieza dedicada a la libertad

contra la opresión. Sin embargo, en el momento del lanzamiento del disco los militares todavía tenían el poder y ejercían censura a las producciones culturales. Para evitar esto, Congreso recurrió al uso de la lengua lingala, que se habla en la República Democrática del Congo (por entonces República del Zaire). Así, si los militares mostraban preocupación por el contenido de “En todas las esquinas”, la banda argumentaría que la canción estaba dedicada a la lucha contra la dictadura de Mobutu Sese Seko y no refería al régimen de Pinochet (Pincheira 2017). Aunque los paralelismos entre Mobutu y Pinochet eran evidentes, el álbum no fue censurado y tuvo amplio éxito en Chile, siendo “En todas las esquinas” reconocida hasta hoy como una de las canciones emblemáticas de Congreso. Musicalmente, la canción está en la tonalidad de la mayor, siguiendo una progresión de I-IV-V-I. Presenta un motivo distintivo realizado en piano, marimba y flauta. Otros instrumentos presentes son bajo eléctrico, sintetizador, batería y saxofón tenor. La canción cuenta con una sección de percusiones que busca representar una danza africana, que regresa al final de la pista. La letra está compuesta principalmente por una estrofa cantada en lingala y luego en español, que invita al regocijo en las calles en nombre de la libertad (ver Figura 6).

The image shows a musical score for the song "En todas las esquinas" by Congreso. It is divided into two systems. The first system, labeled "Voz" and "Piano", shows the vocal line and piano accompaniment for the first part of the song. The lyrics are "Ven Pa-ra la li-ber - tad". The second system, labeled "V." and "P.", shows the vocal line and piano accompaniment for the second part of the song. The lyrics are "Gri-toes-tecan-to En to-das-lases - qui-nasvi-va la li - ber-tad". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

Figura 6. “En todas las esquinas” cc. 52-59 (Congreso 1989).

Elaboración propia.

El uso de elementos musicales y líricos africanos contribuye al enfoque compositivo híbrido de Congreso. Asimismo, cumple un propósito político específico: la celebración de la libertad en el contexto del inminente término de la dictadura en Chile. Así, “En todas las esquinas” representa un uso estratégico de los elementos de la *world music*, estableciendo un diálogo internacional a favor de la lucha política contra la opresión. Sin embargo, vale la pena señalar que la banda muestra cierta ambivalencia hacia el concepto de *world music*: miembros de mayor trayectoria como “Tilo” González son críticos con la categoría debido a sus implicaciones comerciales y homogeneizadoras (González Morales 2019), mientras que integrantes más jóvenes como el tecladista Sebastián Almarza asocian explícitamente el

sonido de la banda con el concepto (Pincheira 2017). Esta ambigüedad ilustra la heterogeneidad del contacto entre la *world music* y el campo musical chileno, mostrando una lectura crítica y apropiación estratégica de los elementos que circulan en la narrativa global de la música desde la posición del Otro colonial. En efecto, sin perjuicio de la ambivalencia crítica de la banda con el concepto, Congreso ha actuado en el Festival de Músicas del Mundo en Chile, la versión local de WOMAD y otros festivales de *world music* en el extranjero.

En este punto de contacto entre el campo musical chileno y la narrativa de la *world music*, observamos un uso cada vez mayor de los elementos presentes en la categoría por parte de los músicos chilenos. Estos elementos se adoptan estratégicamente para hacer frente a la experiencia del exilio, para resaltar su identidad mestiza, comunicarse con el público occidental y abordar los conflictos culturales y políticos que afectan a Chile, África y Europa. Al mismo tiempo, este uso muestra los límites relativos a la racialización y exotización por medio de su identificación como músicos inmigrantes y mestizos. Esto produce una representación compleja y tensa de la Otredad, especialmente cuando se aborda a otros sujetos subalternos como las mujeres mestizas, relegadas a una posición sexualizada. En consecuencia, es posible identificar un nuevo momento en el desarrollo de la voz colonial: una enunciación más activa que muestra la interrelación de la hibridación colonial con la construcción de la identidad subalterna, al tiempo que contribuye en cierta medida a la reproducción de las relaciones de poder colonial encarnadas por los mismos artistas que tratan de subvertirlas.

Al alcanzar la década de 1990, el concepto de *world music* llegaría a Chile como categoría académica, gracias al trabajo de la etnomusicóloga escocesa Jan Fairley. Fairley tuvo una profunda conexión con el país, estableciéndose durante el gobierno de Salvador Allende y contribuyendo a la visibilidad en Europa de la Nueva Canción Chilena y otros géneros latinoamericanos como ejemplos de *world music*¹⁸. En 1993, Fairley realizó un seminario en la Universidad de Chile, donde las y los musicólogos locales discutieron algunos elementos asociados al concepto (Torres 2019). Sin embargo, el concepto no fue ampliamente adoptado por la academia chilena para entonces, lo que se manifiesta en la escasez de publicaciones de autoría local acerca del tema. La excepción es el trabajo de Juan Pablo González, quien se aproximó al concepto durante sus estudios en Estados Unidos (González Rodríguez 2019). El autor contribuyó con la entrada “Chile” a *The Garland Encyclopedia of World Music*, donde proporciona una perspectiva general acerca de las prácticas musicales tradicionales y populares del país bajo el rótulo de *world music* (González Rodríguez 1998), aunque sin proporcionar una discusión en torno a las complejidades epistemológicas del término.

Una aceptación más amplia del concepto llegaría más tarde, con la llegada de festivales dedicados al género y la recepción activa y crítica de la *world music* como categoría para describir el campo musical nacional.

CONSOLIDACIÓN, RECEPCIÓN CRÍTICA Y PROYECCIÓN DE LA *WORLD MUSIC* EN CHILE (2000 HASTA LA ACTUALIDAD)

Por último, desde principios de la década de 2000 hasta hoy se puede observar un tercer punto de contacto entre el campo musical chileno y el concepto de *world music*. En este período, el género se consolidó por medio de su institucionalización en sellos discográficos

¹⁸ Fairley desempeñaría un papel importante en el abordaje académico de la *world music* en el Reino Unido durante la primera mitad de la década de 1990, contribuyendo también a su popularización en revistas y programas radiales.

locales y festivales dedicados al género. Especialmente destacable es el hecho de que la categoría comenzó a ser apropiada por algunos músicos chilenos y que sus aspectos epistemológicos se utilizan para caracterizar tanto la producción musical local como la de otros artistas latinoamericanos.

