

Canto para una semilla.
Luis Advis, Violeta Parra y la modernización
de la música popular chilena

por

Javier Osorio Fernández
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

El objetivo del presente artículo es aportar algunas reflexiones sobre la obra *Canto para una semilla* del compositor chileno Luis Advis (1972), fundamentalmente a partir de sus dimensiones culturales e históricas. El significado de esta obra es observado en relación con los debates y cuestionamientos a los que se ve enfrentado el compositor en la sociedad chilena durante las décadas de 1960 y 1970, los cuales se constituyen como expresión de las transformaciones provocadas por la modernización en nuestro país. Esta experiencia concreta de la modernidad se ve reflejada en el contenido poético de las décimas de Violeta Parra, que constituyen el soporte dramático de la obra de Luis Advis, así como también en las vinculaciones entre música culta y música popular, que darán origen posteriormente a la *Nueva Canción Chilena* y, con ello, redefinirán también el lugar que la música popular posee en nuestra sociedad.

Palabras clave: Luis Advis, modernidad, música popular.

This article is a study of the piece Canto para una semilla (Song for a Seed) by the Chilean composer Luis Advis (1972), primarily in its cultural and historical dimensions. The meaning of the work is sought in its interrelations with the problems and debates within the Chilean society of the 1960s and 1970s, which were related to the transformations brought about by modernization in Chile. This is mirrored in the poetic content of the décimas written by Violeta Parra, which constitute the dramatic support for Luis Advis's work. This is further related to the connections between art music and popular music which will later originate the Nueva Canción Chilena (New Chilean Song) this redefining the place of popular music in our society.

Key words: Luis Advis, Modernity, popular music.

La obra del músico y compositor chileno Luis Advis está lejos aún de ser reducida a los homenajes póstumos –sobradamente justos, por lo demás– que han tenido lugar el último tiempo en nuestro país. La comprensión de su obra nos permite reflexionar sobre las relaciones entre música y cultura que tienen lugar en la sociedad chilena desde la última parte del siglo pasado, y las formas en que la creación musical se vincula con la experiencia de los sujetos en ese momento particular de nuestra historia. Luis Advis instala, de esta forma, una práctica compositiva que nos permite, por una parte, considerar las preocupaciones del músico en la

sociedad chilena y, por otra, pensar la propia actividad musical a partir de las coordenadas históricas y culturales que determinan su lugar en la cultura.

La musicología y los estudios culturales han puesto especial atención, durante el último tiempo, en las relaciones entre música y experiencia que tienen lugar en la cultura contemporánea. Estas perspectivas se encontrarían determinadas por la intención de descubrir a través de la música y de los distintos objetos culturales, las formas en que los sujetos construyen sus identidades o expresan a través de ellos su visión de la sociedad. Se trataría en la mayoría de los casos, según comenta Christopher Norris, de una "reacción posmoderna" en contra de los valores y prioridades de una cultura musical basada en la complejidad formal y percibida como expresión de un "alto grado de virtud" que, por esto mismo, instauraría un "abismo insuperable entre la 'escucha estructural' y los placeres de la sencilla experiencia musical"¹. Es precisamente esta "experiencia musical" la que, aún en la perspectiva de los estudios posmodernos, constituye un objeto difícil de definir. La escucha de las obras compuestas por Luis Advis, especialmente de aquellas obras "híbridas" como la *Cantata Santa María de Iquique* (1969) o *Canto para una semilla* (1972), nos plantean una forma de experiencia musical que se encuentra estrechamente relacionada con la memoria social y colectiva de los sujetos en la modernidad, al mismo tiempo que se vincula a las transformaciones culturales y estéticas en la actividad musical en nuestro país.

Marshall Berman define la "experiencia de la modernidad" como una "unidad paradójica", caracterizada como "la unidad de la desunión: nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia"². En el campo de la música, esta "experiencia de la modernidad" estaría dada por la desintegración, a lo largo del siglo XX, de la propia noción de autonomía en la producción artística que se había constituido tempranamente a partir del pensamiento moderno, otorgándole de esta forma una mayor importancia a los elementos "contextuales" en la práctica musical, incluyendo aquí la dimensión de la *performance* o ejecución, los procedimientos de recepción y modalidades de escucha, y la referencialidad de la obra respecto a la sociedad.

