

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LVI

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2002

Nº 198

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL
CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 25.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 8.000
------------------------------	----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 5.000
ESTUDIANTES	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

a) 50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 1.050
Para Chile	\$ 150.000
b) Números sueltos (Individual issues)	
Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 15.00
Para Chile	\$ 3.500

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage)

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados el siguiente disco compacto:

El Rey David de *A. Honegger*. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:	
por cada disco compacto	\$ 5.000
Para el extranjero:	
por cada disco compacto	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100

Tel. (562) 678 1337 FAX (562) 671 1435

e-mail: lmerino@abello.dic.uchile.cl

SUMARIO

Información para los colaboradores	5
GRACIELA PARASKEVAÍDIS. Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo	7
JORGE MARTÍNEZ ULLOA. La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos	21
MANUEL MAMANI. El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota	45
JULIO MENDÍVIL. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana	63
CARLOS SILVA VEGA. Algunas perspectivas analíticas sobre la performance de jazz actual en Santiago de Chile	79
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	91
Música chilena en el exterior	99
Otras noticias	100
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Graciela Paraskevaídis. <i>Luis Campodónico, compositor</i> , por Fernando García	104
Juan Allende-Blin. <i>Ein Leben aus Erinverung und Utopie</i> , por Hanns Stein	105
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
Agrupación Musicámara-Chile. Aires chilenos. El folklore en la creación artística del compositor chileno, CD	107
<i>Cuarteto Nuevo Mundo</i> . CD	108
<i>Cantata Navidad en Chile</i> . CD, por Cristián Guerra Rojas	109
<i>Rafael Díaz. El sur comienza en el patio de mi casa</i> . CD, por Julia Grandela del Río	111
<i>Hernán Ramírez Avila. Antología</i> . CD, por Rafael Díaz	112
<i>Puertas. Música popular latinoamericana</i> . CD, por Álvaro Menanteau	114
RESUMEN DE TESIS	
Cristián Guerra Rojas. <i>La práctica musical en iglesias bautistas de Chile: una aproximación desde su historia, su repertorio y el discurso de sus líderes</i>	115
IN MEMORIAM	
Clara Passcini Tacconi (1916-2002), por Giulia Martelli, Susana Rojas, Paula González y María Teresa Cádiz	116
Víctor Biskupovic Iturriaga (1949-2002), por Leonardo Mancini	117
Arnaldo Tapia Caballero (1907-2002), por Luis Merino Montero	118
Franklin Thon Núñez (1937-2002), por Leonardo Mancini	119

Comité de Honor

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Angeles, Estados Unidos

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

GRACIELA PARASKEVAÍDES, Compositora, Uruguay
JORGE MARTÍNEZ ULLOA, Magister en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile
MANUEL MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
JULIO MENDÍVIL, Instituto de Musicología, Universidad de Colonia, Alemania
CARLOS SILVA VEGA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
HANNS STEIN, Facultad de Artes, Universidad de Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RAFAEL DÍAZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica
ÁLVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música
GIULIA MATELLI, Arpista, Chile
SUSANA ROJAS, Arpista, Chile
PAULA GONZÁLEZ, Arpista, Chile
MARÍA TERESA CÁDIZ, Arpista, Chile
LEONARDO MANCINI, Director de Coros, Valdivia

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Impresa en los talleres de
ANDROS IMPRESORES
Santa Elena 1955 - Santiago de Chile

Información para los colaboradores

11. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquete 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12

6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.

En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma.

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

En caso que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2

(primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

7. Las referencias bibliográficas pueden hacerse entre paréntesis en el texto del trabajo o en nota a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988 :49-50

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa, página y columna, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65, c.2.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc.cit.*, *ibid* o *idem*.

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en un listado alfabético al final del texto.

8. Para los artículos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno tres ejemplares de la *RMCh*.

*Edgar Varèse y su relación con músicos e
intelectuales latinoamericanos de su tiempo.
Algunas historias en redondo*

por
Graciela Paraskevaïdis
Compositora, Uruguay

Los historiógrafos y musicólogos del hemisferio norte se han referido reiteradas veces a las amistades y relaciones de Varèse con personalidades relevantes de Europa y los Estados Unidos de Norteamérica: Claude Debussy, Ferruccio Busoni, Antonin Artaud, Anaïs Nin, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Vladimir Maiakovski, André Malraux, Carlos Salzedo, Henry Cowell, Charles Ives, pero han prestado menos atención a sus vínculos con América Latina, y a sus relaciones y amistades no sólo con compositores sino también con escritores y plásticos latinoamericanos. En el mejor de los casos, estas circunstancias han sido habitualmente subestimadas y relegadas a anécdotas de escaso valor histórico. Una vez más, nos encontramos ante una típica actitud imperial —ésta vez de los escribidores y contadores de la historia “universal” de la música (léase nortecéntrica)— en lo concerniente a situaciones periféricas.