La adopción explícita de la *world music* como género musical en Chile se remonta a los esfuerzos del músico y productor Rodrigo Cepeda, conocido como Subhira (“coraje” en hindi). Mientras estudiaba composición a principios de la década de 1990, Cepeda comenzó a crear música influenciada por sonoridades *new age* y la música de los pueblos originarios de Chile. Para producir y distribuir sus composiciones y las de otros músicos, en 1993 creó el sello Mundovivo. Subhira declara haber escuchado el concepto de *world music* a mediados de la década de 1990, asociado a la obra de Peter Gabriel y su sello Real World (Cepeda 2019). Subhira se interesó en el concepto, pues representaba el trabajo que él realizaba en Chile, caracterizado por la mezcla de música tradicional con elementos populares modernos. Sin embargo, el músico estuvo consciente de la naturaleza eurocéntrica del concepto, por lo que decidió traducirlo al español como “músicas del mundo”, describiendo el género como “música para una vida mejor”. Por tanto, la categoría se adoptó desde la perspectiva del bienestar y la convivencia equilibrada con la naturaleza. Así, la música del mundo ofrecería un escape de las consecuencias del capitalismo tardío y su impacto negativo en el medio ambiente y las relaciones humanas. El término músicas del mundo se utiliza desde el año 2000 en la producción del Festival de Músicas del Mundo, organizado por Mundovivo, que se celebra anualmente con la participación de artistas nacionales e internacionales.

Además del trabajo de Subhira y Mundovivo, otros eventos aislados han tenido lugar en Chile, como el Santiago World Music Fest celebrado en 2014. Sin embargo, un mayor impulso para la institucionalización del género se produjo en 2015 con la organización de la versión local del Festival WOMAD, producto de la colaboración entre la Fundación WOMAD, el Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio, la Municipalidad de Recoleta y productores privados. El festival ha tenido lugar casi ininterrumpidamente desde entonces¹⁹, con la participación de diversos artistas locales e internacionales. El director del festival, el músico y productor chileno Giorgio Varas, vivió su infancia en Italia, donde se interesó por la *world music* gracias a la prensa local a finales de la década de 1980 (Varas 2019). Varas entiende la *world music* como un intergénero, que representaría la diversidad global de las culturas musicales y brindaría oportunidades laborales para los artistas migrantes. Varas explica que, aunque criticada por sus connotaciones hegemónicas, la categoría también puede funcionar como una plataforma para la distribución de la música popular chilena en los mercados internacionales, haciéndola atractiva para las políticas culturales del Estado. En consecuencia, y de forma similar a Subhira, la organización de WOMAD Chile resignifica ligeramente el concepto mediante su traducción al español como música del mundo. Esto eliminaría algunos de los aspectos imperialistas del concepto, haciéndolo accesible para artistas y audiencias latinoamericanas.

Los discursos del multiculturalismo y la lucha contra el racismo creados en torno al concepto de *world music* parecen apropiados para un país que, desde la década de 1990, se ha convertido crecientemente en un centro para la inmigración latinoamericana y caribeña. El aumento de los flujos migratorios a Chile se vincula con la estabilidad económica y política del país (Araujo, Legua y Ossandón 2002; Mujica 2004), y el estancamiento relativo de las economías vecinas y caribeñas (Stefoni 2011; OIM 2017; Galaz, Rubilar y Silva 2019). Durante este período, la inmigración a Chile ha sido construida por los medios de

¹⁹ Con excepción de la versión de 2021, suspendida en el contexto de la pandemia de COVID-19.

comunicación como un “problema social”, asociándose comunicacionalmente a la pobreza y la delincuencia, lo que repercute en situaciones de racismo basado en la nacionalidad y el color de la piel (Póo 2009; Tijoux 2011, 2013). En consecuencia, los festivales de *world music* han sido promovidos como espacios que contribuyen a la lucha contra el racismo y a mostrar la diversidad cultural de Chile. Es el caso del Festival WOMAD y del recientemente creado Festival Chañar, celebrado en diciembre de 2018, el que se orienta explícitamente a la *world music* y aborda la diversidad cultural chilena en el contexto de las migraciones recientes. El énfasis que los festivales ponen en la inmigración se manifiesta en los artistas participantes, provenientes crecientemente de América Latina y el Caribe por encima de otras regiones del planeta. Es importante señalar que estos festivales cuentan con un importante apoyo financiero por parte de instituciones públicas centrales y locales, lo que los convierte en parte de una política cultural estatal orientada a las manifestaciones artísticas de las comunidades inmigrantes en el país. En este sentido, la música latinoamericana es activamente incorporada a la narrativa de la *world music* por parte de los agentes culturales privados y públicos chilenos que gestionan estos eventos.

Sin embargo, un fenómeno interesante es la adopción y recepción crítica del concepto por artistas locales, que se identifican como exponentes de *world music* o recurren a los gestos exotizantes de la noción. Un primer ejemplo se puede encontrar en la producción musical del propio Subhira. Su trabajo está influenciado por las tradiciones musicales de diferentes culturas, incluyendo la música latinoamericana, árabe e hindí, entre otras, junto con elementos modernos de la música electrónica. Es posible identificar dos períodos en la obra de Subhira: el primero caracterizado por un enfoque *new age* que releva la naturaleza y la espiritualidad, presente en álbumes como *Cahuelmó* (1995), *Cañi* (1997) y *Travesía* (2000). Estos álbumes contienen principalmente composiciones de piano, acompañadas de sintetizadores atmosféricos, guitarra acústica y cuerdas, donde las principales referencias musicales son algunos elementos folclóricos chilenos reelaborados para la experimentación composicional. El segundo período se caracteriza por un acercamiento a la experiencia del trance en las culturas del mundo, que el músico presenta en *Transubhiriano* (2002) y ha desarrollado desde entonces. Usando la metáfora de un viaje en tren hacia lo exótico²⁰, el álbum introduce sonoridades africanas, brasileñas, australianas, indias, celtas y mapuches acompañadas de sintetizadores, *samplers* y una base rítmica electrónica casi permanente. Debido a que el álbum presenta la danza como medio de trance, las tres pistas del álbum son particularmente largas: dos de ellas se extienden durante más de veinticinco minutos, mientras que la última dura más de trece minutos.