En América Latina, los cuestionamientos sobre la relación entre música y experiencia han estado centrados principalmente en torno al tema de la identidad, el cual constituyó un objeto de interés para los compositores chilenos desde las primeras décadas del siglo XX. Hacia mediados de siglo, sin embargo, esta búsqueda identitaria en la creación musical adquiere nuevas características, en razón de las profundas transformaciones culturales y políticas que estaban teniendo lugar en Chile y en otros países de América Latina durante el período. Según observa el musicólogo Gerard Béhague, el nacionalismo cultivado por los compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo empezaría a ser dejado de lado hacia 1950, debido a las preocupaciones estéticas e intelectuales de los músicos de aquel momento. Este abandono, sin embargo, no significaría

¹Norris 1999.

²Berman 1988: 1.

necesariamente la adscripción homogénea a las vertientes de la música europea y, de hecho, muchos de estos compositores continuaron expresando un profundo interés por la realidad cultural y política en su producción musical. Escribe Béhague: "Los elementos culturales extranjeros continuaron prevaleciendo, pero fueron deliberadamente asimilados dentro de un nuevo marco de referencia. Numerosos compositores sintieron que en el proceso de asimilación una selección natural y cualitativa tenía lugar, seguida por una imitación, re-creación y transformación de los modelos extranjeros de acuerdo a las condiciones locales y las necesidades individuales prevalecientes. El compositor progresista latinoamericano del período comienza entonces a mirar su propio entorno cultural de una manera totalizante"³.

En este sentido, los procedimientos en la composición musical desde los años 50 han utilizado, entre otras fuentes sonoras, la tradición de la música popular latinoamericana, con el objetivo de dar cuenta de una relación con la sociedad y la cultura distinta a la forma convencional en que la música ha sido pensada en la región desde el siglo XIX, e incluso durante las transformaciones culturales del siglo XX que dieron origen a la modernización y al surgimiento de la sociedad de masas. La música popular, en este marco, ha sido tradicionalmente excluida de la cultura musical de nuestros países y reducida a objeto de un patrimonialismo esencializante, o bien, de un sociologismo reduccionista y elitista⁴. La práctica de los músicos y compositores desde mediados de siglo ha buscado revertir esta situación, ya sea a partir de una elaboración académica de la música popular, o bien, a través de la vinculación con estas formas musicales.

En el caso de Chile, estas relaciones han estado representadas desde la segunda mitad del siglo XX por compositores como Sergio Ortega (1938-2003), Gustavo Becerra (1925), Luis Advis (1935-2004) y otros. A continuación me referiré fundamentalmente a este último compositor y particularmente a la obra *Canto para una semilla* (con música de Luis Advis y textos pertenecientes a las *Décimas* autobiográficas de Violeta Parra), estrenada en Chile por Isabel Parra y el grupo Inti-Ilimani en el año 1972. En esta obra, ya sea por las características formales de la música, por la poética en la letra de Violeta Parra o, más precisamente, por la relación entre ambas, me parece que es posible observar la construcción de una experiencia subjetiva, en la cual la musicalidad cumple una función preponderante en la representación de una experiencia individual y una identidad colectiva en el contexto chileno de los años sesenta y setenta.

Canto para una semilla es la segunda obra del repertorio de Luis Advis perteneciente al conjunto de los "géneros intermedios" o "híbridos" que él mismo define como "semi-populares". La primera de sus obras con estas características fue la *Cantata Santa María de Iquique*, interpretada por el grupo Quilapayún en 1969, y la última fue la sinfonía *Los tres tiempos de América*, estrenada en Mérida en el año 1998. En ellas, lo primero que se distingue es la utilización de elementos formales

³Béhague 1979: 285-286.