Desde la periferia entonces, rescato varios ejemplos que podrían echar alguna luz sobre el tema.

1. La inclusión de destacados compositores latinoamericanos de la época en la Pan American Association of Composers¹ fundada en abril de 1928 por Varèse junto con el estadounidense Henry Cowell y el mexicano Carlos Chávez y nacida de un espíritu y una práctica verdaderamente panamericanos, tales como José André (Argentina), Acario Cotapos (Chile), Eduardo Fabini (Uruguay), Alejandro García Caturla (Cuba), Silvestre Revueltas (México), Amadeo Roldán (Cuba) y Heitor Villa-Lobos (Brasil), entre otros. Esta asociación reemplazó a la International Composers' Guild fundada en 1921 por Varèse y Carlos Salzedo e interrumpida en 1927, de la que el chileno Cotapos² ya ha-

¹“La Panamericana nació porque me di cuenta de que Europa estaba retrocediendo hacia el neoclasicismo o, más bien, a lo que se llamó ...”. Edgar Varèse citado por Louise Varèse (1972: 279).

²Acario Cotapos (Chile, 1889-1969) residió en Nueva York entre 1916 y 1925, donde estrenó varias obras entre las cuales figuran los *Tres Preludios* para orquesta de cámara (I. *La tienda o La tienda en el desierto*; II. *El valle del Guadalquivir*; III. *Escena de la transfiguración*). Ver Merino 1983: 15-39. Luego y hasta 1935 vivió en París, coincidiendo allí de nuevo con Varèse. Caracteriza su lenguaje una gran densidad armónica, textural y tímbrica, acompañada de un gesto dramático de tintes expresionistas.

- bía sido uno de los nueve miembros consejeros. De éste, existe un testimonio sobre Varèse y esta sociedad: "Fundamos una sociedad con él: la International Composers' Guild. Era un hombre de una penetración intelectual y de una preparación muy vasta. En todo sentido. [...] Era un grupo que en ese tiempo se consideraba lo más avanzado"³.
2. El conocimiento que Varèse tenía de Revueltas (1899-1940) ya en 1926. Revueltas, quien habría de convertirse incuestionablemente en uno de los compositores más importantes y emblemáticos de todo el continente americano, había estudiado en su temprana juventud en los Estados Unidos y actuado luego como director de orquesta en Texas y Alabama entre 1926 y 1928. Varèse, como lo ha documentado uno de los amigos de Revueltas, el arquitecto mexicano Ricardo Ortega⁴, se mostró varias veces deseoso de ejecutar música del joven Revueltas en Nueva York. Aparentemente, este deseo no se concretó y tampoco ha encontrado hasta la fecha documentación acerca de un eventual encuentro de ambos compositores. Luego, Varèse residió por varios años en Europa y Revueltas no regresó a los Estados Unidos.
 3. El encuentro de Varèse en Nueva York en 1928 con el compositor uruguayo Eduardo Fabini (1882-1950).
 4. La amistad de Varèse con Alejo Carpentier, el destacado escritor cubano que también fuera crítico y periodista musical.
 5. El admirativo conocimiento de la música del mulato cubano Amadeo Roldán (1900-1939).
 6. La utilización de poesías (en su original francés) de poetas latinoamericanos contemporáneos en *Offrandes* (1921): la *Chanson de lâ-haut* de Vicente Huidobro y *La croix du sud* de José Juan Tablada. A Tablada y a la esposa de éste, Varèse dedicó más tarde su notable *Hyperprism*.
 7. El empleo de textos provenientes del *Popol Vuh*, el libro sagrado de los maya-quiché, en *Ecuadorial* (1934), en la traducción al español del padre Francisco Jiménez (siglo XV), que le fuera suministrada por Miguel Ángel Asturias.
 8. Su prolongada amistad con destacados escritores latinoamericanos como los ya mencionados Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980), Miguel Ángel Asturias (Guatemala, 1899-1974), Vicente Huidobro (Chile, 1893-1948) y José Juan Tablada (México, 1871-1945). En 1933, al abandonar París para regresar a Nueva York, Varèse es obsequiado por Asturias con la traducción francesa de las *Leyendas de Guatemala*, cuya dedicatoria decía: "A Edgar Varèse, maestro-mago de los sonidos, estas leyendas de Guatemala con toda mi admiración y afecto"⁵.