Esta última pista, titulada “Maputrance”, es de interés por su tratamiento de algunos elementos musicales del pueblo Mapuche. La canción fue hecha en colaboración con el poeta y músico mapuche Leonel Lienlaf y está construida alrededor de un bombo en tresillo que acentúa las dos primeras notas de cada tiempo, asemejándose a los ritmos tradicionales realizados con el tambor ritual *kultrün*, acompañado por un ostinato de bajo eléctrico en re menor. Otros instrumentos tradicionales incluidos son la *trutruka*, la *pifüllka*, y el *trompe*. Siguiendo las tendencias musicales típicas de la *world music*, la pista incorpora también el *didgeridoo*, además de diferentes sintetizadores, percusiones sampleadas, y una voz femenina interpretando frases melismáticas sin letra, además de una grabación de Lienlaf recitando poesía en mapudungun. La pista carece de una melodía clara aparte del bajo *ostinato*, y todo su contenido armónico es proporcionado por las diferentes atmósferas de sintetizador y la voz femenina. Esto enfatiza el ritmo percutido y el bajo *ostinato*, proporcionando una pista adecuada para el baile. Algunos de estos elementos se resumen en la Figura 7.

²⁰ El término *Transubhiriano* es un juego de palabras referido al Ferrocarril Transiberiano.

Figura 7. “Maputrance” cc. 241-244 (Subhira 2002).

Elaboración propia.

“Maputrance” es un ejemplo de la hibridación de la *world music* promovida por Subhira, visible en el interés por la música tradicional y los elementos electrónicos que se hicieron populares desde la década de 1980. Al mismo tiempo, ilustra las posibilidades y tensiones presentes en la *world music*. Efectivamente hace visibles algunos elementos de la cultura mapuche, puestos en un lenguaje musical atractivo para el público moderno. Sin embargo, esos elementos están descontextualizados, por lo que los discursos de espiritualidad y conexión con la naturaleza chocan con los contextos de producción, escucha e interpretación de la música comercial contemporánea. Al mismo tiempo, los discursos de reivindicación política de los pueblos originarios que circulan en la sociedad chilena se desdibujan por el énfasis puesto en el formatoailable de la obra de Subhira. En ese sentido, el potencial representativo de la *world music* se oscurece tras un gesto exotizante realizado esta vez a nivel interno, dentro de la sociedad chilena. Al proveer un vehículo para la expresión de su Otro interno, Chile remarca la posición exotizada de aquel, colonizándolo.

Un ejemplo más contemporáneo de contacto entre la *world music* y músicos chilenos es el trabajo de la banda Newen Afrobeat, formada en 2009. El nombre de la banda refiere a la palabra Mapudungun *newen*, que significa fuerza, y al género *afrobeat*, desarrollado en África occidental desde mediados del siglo XX y que alcanzó renombre internacional en el trabajo del músico nigeriano Fela Kuti. En sus producciones, la banda adopta el género *afrobeat* e introduce algunos elementos de la música latina, especialmente la percusión, de modo similar a otras agrupaciones que proponen hibridaciones del género, como el grupo británico Afro Celt Sound System y la banda estadounidense Antibalas. En consecuencia, la música de Newen Afrobeat se caracteriza por la mezcla de elementos africanos y latinoamericanos de percusión, funk y jazz. Líricamente, su trabajo aborda de manera crítica las problemáticas sociopolíticas de la sociedad chilena, con especial atención a las reivindicaciones de los pueblos originarios y la población afrolatinoamericana en el país. El percusionista Tomás Pavez explica que esta representación se resume en el uso del término *newen* como referencia conceptual, aunque no necesariamente musical, a las culturas originarias chilenas. Esto proporcionaría elementos de identidad local a la adopción del *afrobeat*

(Pavez 2019). En su trabajo, la banda también intenta resaltar los vínculos entre África y Chile. Este enfoque se puede observar en los dos álbumes de la banda, *Newen Afrobeat* (2014) y *Curiche* (2019) y su EP, *Newen Plays Fela* (2017), donde la banda estuvo acompañada por Seun Kuti, hijo de Fela Kuti. El último lanzamiento, *Curiche*, que en mapudungun significa “gente negra”, es de interés respecto de la representación de los pueblos originarios y afrolatinoamericanos en la música chilena.

La pista titular, “Curiche”, aborda la herencia africana en la cultura chilena y su borrado de la historia oficial del país. Reconoce la mezcla de las poblaciones africanas en la sociedad chilena, invitando a la celebración del carácter mestizo y mulato de los habitantes locales. Su texto incluye una cita al historiador chileno Rolando Mellafe, quien a mediados del siglo XX se dedicara al estudio de la presencia africana en el país²¹. La instrumentación de la pista incluye una sección de bronce, guitarras eléctricas y bajo, teclados, batería, congas, *shekeres* y tres cantantes femeninas. Armónicamente, la pista está en si bemol dorio, con bajo y guitarras realizando motivos repetitivos y sincopados en la tonalidad sobre una sección de batería y percusión, en modo afín a la práctica *afrobeat*. La voz principal femenina alterna entre notas cortas y largas, y su carácter sincopado proporciona un contraste con la sección rítmica, destacando la letra de la pieza (ver Figura 8).

La adopción del *afrobeat* como género circulante en la narrativa de la *world music* por una banda chilena muestra un contraste con el ejemplo anterior. Aunque se podría decir que el género se adopta sin grandes transformaciones musicales, también representa una apropiación de la actitud crítica manifiesta en la política de reivindicación sociocultural de Fela Kuti, ahora dirigida hacia las desigualdades de la sociedad chilena. Esto refleja un interés en las transformaciones culturales traídas a Chile por la inmigración afrocaribeña, lo que permite una interpretación de esta música como una respuesta a las actitudes racistas de la población local. Al mismo tiempo, Newen Afrobeat hace referencias constantes al pueblo Mapuche y los problemas que sufre en el país, como la falta de reconocimiento y la violencia de Estado. El abordaje de estas cuestiones en el trabajo de Newen Afrobeat produce entonces un sujeto referido, que emerge de la articulación de los Otros en la sociedad chilena: los pueblos originarios y los inmigrantes afrolatinoamericanos. Por tanto, aunque no podemos cuestionar el esfuerzo genuino de representar la Otrredad de Chile, este toma la forma de un gesto colonizado de apropiarse de un género de *world music* para representar a un Otro interno, reproduciendo su posición exotizada.