⁴Middleton 1990.

provenientes de la tradición barroca y culta de la música europea, tales como la *cantata* o el *oratorio*, pero utilizadas con intenciones y sonoridades distintas a las fijadas por esta tradición. Así, por ejemplo, la utilización de contrabajo y violoncello, junto a charangos, guitarras, quenas y bombo, serían –en opinión de Luis Advis– un modo de acceder a la “universalidad” de las formas artísticas a partir de sonoridades y texturas musicales de marcada identidad local⁵. De la misma forma, el uso de tratamientos polifónicos y corales, así como de algunas melodías disonantes, producen una obra de difícil categorización junto a las variedades de la música culta o popular producida en América Latina hasta ese momento.

Según el musicólogo Juan Pablo González, el universalismo en la música de los compositores chilenos de finales del siglo XX (Becerra, Orrego-Salas, Vila, Ortega y Guarello, entre otros), constituiría un deseo colectivo de apropiación y renovación de la tradición musical europea, practicado tanto al interior de Europa como en las llamadas áreas “marginales” o periféricas del mundo⁶. Se trataría, sin embargo, de un universalismo cosmopolita, caracterizado por la visión de que todos los estilos musicales tienen el mismo valor y, por ello, pueden ser utilizados por los creadores de estos “márgenes” con amplia libertad. La identidad musical de los compositores chilenos de fines del siglo XX haría propias, de esta forma, tanto las tradiciones cultas y europeas, así como también las músicas provenientes de orígenes populares y latinoamericanos, dando cuenta con ello, según Gustavo Becerra, de una cultura musical estrechamente relacionada con la identidad y experiencia de los sujetos en la cultura latinoamericana⁷.

En Luis Advis se encontraría, según señala el músico José Seves del grupo Inti-Ilumani, la confluencia entre el folclor chileno y latinoamericano, el pensamiento latinoamericanista de mediados de siglo y la participación activa del elemento musical académico⁸, alcanzando de esta forma una síntesis enriquecedora entre las sonoridades de la música popular y de la música clásica europea. Con esto se cuestionaría, en definitiva, la exclusión de las músicas populares de los valores asociados a aquella tradición exclusivamente eurocéntrica. Lo que a Luis Advis le interesaba –señala Fernando García– “era si la música cumplía o no con los cánones de belleza. Y para él la música popular los cumplía, independientemente de la sencillez”⁹.

Enrico Fubini señala que la relación entre música y experiencia encontraría sus fundamentos en aquellas formas del “pensamiento musical” que ponen su acento en los aspectos sensibles de la práctica musical, en tanto “expresión” (o posibilidad de expresión) de la subjetividad¹⁰. Es precisamente este imaginario sobre la música, el que determinaría la comprensión de ella como un “objeto cultural”, construido históricamente a partir de relaciones sociales y culturales, y el que permitiría determinar las formas en que la música es producida o

⁵S/A 1989.

⁶González 1997.

⁷Becerra-Schmidt 1985: 17.

⁸S/A 2004: 3/71.

⁹Loc. cit.

¹⁰Fubini 2001.

repcionada por los sujetos. En este mismo sentido, la etnomusicóloga Ruth Finnegan ha planteado en diversas ocasiones que los estudios culturales y musicológicos han tendido a centrarse en la figura de los intérpretes y compositores, dejando de lado la experiencia activa de los oyentes involucrados en la práctica musical. “A veces –escribe esta autora– esta experiencia de escucha no se limita a un evento en particular, sino que llega a estar íntimamente entrelazada con las vidas de los participantes”¹¹. De esta forma, la vinculación entre la música y la experiencia de los sujetos no se limitaría solamente a un acontecimiento de escucha de la “obra”, sino que esta se haría también presente en torno al significado que los sujetos asignan a aquello que escuchan.

En *Canto para una semilla*, esta relación adquiere características especiales determinadas por el contenido poético de la obra, esto es, por la presencia de las *Décimas* de Violeta Parra¹² y la experiencia autobiográfica contenida en ellas. El sentido de la obra de Luis Advis, sin embargo, no radica solamente en la biografía ni en la simple “musicalización” de estos textos, sino que, más bien, se plantea –en palabras del compositor– como una representación de “la proyección de su personalidad creadora en los diversos planos de la realidad que ella vivió, así como el símbolo que representa para nuestros tiempos, conflictos y aspiraciones”¹³.