³Aharonián 1990:116.

⁴Revueltas 1989: 216, 217, 218, 220, 224, 225.

⁵Vivier 1973:104.

9. Su relación con el muralista mexicano Diego Rivera, quien en 1933 invitó al matrimonio Varèse a pasar una temporada en una de sus casas en la ciudad de México —en la que luego vivió y fue asesinado Trotski—. Sin embargo, los Varèse regresaron de París directamente a Nueva York, sin llevar a cabo esa visita⁶.

VARÈSE Y FABINI

La isla de los ceibos, la segunda obra para orquesta del uruguayo Eduardo Fabini, fue estrenada en Nueva York el 12 de febrero de 1928. Después del concierto, Varèse dedicó a Fabini un espontáneo y entusiasmado elogio escrito en francés en el reverso del menú del restorán Gentner's, donde se brindaba por la exitosa ejecución dirigida por Giuseppe Bamboschek con la orquesta de la Metropolitan Opera.

Este documento, conservado en el archivo Eduardo Fabini de la ciudad de Minas, Uruguay, dice así: “Esta noche tuvo lugar en el concierto sinfónico de los domingos de la Metropolitan Opera la primera audición del poema sinfónico de Eduardo Fabini la Isla de los ceibos. La obra, recibida entusiastamente por el numeroso público, se impone a los músicos por la lógica de su estructura, la impecabilidad de sus desarrollos y por la poesía y la frescura de las ideas. La riqueza y la variedad de los timbres sonoros, así como la flexibilidad y la firmeza de la materia orquestal, revelan en el joven maestro una cultura sólida y disciplinada, y una imaginación de la que se espera con impaciencia los frutos futuros”.

No parece verosímil que Varèse alabara tan decididamente a Fabini —el más importante compositor uruguayo de su generación— sólo por cortesía o paternalismo. Tal vez sus palabras hayan sido inspiradas por el nuevo espíritu de la época —el americanismo musical, el descubrimiento y la fe en el potencial creativo y en sendas aún no transitadas que llevarían a una nueva música a lo largo y ancho del continente americano⁷, un espíritu de la época compartido y estimulado por otros compositores como Henry Cowell y Amadeo Roldán —basta recorrer algunos ejemplos de la correspondencia entre ambos—, por el accionar de algunos directores de orquesta como Nicolás Slonimsky, junto a musicólogos como el argentino Carlos Vega y el germano-uruguayo Francisco Curt Lange.

En este contexto, podría ser de utilidad recordar que tanto *La isla de los ceibos* (1924/1926) como *Campo* (1910/1922), la primera obra orquestal de Fabini, fueron las primerísimas músicas de un compositor americano que se llevaron al surco. La Victor Talking Machine las grabó en discos de 78 rpm el 21 de noviembre de 1927 en Nueva York.

⁶Vivier 1973:104.

⁷Todas las Américas (*Amériques*, título que denota un inequívoco símbolo de ideas y horizontes nuevos) se incluyen en esta definición, tal como fue impulsada en los años de 1920 y 1930 a través del continente. Más recientemente, el adjetivo “americano” pasó a ser exclusividad de un solo país y el resto de los americanos al sur del Río Bravo —ahora habitantes del “patio trasero” o de la “Alianza para el progreso”— fueron rotulados como sudamericanos o latinoamericanos o simplemente latinos, perdiendo así el derecho al uso del adjetivo originario, pérdida que también señala obviamente diferencias geográficas, políticas, sociales y económicas de periferia y de ciudadanos de segunda clase.

Por otra parte, *La isla de los ceibos* fue estrenada en La Habana el 31 de diciembre de 1933 dirigida por Amadeo Roldán⁸, una figura central en la historia de la música de su país y uno de los compositores más significativos de América Latina. Pocos meses antes, Slonimsky había estrenado en La Habana *Ionisation* de Varèse.

VARÈSE Y ROLDÁN

Alejo Carpentier, quien había escuchado *Octandre* estrenada por Carlos Chávez en México el 18 de diciembre de 1925, señala⁹: “Varèse tenía debilidad por los compositores de América Latina, por el cubano Roldán, en particular, de quien yo poseía dos partituras de orquesta, ‘El milagro de Anaquillé’ y ‘La Rebambaramba’¹⁰, con libretos que yo mismo había escrito. Varèse, ¿amaba realmente la música de Roldán, inspirada en el folclore cubano? Tengo mis dudas. Para él, esta música era ‘linda’ [*jolie*]. Sólo le interesaba la utilización de la percusión, la movilización de un arsenal de ‘timbales’ (diferentes de los de la orquesta tradicional), de güiros, claves, maracas, bongóes, todos instrumentos cuyos recursos percusivos lo maravillaban y que después fueron de uso corriente en la orquesta moderna. Varèse estudiaba la grafía, las técnicas de notación (maracas mano derecha, maracas mano izquierda, timbales utilizados de diversas maneras etc.)”.