Un gesto similar de representación de la Otrredad encarnada en la inmigración está presente en la banda chilena La Chicha y su Manga. Formada en 2008, la banda interpreta piezas al estilo de la chicha, género popular peruano nacido producto de las mezclas entre el huayno andino –traído por inmigrantes rurales de la sierra que se asentaron en Lima y otras ciudades peruanas durante la década de 1950– y la cumbia colombiana que circuló por América Latina, incluyendo Perú y Chile, en formatos mediatizados desde la década de 1960 (Romero 2007)²². El interés del conjunto en la música chicha se relaciona con la presencia de una importante comunidad inmigrante peruana en Chile desde la década de 1990, producto de la inestabilidad política peruana y el relativo éxito de la economía chilena. En consecuencia, la banda desarrolla vínculos sostenidos con las comunidades peruanas en

²¹ El pasaje citado reza: “La esclavitud negra se desarrolló y murió en Chile casi subrepticamente, sin dejar grandes huellas, ni problemas raciales, lo que no obsta para que el etnólogo o antropólogo atento pueda descubrir aquí y allá una raigambre negra oculta pero poderosa” (Mellafe 1959: 103). La frase utilizada es “raigambre negra oculta pero poderosa”.

²² Es importante destacar, como se indicó anteriormente, que el mismo Romero incluirá a la música chicha en la narrativa de la *world music* (Romero 1998).

Chile, presentándose en festivales, celebraciones de fiestas nacionales y religiosas peruanas, y otras actividades. El miembro fundador y guitarrista Miguel Ángel Ibarra identifica La Chicha y su Manga como una contribución para la integración de las comunidades inmigrantes, introduciendo activamente repertorios peruanos en las prácticas musicales chilenas (Ibarra 2018). Así lo pone de relieve la participación del peruano Augusto Zamora como maestro de ceremonias en sus actuaciones en directo. Al mismo tiempo, hay una cierta actitud etnográfica respecto de la música peruana: la banda ha viajado a Perú con el fin de reunirse con los músicos originales de las canciones que interpretan y aprender así su lenguaje musical. Los aprendizajes obtenidos se resumen en el álbum *Con Amor y Cariño* (2013), su único lanzamiento hasta la fecha.

57

Voz

Rai - gam - bre ne - gra o - cu - ta pe - ro po - de - ro - sa

Guit. El.

Guit. El.

Bajo

Perc.

59

Voz

Cuer - poy pa - sión del a - fri - ca no en mi ma - triz bio - ló - gi - ca

Guit. El.

Guit. El.

Bajo

Perc.

Figura 8. "Curiche" cc. 57-60 (Newen Afrobeat 2019).

Elaboración propia.

El álbum incluye una versión de “Cariñito”, compuesta por el peruano Ángel Aníbal Rosado a finales de la década de 1970. La canción goza de amplia popularidad en Chile, siendo versionada en la década de 1980 por Pachuco y La Cubanacán y a principios de la década de 2000 por Chico Trujillo. La versión de La Chicha y su Manga adhiere a las convenciones instrumentales generales de la música chicha: incluye batería y percusión latina, una sección de bronces ocasional, órgano, guitarra y bajo eléctricos y algunos instrumentos andinos añadidos por la banda, como charango y quena. La guitarra eléctrica juega un papel importante en la música chicha: se graba con una importante presencia de efectos como reverberación y *delay*, que dan una atmósfera psicodélica a su sonido. La guitarra también ofrece líneas improvisadas que asemejan motivos andinos. Sin embargo, en la propuesta de La Chicha y su Manga, la guitarra eléctrica también refiere a la música rock, introduciendo punteos con distorsión en pentatónica menor. “Cariñito” contiene una característica sección de huayno que sirve como introducción y descanso durante la pista, cuyos elementos se sintetizan en la Figura 9 (ver Figura 9).

The image shows a musical score for the song "Cariñito" from measures 49 to 52. It is arranged in two systems. The first system (measures 49-52) includes parts for Quena, Electric Guitar (Guit. El.), Bass (Bajo), and Percussion (Perc.). The second system (measures 51-52) includes parts for Quena (Q.), Electric Guitar (G. E.), Bass (B.), and Percussion (P.). The music is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment.

Figura 9. “Cariñito” cc. 49-52 (La Chicha y su Manga 2013).

Elaboración propia.

Es importante tener en cuenta que La Chicha y su Manga no se define a sí misma como una banda de *world music*. Ibarra reconoce críticamente el efecto homogeneizador de la categoría, relacionada con su conexión con la etnomusicología y la industria musical.

Según el músico, hoy el concepto no sería muy útil, ya que las diferentes músicas del mundo pueden ser conocidas por su propio nombre. Sin embargo, su enfoque musical comparte las características del contacto local con la narrativa de la *world music*, tales como la representación del Otro de la sociedad chilena (en este caso, la inmigración peruana), el uso de algunos elementos musicales que caracterizan a este Otro, el desarrollo de una obra musical híbrida que representa los contactos entre la identidad chilena y la Otredad y la presentación de dicha obra ante oídos nacionales para los cuales esta música constituye un afuera exótico.

Estas similitudes son las principales características de esta etapa de contacto entre el concepto de *world music* y el campo musical de Chile. Su recepción en el país, no exenta de críticas, encarna un examen activo de la identidad chilena y sus límites que cuestiona su estabilidad, catalizado por la visibilidad de una Otredad interna como en los pueblos originarios o externa como en la inmigración. También señala la culminación de un uso estratégico de la categoría en la música chilena, resignificada como un instrumento para la ampliación de las referencias musicales y culturales de las y los artistas locales, las que ahora se vuelven disponibles para nuevas hibridaciones en la cultura chilena. Por último, también marca un desplazamiento en el dispositivo representativo colonial de la *world music*: a medida que los músicos chilenos se identifican o recurren a gestos de *world music*, también se apropian de y redefinen las músicas de las comunidades Otras en Chile. En este sentido, las voces coloniales de los músicos chilenos no solo pueden hablar por sí mismas, sino también hablan por los demás, abriendo así un espacio para la reconfiguración de las significaciones y relaciones de poder de las culturas chilena y latinoamericana.

CONCLUSIÓN: VOZ COLONIAL Y *WORLD MUSIC* EN CHILE

A lo largo de este artículo se han explorado algunos puntos de contacto entre la narrativa de la *world music* y el campo musical chileno. Los ejemplos musicales analizados muestran los matices, complejidades e incluso contradicciones presentes en estos contactos, destacando la diversidad de músicas locales y las diferentes estrategias desplegadas por artistas, sellos discográficos, gestores, académicos y otros agentes respecto de la descripción y representación de la música chilena. También muestran las características del amplio lenguaje musical incorporado en la narrativa de la *world music*, ilustrando su naturaleza híbrida y estableciendo un correlato auditivo con las transformaciones culturales y políticas de la sociedad chilena.