La obra se compone de ocho partes, tituladas de acuerdo a una ordenación temática de la biografía de Violeta, estas son: “los parientes”, “la infancia”, “el amor”, “el compromiso”, “la denuncia”, “la esperanza”, “la muerte” y “epílogo” o “canción final”. A través de cada una de estas partes, Advis realiza un trabajo de selección y reordenación de las décimas, seleccionando los pasajes que resultan más significativos para la construcción de una representación de la figura de Violeta Parra en la cultura chilena.

Para Juan Andrés Piña, *Canto para una semilla* constituye una puesta en obra de un saber y conocimiento adquiridos, por la propia personalidad de Violeta Parra a lo largo de su vida. Este saber, que se habría configurado en el proceso de recopilación folclórica de Violeta iniciado hacia 1952, aparecería en la obra de Advis como un motivo existencial de la biografía. En sus primeros pasos de indagación en el mundo durante la “infancia”, las figuras centrales las constituyen la naturaleza y la tierra, las bases y raíces de su propia subjetividad, así como también “los parientes”, entidad colectiva y personal que la acerca a la realidad del pueblo, y el descubrimiento de las posibilidades *expresivas* más que formales, contenidas en el canto y la práctica musical. Posteriormente, la desilusión amorosa y personal la acercan al dolor y la desesperanza, señaladas como motivos de una ruptura existencial, que la guiará prontamente en una búsqueda de comunicación y “trascendencia”¹⁴. Esta búsqueda cristalizará, posteriormente, como la “síntesis vital”

¹¹Finnegan 2003.

¹²Parra 1998.

¹³Inti-Illimani y Parra 1972.

¹⁴Es importante señalar que Luis Advis ejercía como profesor de filosofía y estética en la Universidad de Chile, y sus estudios musicales los realizó de manera particular con el compositor Gustavo Becerra. Su más conocida obra filosófica trata, precisamente, sobre el tema de la trascendencia en el arte. Ver Advis 1978.

de su propia *germinación*: Violeta Parra –asegura Juan Andrés Piña– constituye por este motivo un símbolo de la “culminación que traspasa las fronteras de la experiencia individual”¹⁵.

Esta experiencia o, más precisamente, este salto en la experiencia individual, estaría contenida fundamentalmente en las secciones tituladas “el amor” y “el compromiso”, en donde Violeta, convertida ahora en la representación de sí misma, inicia su *elegía* desde la intimidad del dolor amoroso, señalando:

No lloro yo por llorar
sino por hallar sosiego,
mi llorar es como un ruego
que nadie quiere escuchar.

Pero, al iniciar la sección titulada el “compromiso” (título contundente en sí mismo), Violeta responde a este llanto diciendo: “Aquí tiene mi pañuelo/ señora, seque su llanto”. El descubrimiento de que “el mundo es una estación de trenes de sinsabores”, es seguido por el reclamo frente al dolor personal, el cual parece insignificante en comparación con el sufrimiento de los otros, sufrimiento señalado mediante la acción concreta de quien “despelleja sin lástima a nuestros pobres”. Frente a este sufrimiento, el de los pobres, Violeta se convence del egoísmo de su queja:

Nadie se ha muerto de amor
ni por cariño fingido
ni por vivir sin marido
ni por supuesta traición.

Por otra parte, el lugar que ocupa la música en este momento del trayecto biográfico de Violeta Parra, es fundamental para entender el lugar que ocupa la música popular en ambos autores, así como para comprender el sentido que otorga Luis Advis a la representación cultural de Violeta Parra. En la “infancia” de ésta –así como en la primera parte de la obra de Advis–, el canto y la música ocuparían un lugar significativo, que no aparece aislado del resto de su experiencia vital, sino como una parte integrada al conjunto de ella:

Aprendo a bailar la cueca
toco vihuela, improviso,
descuero rana a cuchillo
ya le doy vuelta a la rueca.