Sobre la base de la discusión presentada, la *world music* puede definirse como un dispositivo representativo poscolonial que impone una distinción entre el mundo occidental y el no occidental, construyendo una narrativa jerárquica universal de la música en la que se subordinan las prácticas musicales no occidentales. Sin embargo, los sujetos colonizados pueden apropiarse de y resignificar su posición subalterna para movilizar sus intereses, produciendo obras artísticas híbridas que representan sus identidades mientras que, al mismo tiempo, reproducen las relaciones de poder simbólico que los oprimen. En ese contexto, algunos músicos chilenos colonizados y subalternos pasaron de ser incorporados pasivamente a la narrativa de la *world music* para los oídos de Occidente, a participar activamente en la resignificación y crítica del concepto para describir su producción musical. Este desarrollo está estrechamente relacionado con las transformaciones de la sociedad chilena y su posición en América Latina y el mundo, ejemplificadas en el interés europeo por las tradiciones populares chilenas o el diálogo de artistas chilenos con músicas de Europa y África en el contexto de la dictadura. Más importante aún, este contacto con la categoría ha sido efectivo al punto que ha permitido que algunos músicos recurran a sus

elementos epistemológicos para representar el trabajo de artistas que forman parte de la Otredad local, como los pueblos originarios y las comunidades inmigrantes del Chile contemporáneo.

Las etapas del contacto entre la *world music* y la música chilena pueden interpretarse como momentos en el desarrollo de una voz colonial, es decir, de la posibilidad de una enunciación local de la identidad en el contexto de las relaciones globales de poder cultural y político. Así, en el primer momento, cuando la música tradicional chilena fue registrada por sellos europeos y esfuerzos etnográficos en la narrativa global de la *world music*, la voz colonial solo fue posible por la mediación de una voz occidental, que hablaba por el Otro encarnado por la música chilena. Este es un momento de representación como desplazamiento puro, en el sentido de que la presencia de los músicos chilenos fue desplazada por otra voz que hablaba por ella y pretendía movilizar su mensaje ante un mundo metropolitano oyente.

En el segundo momento, cuando algunos elementos de la *world music* fueron adoptados por músicos chilenos, la voz colonial estuvo aprendiendo y experimentando con los procesos de exotización y racialización que fueron impuestos por la voz occidental. La voz colonial ahora pudo hablar por sí misma, pero la condición de su escucha es que lo hiciera en el lenguaje musical exótico y racializado que Occidente había definido para ello. Sin embargo, la voz colonial aprendió del lenguaje musical de Occidente y desarrolló una música híbrida que reunía ambos mundos, representando efectivamente la situación colonial en sus posibles aspectos positivos, como la resiliencia en la experiencia del exilio, así como en los negativos, como la representación racializada y sexualizada del mestizo y las mujeres.

Finalmente, en el tercer momento, cuando las y los músicos chilenos recurren a gestos exotizantes de la *world music* para sí mismos o para un Otro interno o externo, la voz colonial ha aprendido adecuadamente a hablar. Esto permite que la voz colonial cante en cualquier idioma, introduciendo melodías y sonidos de todo el mundo en su propia canción. La voz colonial se siente casi como una igual a la voz occidental. Esta situación implica un nuevo desplazamiento, esta vez del papel que la música chilena colonizada juega en la narrativa de la *world music*. Acepta efectivamente la categoría y, con ella, su posición subalterna colonial. Pero también negocia un privilegio relativo, enfatizando así el carácter liminal de la voz colonial. El privilegio consiste no solo en la capacidad de enunciar y cantar, sino también de nominar y significar otras voces como coloniales. Esto ocurre en el momento en que un artista chileno identifica la música de su propio Otro, los pueblos originarios o las comunidades inmigrantes, como parte del lenguaje sónico de un planeta exotizado, susceptible de ser incorporado en el discurso musical propio. Este acto supone la reflexividad y la instrumentalización de la voz colonial y produce un cambio epistemológico y político: la voz colonial de la música chilena no es solo una voz periférica, pues ahora se oye a sí misma como enunciada desde un centro regional, abstraído de su propia presencia en la región y el mundo.

Este es el contexto de una identidad chilena que enfrenta los desafíos de la inmigración y la reivindicación de las culturas originarias, que escenifica y consume versiones locales de festivales globales como Lollapalooza y WOMAD y que define a la Otredad como sujetos subalternos exóticos y racializados, tal como ella fue definida una vez por Occidente. En este sentido, a medida que la distinción original entre los mundos occidental y no occidental se vuelve borrosa, surgen nuevas relaciones de poder colonial que operan tanto a nivel global como local. Ese es el principal nuevo reto que el contacto con la categoría de la *world music* como dispositivo para la expresión de una voz colonial presenta para la sociedad chilena contemporánea. En este sentido, conviene tener presente que, si bien en toda relación de poder colonial es posible observar la emergencia de nuevas subjetividades, del mismo modo en toda nueva subjetividad, por bien intencionadas que sean sus motivaciones, existe

el riesgo de la emergencia de nuevas relaciones de poder coloniales. Tal característica, visible en la aparente contradicción entre representar la Otredad y la reproducción de una posición exotizada, puede ser considerada como una parte constitutiva de la experiencia colonial misma y de toda manifestación y producción cultural.

En este escenario, se pueden formular nuevas preguntas de investigación que aborden con mayor detalle los procesos estudiados aquí. Por ejemplo, ¿qué otros géneros musicales o propuestas creativas en la historia cultural de Chile exhiben las características de la voz colonial? ¿Cómo se relacionan con la narrativa global de la *world music*? ¿Qué otros sujetos subalternos han sido o pueden ser representados por medio de la voz colonial? ¿Cuál es el rol específico de agentes tales como la industria musical en la producción de Otredad de, y en, la música chilena? ¿Qué vínculos es posible observar entre la producción de la Otredad en la música chilena y los diversos proyectos políticos de izquierda? ¿Cómo se relacionan las políticas culturales con este dispositivo representativo y cómo ayudan a desmantelarlo o a fortalecerlo? Y finalmente, en un sentido cultural más general, ¿cómo se relacionan otros géneros musicales y agentes culturales en el contexto de las transformaciones de la sociedad chilena contemporánea? El presente texto ofrece algunas pistas para comenzar un abordaje crítico de estas preguntas, mostrando los vínculos entre agentes artísticos, académicos, industriales y políticos en la producción de una voz colonial. En este sentido, estas y otras cuestiones que se pueden seguir en futuros proyectos de investigación muestran el potencial interpretativo y la utilidad de una lectura colonial para el estudio de las dinámicas culturales contemporáneas.

Ciertamente, este potencial no se agota en los esfuerzos académicos, ya que puede alimentar los debates acerca de las políticas públicas y la dimensión política general de nuestras sociedades. Si se promueve un vínculo más estrecho entre la investigación académica y las políticas públicas, discusiones culturales aparentemente específicas y complejas –como el contacto con el concepto de *world music* y el desarrollo de una voz colonial– pueden contribuir eficazmente a la democratización de nuestras sociedades y ayudarles a hacer frente a los desafíos culturales y políticos de nuestros tiempos contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

ALTEN, MICHÈLE

2012 “Le Chant du Monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”, *ILCEA, Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, XVI. Disponible en: <https://journals.openedition.org/ilcea/1411> [acceso: 25 de julio de 2019]. doi: 10.4000/ilcea.1411

ARAUJO, KATHYA, MARÍA CLAUDIA LEGUA Y LORETO OSSANDÓN

2002 *Migrantes andinas en Chile: El caso de la migración peruana*. Santiago: Fundación Instituto de la Mujer.

AROM, SIMHA Y DENIS-CONSTANT MARTIN

2006 “Combiner les sons pour réinventer le monde: La World Music, sociologie et analyse musicale”, *L’Homme*, CLXXVII-CLXXVIII, pp. 155-178. doi: 10.4000/lhomme.21689

BARAÑANO, ASCENSIÓN, JOSEP MARTÍ, GONZALO ABRIL, FRANCISCO CRUCES Y JOSÉ JORGE CARVALHO.

2003 “World Music: ¿El folklore de la globalización?”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, VII. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion> [acceso: 23 de julio de 2019].

BARTHES, ROLAND

1977 “The Grain of the Voice”, *Image, Music, Text*. Stephen Heath (editor). Londres: Hammersmith, pp. 179-189.

- BELLMAN, JONATHAN D.
2011 "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology", *The Musical Quarterly*, XCIV/3, pp. 417-438. doi: 10.1093/musqtl/gdr014
- BHABHA, HOMI
1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BITHELL, CAROLINE
1996 "Polyphonic Voices: National Identity, World Music and the Recording of Traditional Music in Corsica", *British Journal of Ethnomusicology*, V/1. pp. 39-66. doi: 10.1080/09681229608567247
- BOHLMAN, PHILIP V.
2002 "World Music at the 'End of History'", *Ethnomusicology*, XLVI/1, pp. 1-32. doi: 10.2307/852806
2013 "Introduction: world music's histories", *The Cambridge History of World Music*. Philip V. Bohlman (editor). New York: Cambridge University Press, pp. 1-20.
- BRANDELLERO, AMANDA Y KARIN PFEFFER
2011 "Multiple and Shifting Geographies of World Music Production", *Area*, XLIII/4, pp. 495-505. doi: 10.1111/j.1475-4762.2011.01057.x
- BROWN, ROBERT E.
1992 "World Music. Past, Present and Future", *College Music Society Newsletter*, mayo. Disponible en: <https://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology> [acceso: 20 de junio de 2018].
- CAPELLEN, GEORG
1905 *Ein neuer Exotischer Musikstil an Notenbeispielen*. Stuttgart: Grüninger.
- CARRASCO, EDUARDO
2003 *Quilapayán: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL Editores.
- CHANADY, AMARYLL
1995 "From Difference to Exclusion: Multiculturalism and Postcolonialism", *International Journal of Politics, Culture and Society*, VIII/3, pp. 419-437. doi: 10.1007/BF02142893
- CIFUENTES, LUIS
1989 *Fragmentos de un sueño. Inti-Illimani y la generación de los 60*. Santiago: Logos.
- CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.
- COTTRELL, STEPHEN
2010 "Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview", *Ethnomusicology Forum*, XIX/1, pp. 3-25. doi: 10.1080/17411912.2010.489279
- CRAIG, DALE
1971 "Transcendental World Music", *Asian Music*, II/1, pp. 2-7. doi: 10.2307/833806
- DE BEAUVOIR, SIMONE
2015 *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, JACQUES
1973 *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press.
- FAIRLEY, JAN
2000 "Chile/Latin America – Nueva canción: an uncompromising song", *World Music. The Rough Guide. Volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Simon Broughton y Mark Ellingham (editores). Londres: Rough Guides, pp. 362-371.
- FELD, STEVEN
2000 "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture*, XII/1, pp. 145-171. doi: 10.1215/08992363-12-1-145

- FELDMAN, MARTHA
2015 “The Interstitial Voice: An Opening”, *Journal of the American Musicological Society*, LXVIII/3, pp. 653-659. doi: 10.1525/jams.2015.68.3.653
- FRIEDENTHAL, ALBERT
1911 *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. I. Abteilung: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
- FRITH, SIMON
1989 “Introduction”, *World Music, Politics and Social Change*. Simon Frith (editor). Manchester: Manchester University Press, pp. 1-6.
1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRITSCH, INGRID
1981 “Zur Idee der Weltmusik”, *Die Musikforschung*. XXXIV/3, pp. 259-273.
- FÜRSICH, ELFRIEDE Y ROBERTO AVANT-MIER
2012 “Popular Journalism and Cultural Change: The Discourse of Globalization in World Music Reviews”, *International Journal of Cultural Studies*. XVI/2, pp. 101-118. doi: 10.1177/1367877912452481
- GALAZ, CATERINE, GABRIELA RUBILAR Y CLAUDIA SILVA
2019 *Migración Dominicana en Chile* [Boletín Informativo No. 2]. Santiago: Departamento de Extranjería y Migración.
- GILLET, CHARLIE
2007 “World Music”, *Encyclopaedia Britannica*. Disponible en <https://www.britannica.com/art/world-music> [acceso: 20 de junio de 18].
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO
1998 “Chile”, *The Garland Encyclopedia of World Music*. Dale Alan Olsen y Daniel Edward Sheehy (editores). New York-London: Garland Publishing, pp. 356-375.
2016 “Perspectivas de la Musicología en Chile (1952-2015)”, *Perspectivas y Desafíos de la Investigación Musical en Iberoamérica: Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical 2015*. Yael Bitrán y Cynthia Rodríguez (editoras). México: Secretaría de Cultura, pp. 53-82.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE
2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE
2009 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GUILBAULT, JOCELYNE
1997 “Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice”, *Popular Music*, XVI/1, pp. 31-44. doi: 10.1017/S0261143000000684
2001 “Chapter 8. World Music”, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw y John Street (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 176-192.
- HAGEDORN, KATHERINE
2006. “‘From This One Song Alone, I Consider Him to be a Holy Man’: Ecstatic Religion, Musical Affect, and the Global Consumer”, *Journal for the Scientific Study of Religion*, XLV/4, pp. 489-496. doi: 10.1111/j.1468-5906.2006.00323.x
- HAYNES, JO
2005 “World Music and the Search for Difference”, *Ethnicities*, V/3, pp. 365-385. doi: 10.1177/1468796805054961