La música no es, para Violeta Parra, un lenguaje autónomo o “técnico” de dimensiones artísticas desinteresadas –como la mayor parte de la musicología y los análisis formalistas se han empeñado en hacernos creer– sino que constituye,

¹⁵Piña 1973.

más bien, una “práctica cultural” como, en rigor, lo es toda actividad musical¹⁶. A través de la música, Violeta Parra encuentra los modos de comunicar y de construir su propia identidad –la identidad artística de la “cantora”– en la relación social implícita a través de la comunicación musical. Posteriormente, sin embargo, sumida en medio de la angustia amorosa, Violeta sentencia la imposibilidad de expresar su dolor a través de la música: “Y es grande torpeza mía buscar alivio en mi canto”, confiesa. En este momento, la musicalidad de la guitarra a que Violeta hacía mención en su infancia, es reemplazada por los sonidos de un llanto que, en la obra de Luis Advis, parece estar representado por instrumentos de viento y queñas.

Este llanto, como vimos, es prontamente superado. En el momento del salto en la experiencia de Violeta, salto hacia el “compromiso” colectivo que en la obra de Advis es mediado por el relato teatral y dramático de una voz femenina, Violeta reencuentra el sentido en la música como instrumento para la “denuncia” política. El canto –la acción concreta de cantar y la posibilidad simbólica de expresar la propia voz a través de la música– puede servir a las funciones expresivas antes señaladas, a través de las propiedades comunicativas de la música. “Mis cantos desatan nudos –sentencia Violeta– aquí va el primer disparo”.

La irrupción de la política no resuena como metáfora musical del panfleto concientizador, como sucede con algunas músicas populares de los años 70. Si existe una “estetización de la política” en la obra de Violeta (de la cual la creación del propio Advis sería una recreación y síntesis), esta se daría matizada por una individualidad irreductible en la totalidad del colectivo políticamente comprometido. Luis Advis pone un énfasis especial en este hecho en el “epílogo” del *Canto para una semilla*, a través de un fragmento que no corresponde a las *Décimas*: se trata de la canción *Gracias a la vida*, la cual refuerza la representación de Violeta Parra que Advis nos ha presentado en su obra. Aquí, Violeta aparece a través de la voz dramática de la lectora, despojada de toda musicalidad, señalando el sentido de su propia práctica musical. Su canto, nos dice ella, es el mismo de todos, pero es también “su propio canto”.

De esta forma, la relación entre la obra de Luis Advis y Violeta Parra se establece en la representación de la música como una práctica cultural que no responde solamente a los valores de la creación artística, sino que da especial importancia a la dimensión extramusical en la cual esta se inserta. La música, para ambos autores, refiere a significados construidos en el lugar de la experiencia la cual, según Martin Jay, es “el punto nodal en la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual”¹⁷. En Violeta Parra, esta experiencia se expresaría a través de la forma biográfica, mientras que para Luis Advis esta sería representativa de los sujetos en la cultura moderna.

¹⁶Lawrence Kramer señala: “Las obras, prácticas y actividades –para nosotros, la música– que podemos interpretar no son sólo productos, sino que también *agencia* de la cultura; no sólo son miembros de un *habitus*, sino también productores de él”. Kramer 1990: 17.

¹⁷Jay 2003: 22.

La música popular ha sido pensada, principalmente, como una forma funcional y no estética de musicalidad¹⁸. El "valor" de las músicas populares se construiría en relación con el uso que de ella realizan los sujetos (cuando no se trata simplemente, como para Adorno, de una herramienta de dominación ideológica), pero no en tanto representación de la identidad o cultura de estos sujetos. *Canto para una semilla*, no obstante, construye una representación de la experiencia moderna de los sujetos en la cultura latinoamericana y, en este sentido, constituye un elemento central en la modernización de la música popular. La obra de Luis Advis resulta fundamental para entender la transformación de la música folclórica chilena en una auténtica expresión de la música popular urbana, así como para la consolidación de la Nueva Canción Chilena desarrollada en la última mitad del siglo XX. Alfonso Padilla nos informa que, en el trabajo musical desarrollado por Advis con el grupo Inti-Illimani, "la NCCh da un paso trascendental [...] en su línea de apertura hacia otras culturas musicales del continente. El cosmopolitismo —al principio intuitivo y luego muy consciente— pasa a ser un rasgo distintivo de todo el movimiento"¹⁹.