- 2010 "In the Blood: The Racialising Tones of Music Categorization", *Cultural Sociology*, IV/1, pp. 81-100. doi: 10.1177/1749975509356862
- 2013 *Music, difference, and the Residue of Race*. New York: Routledge.
- HEILE, BJÖRN
2009 "Weltmusik and the globalization of new music", *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Björn Heile (editor). Farnham: Ashgate, pp. 101-121.
- HISAMA, ELLIE M.
1993 "Postcolonialism on the Make: The Music of John Mellencamp, David Bowie and John Zorn", *Popular Music*, XII/2, pp. 91-104. doi: 10.1017/S0261143000005493
- HOWE, HUBERT S. JR.
1974 "The 1974 ISCM World Music Days", *Perspective of New Music*, XIII/1, pp. 227-233. doi: 10.2307/832377
- 1975 "The 1975 ISCM World Music Days", *Perspective of New Music*, XIII/2, pp. 204-210. doi: 10.2307/832093
- HURLEY, ANDREW W.
2009 "Postnationalism, Postmodernism and the German Discourse(s) of Weltmusik", *New Formations*, LXVI, pp. 100-117. doi: 10.3898/newf.66.07.2009
- JOWERS, PETER
1993 "Beating new tracks: WOMAD and the British world music movement", *The Last Post. Music after Modernism*. Simon Miller (editor). Manchester: Manchester University Press, pp. 52-71.
- KANE, BRIAN
2015 "The Model Voice", *Journal of the American Musicological Society*, LXVIII/3, pp. 671-677. doi: 10.1525/jams.2015.68.3.653
- LOOMBA, ANIA
2005 *Colonialism/Postcolonialism*. Oxford: Routledge.
- MALLET, JULIEN
2002 "'World Music' Une question d'ethnomusicologie (World Music. A question of Ethnomusicology)", *Cahiers d'Études Africaines*, CVXVIII/42, pp. 831-852. doi: 10.4000/etudesafricaines.168
- MANZO, KATE
1997 "Critical Humanism: Postcolonialism and Postmodern Ethics", *Alternatives: Global, Local, Political*, XXII/3, pp. 381-408. doi: 10.1177/030437549702200305
- MARTIN, DENIS-CONSTANT
1996 "Who's Afraid of the Big Bad World Music? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?]: Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain", *Cahiers de musiques traditionnelles*, IX, pp. 3-21.
- MATSUNOBU, KOJI
2011 "Spirituality as a Universal Experience of Music: A Case Study of North Americans' Approaches to Japanese Music", *Journal of Research in Music Education*, LIX/3, pp. 273-289. doi: 10.1177/0022429411414911
- MELLAFFE, ROLANDO
1959 *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas* [Estudios de Historia Económica Americana, Trabajo y Salario en el Período Colonial No. 2]. Santiago: Universidad de Chile.
- MERCADO, CLAUDIO
2002 "Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central", *Revista Musical Chilena*, LVI/197, pp. 39-76. doi: 10.4067/S0716-27902002019700003

- MERCADO, CLAUDIO; VÍCTOR RONDÓN Y NICOLÁS PIWONKA
2003 *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile Central*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- MIDDLETON, RICHARD
2002 *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO.
1979 *Decreto 23. Declara a la Cueca Danza Nacional de Chile*. Disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886> [acceso: 10 de junio de 2020].
- MITCHELL, TONY
1993 "World Music and the Popular Music Industry: An Australian View", *Ethnomusicology*, XXXVII/3, pp. 309-338. doi: 10.2307/851717
- MUJICA, JAVIER
2004 *El desafío de la solidaridad. Condiciones de vida y de trabajo de los migrantes peruanos en Chile* [Serie Documentos de Trabajo N°178]. Lima: Organización Internacional del Trabajo.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL
1958 "World Music Bank", *Music Educators Journal*, XLIV/3, pp. 58-59. doi: 10.2307/3388894
- NETTL, BRUNO
1978 "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts", *Ethnomusicology*, XXII/1, pp. 126-136. doi: 10.2307/851368
1986 "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, LVIII/2, pp. 360-373. doi: 10.2307/932821
- OCHOA, ANA MARÍA
2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- OIM (ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES)
2017 *Diagnóstico regional sobre migración haitiana*. Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones.
- OLSEN, DALE ALAN
1992 "World Music and Ethnomusicology. Understanding the differences", *College Music Society Newsletter*, mayo. Disponible en: <https://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology> [acceso: 20 de junio de 2018].
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
1996 "Polifonía en fiestas rituales de Chile central", *Revista Musical Chilena*, L/185, pp. 38-59.
- PINCHEIRA, RODRIGO
2017 *Los elementos: voces y asedios al grupo Congreso*. Hualpén: Ediciones Nuevos Territorios.
- PÓO, XIMENA
2009 "Imaginarios sobre la inmigración peruana en la prensa escrita chilena: Una mirada a la instalación de la agenda de la diferencia", *Revista Faro*, V/9, pp. 1-9.
- PROXMIRE, PRISCILLA
1978 "The 1978 ISCM World Music Days", *Perspectives of New Music*, XVI/2, pp. 225-236. doi: 10.2307/832685
- QUIJANO, ANÍBAL
2007 "Colonialidad del poder y clasificación social", *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, pp. 93-126.

RAMOS, IGNACIO

2012 "El Gavilán de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno", *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Simón Palominos, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros (editores). Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, pp. 337-351.

2018 "Imperialismo cultural en la renovación folclórica latinoamericana: Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena", *Vientos del Pueblo. Representaciones, Recepciones e Interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM Ediciones, pp. 259-302.

ROHLEHR, GORDON

1998 "'We Getting the Kaiso That We Deserve': Calypso and the World Music Market", *TDR/The Drama Review*, XLII/3, pp. 82-95. doi: 10.1162/105420498760308481

ROMERO, RAÚL R.

1998 "Peru", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Dale Alan Olsen y Daniel Edward Sheehy (editores). New York-London: Garland Publishing, pp. 466-490.