Es significativo, por este motivo, que el final del *Canto para una semilla* lo constituyan las décimas de Violeta que hacen referencia a su participación en el Festival de la Juventud de Varsovia en 1955. Allí, Violeta "descubre" su situación latinoamericana a través del contacto con otros músicos del continente y, en general, del llamado Tercer Mundo. A través de sus décimas, ella nos dice: "América aquí presente/ con sus hermanos de clase"²⁰, situando con ello la perspectiva de una identidad latinoamericana que constituiría una totalidad expresada musicalmente, en donde se manifiesta, finalmente, el deseo de su arte: "se baile y cante a porfía/ se acaben las pesadumbres".

La utilización de instrumentos y sonoridades eclécticas provenientes del folclore latinoamericano, así como la creciente politización expresada a través de la música popular, constituyen, en síntesis, expresiones del cosmopolitismo y la modernización, los dos rasgos fundamentales de la música popular chilena contemporánea. La confluencia entre música e identidad termina dando paso, en este sentido, a una modernización de las formas y sonoridades de la música popular chilena, poniendo de esta manera en entredicho las perspectivas que confrontan la identidad de lo popular en América Latina (así como las representaciones de la música popular) con los procesos de modernización que tienen lugar en nuestras sociedades.

El *Canto para una semilla* es, en definitiva, un canto para Violeta Parra o, más precisamente, una representación de lo que Violeta Parra significa para la cultura popular chilena en la década del setenta. Participando de la construcción de

¹⁸Frith 1987.

¹⁹Padilla 1985:33-34:47-49.

²⁰En las Décimas, lo que escribe Violeta Parra es lo siguiente: "América aquí presente/ con sus hermanos del África...". Sin duda, esta "intervención" de Luis Advis en el texto original de Violeta obedece a las intenciones políticas y estéticas del compositor en su propio contexto histórico y cultural. Ver Parra 1998: 168.

estos significados, la obra de Advis realiza una representación y una transformación de la experiencia moderna de los sujetos populares, que permanecerá como espacio de resistencia frente a la instalación de un nuevo proyecto hegemónico en la sociedad chilena.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS, LUIS

1978 *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

BECERRA, GUSTAVO

1985 "La música culta y la Nueva Canción Chilena", *Literatura chilena, creación y crítica*, 33/34.

Béhague, Gerard

1979 *Music in Latin America: An Introduction*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

BERMAN, MARSHALL

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

FINNEGAN, RUTH

2003 "Música y participación" *Tendencias actuales en la investigación etnomusicológica y su desarrollo en España*, *Sibetrans* N° 7, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm>

FRITH, SIMON

1987 "Towards an aesthetic of popular music", Richard Leepert y Susan McClary, editores, *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

FUBINI, ENRICO

2001 *Estética de la música*. Madrid: La balsa de Medusa (Antonio Machado Libros).

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1997 "Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers", *World New Music Magazine*, N° 7, pp. 70-80.

INTI-ILLIMANI E ISABEL PARRA

1972 *Canto para una semilla*. Disco. DICAP-[[16.

JAY, MARTIN

2003 "Canción de experiencia: reflexiones sobre el debate acerca de la historia cotidiana", *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

KRAMER, LAWRENCE

1990 *Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press.

MIDDLETON, RICHARD

1990 *Studying Popular Music*. Filadelfia: Open University Press.

NORRIS, CHRISTOPHER

1999 "Deconstruction, Musicology and Analysis: Some Recent Approaches in Critical Review", *Thesis Eleven*, N° 56, pp. 107-118.

PADILLA, ALFONSO

1985 "Inti-Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción Chilena", *Literatura Chilena, creación y crítica*, N° 9, pp. 33-34, 47-49.

PARRA, VIOLETA

1998 *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago de Chile: Sudamericana.

PIÑA, JUAN ANDRÉS

1973 "Violeta Parra: Canto para una semilla", *Mensaje* 224/225.

S/A

1989 "Luis Advis: La intuición como identidad", *Adagio* 1/3.

S/A

2004 "Luis Advis: réquiem latinoamericano", *El Periodista* 3/71. 24 de septiembre.