2007 *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú.

SAID, EDWARD

1978 *Orientalism*. New York: Pantheon.

SALINAS, HORARIO

2013 *La canción en el sombrero: Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago: Catalonia.

SARTRE, JEAN-PAUL

1993 *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada.

SCHWANDT, ERICH Y ANDREW LAMB

2001 "March", *Grove Music Online*. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com.bris.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040080> [acceso: 30 de junio de 2019].

SHAPIRO, MARIANNA RUAH-MIDBAR Y OMRI RUAH MIDBAR

2017 "Outdoing authenticity: Three Postmodern Models of Adapting Folkloric Materials in Current Spiritual Music", *Journal of Folklore Research*, LIV/3, pp. 199-231. doi: 10.2979/jfolkrese.54.3.03

SLOAN, HEATHER

2009-2010 "The Other World Music: Percussion as Purveyor of Cultural Cues in Exotic Lounge Music", *College Music Symposium*, Vol. XLIX-L, pp. 409-426.

SPENCER, CHRISTIAN

2009 "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena", *Trans. Revista Transcultural de Música*, XIII. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/63/apologia-del-mestizaje-exaltacion-de-la-nacionalidad-el-papel-del-canon-discursivo-en-la-discusion-sobre-la-autenticidad-y-etnicidad-de-la-zamacueca-chilena> [acceso: 25 de junio de 2019].

2010 "Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)", *A Tres Bandas. Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano*. Christian Spencer y Albert Recasens (editores). Madrid: Akal, pp. 69-78.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY

1996 "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography", *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Donna Landry and Gerald MacLean (editores). New York: Routledge, pp. 203-235.

- 1999 *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- 2010 “In Response. Looking Back, Looking Forward”, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. Rosalind C. Morris (editora). Nueva York: Columbia University Press, pp. 227-236.
- STEFONI, CAROLINA
2011 *Perfil migratorio de Chile*. Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones.
- STOKES, MARTIN
2004 “Music and the Global Order”, *Annual Review of Anthropology*, XXXIII, pp. 47-72. doi: 10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916
- SWEDENBURG, STEVEN
2001 “Arab ‘World Music’ in the US”, *Middle East Report*, CCIX, pp. 34-40. doi: 10.2307/1559254
- SWEENEY, PHILIP
1992 *The Virgin Directory of World Music*. Nueva York: Henry Holt.
- TIJOUX, MARÍA EMILIA
2011 “Negando al ‘otro’: el constante sufrimiento de los inmigrantes peruanos en Chile”, *Mujeres inmigrantes en Chile: ¿mano de obra o trabajadoras con derechos?*. Carolina Stefoni (editora) Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 15-42.
- 2013 “Niños(as) marcados por la inmigración peruana: estigma, sufrimientos, resistencias”, *Convergencia*, XX/61, pp. 83-104.
- VALDEBENITO, LORENA
2018 “Discursos sobre la dimensión musical de Violeta Parra y su relación con la Nueva Canción Chilena”, *Vientos del Pueblo. Representaciones, Recepciones e Interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM Ediciones, pp. 59-98.
- VAN DER LEE, PEDRO
1998 “Sitar and Bossas: World Music Influences”, *Popular Music*, XVII/1, pp. 45-70.
- VEGA, CARLOS
1947 “La forma de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, III/20-21, pp. 7-21.
- WANG, JUI-CHING
2014 “A ‘Chop-Suey’ Musician in the Melting Pot: Kuo-Huang and the Northern Illinois University World Music Programme”, *Journal of Historical Research in Music Education*, XXXV/2, pp. 100-120.
- YANG, HON-LUN
2017 “Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction”, *Music, Representation, and Reception*. Hon-Lun Yang y Michael Saffle (editores). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 1-17.

Entrevistas

- CEPEDA, RODRIGO (SUBHIRA)
2019 Comunicación personal, 14 de mayo de 2019.
- GONZÁLEZ MORALES, SERGIO
2019 Comunicación personal, 28 de junio de 2019.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO
2019 Comunicación personal, 23 de mayo de 2019.

- IBARRA, MIGUEL ÁNGEL
2018 Comunicación personal, 20 de noviembre de 2018.
- PAVEZ, TOMÁS
2019 Comunicación personal, 30 de mayo de 2019.
- TORRES, RODRIGO
2019 Comunicación personal, 3 de junio de 2019.
- VARAS, GIORGIO
2019 Comunicación personal, 24 de junio de 2019.

Discografía

- CLERC, JULIEN
1984 *Aime-Moi* (Virgin: 70286).
- CONGRESO
1989 *Para los Arqueólogos del Futuro* (Alerce: ALC 640).
- INTI-ILLIMANI
1970 *Canto al programa* (DICAP: JIL-10).
1973 *Viva Chile!* (I Dischi Dello Zodiaco: VPA 8175).
1975 *Hacia la Libertad* (I Dischi Dello Zodiaco: VPA 8265).
1981 *Palimpsesto* (EMI: 3C 064-64522).
- LA CHICHA Y SU MANGA
2013 *Con Amor y Cariño* (Autoedición).
- NEWEN AFROBEAT
2014 *Newen Afrobeat* (Autoedición).
2017. *Newen Plays Fela* (Autoedición).
2019. *Curiche* (Autoedición).
- PARRA, VIOLETA
1956a *Chants et Danses du Chili I* (Le Chant du Monde: LDY 4060).
1956b *Chants et Danses du Chili II* (Le Chant du Monde: LDY 4071).
1975 *Ausente... Presente... Cantos de Chile* (Le Chant du Monde: LDX 74572).
1979 *Cantos de Chile* (Alerce: ALP-233).
1999 *Cantos Campesinos* (Warner: 8573803232-2).
- QUILAPAYÚN
1979 *Umbral* (Pathé: 2C070-14812).
1980 *alentours* (Pathé: 2C070-63688).
1982 *La Revolución y las Estrellas* (EMI: 10C064-072711).
1985a *Melissa. Création en Espagnol* (EMI: 1729677).
1985b *Tralali Tralalá* (Fonmusic: 892280/1).
- SUBHIRA
1995 *Cahuelmó* (Mundovivo: sin información).

1997 *Cañi* (Mundovivo: MVd103).

2000 *Travesía* (Mundovivo: MVd104).

2002 *Transubhiriano* (Mundovivo: MVd105).

UNESCO

1976 *Musical Atlas. Chile* (EMI Odeon: 3C 064-18218).