Carpentier¹¹ también relata que por aquella época en París Varèse “se hizo amigo del brasileño Heitor Villa-Lobos, quien había fijado las técnicas folclóricas de las ‘batucadas’ en varias de sus obras (particularmente en los Choros). He aquí el ceremonial: alrededor de una mesa de madera, bajo un árbol, se reúnen veinte, treinta músicos populares. Cada uno de ellos trae tres, cuatro cinco, seis, ocho instrumentos de percusión. Cada uno deposita sus instrumentos sobre la mesa. Se aguarda. Llega una especie de general, un ‘Kappellmeister’, provisto de un silbato. Espera. Tensión de todos. Golpe de silbato. Todo el mundo arranca. En ruta, los músicos intercambian instrumentos. Muta, da capo, ad libitum... Eso dura veinte minutos, media hora. De repente, silencio. Un silencio insoportable. Los músicos se miran, levantan los instrumentos sobre sus cabezas en señal desafiante. El silencio se prolonga, interminable. Nuevo golpe de silbato. Nueva partida. Y así durante noches enteras”¹².

Y más adelante: “En el espíritu de Varèse, ya se estaba construyendo la partitura de *Ionisation*. Y, detalle interesante a señalar, cuando esta obra para percusión sola fue estrenada en La Habana en 1932 [error, fue en 1933] por un grupo de

⁸Gómez 1977:111.

⁹Carpentier 1980:21.

¹⁰Son *ballets* afrocubanos.

¹¹Carpentier 1980: 21, 22, 23.

¹²Varèse residió en París en 1924, luego en 1927, y finalmente entre 1928 y 1933. Villa-Lobos vivió en París entre 1923 y 1930. Cabe destacar que tanto Villa-Lobos como Chávez atravesaban en la década del 1920 y comienzos del 1930 lo que iba a quedar como su mejor y más original período creativo.

músicos cubanos bajo la dirección de Slonimsky, la ovación del público fue tan entusiasta que el director debió ofrecer inmediatamente un bis de la obra”¹³.

Un éxito inesperado, dado que la música de Varèse presentada en la Europa de comienzos de la década de 1930 encontraba generalmente pequeños públicos y críticos escépticos, por la fuerte oposición que su avanzado lenguaje presentaba, por ejemplo, frente a las corrientes neoclásicas en boga.

Zoila Gómez, la musicóloga cubana, lamentablemente fallecida en 1998, nos brinda amplia y útil información sobre Roldán y su música en su excelente libro sobre este compositor. Entre otros muchos, nos ofrece el dato de que Roldán había sido designado director de la sección de las Antillas de la Pan American Association, cuyas secciones restantes eran presididas por Henry Cowell, Carlos Chávez y José André¹⁴.

La suite orquestal de *La rebambaramba* (1928) de Roldán fue ejecutada en París el 6 de junio de 1931 dirigida por Slonimsky, por esos años un verdadero adalid de la nueva música latinoamericana. Este director menciona que, ante la insistencia y el entusiasmo del público, hubo que bisar uno de los números de *La rebambaramba* —una música en la que se utilizan seis grupos separados de percusión.

Otra obra de Roldán, la *Danza negra* (1928), una pieza para voz femenina y siete instrumentos (clarinete en Si bemol, clarinete en La, dos violas, bongóes, maracas y cencerros), había sido presentada con gran éxito en la Salle Gaveau de París el 23 de abril de 1929, coincidiendo en el mismo programa con el estreno absoluto de *Intégrales* (1923/1925) de Varèse.

Luigi Nono, quien había conocido a Varèse en Darmstadt en 1950, recuerda en una entrevista con Enzo Restagno: “En los archivos de la Orquesta Filarmónica de La Habana encontré la correspondencia intercambiada entre Varèse y Amadeo Roldán. Roldán era un músico asociado a la New Corporation [se refiere obviamente a la International Composers’ Guild] de la que también eran miembros Varèse, Antheil, Henry Cowell, Ruggles y Malipiero, y había estudiado a fondo la percusión yoruba, esta cultura musical africana importada a Cuba por los españoles y por los esclavos. [...] Varèse, a través de la intermediación de Roldán, entró en contacto con esta cultura, en la que el concepto de percusión es infinitamente más articulado y sensible que entre nosotros. Varèse conocía esas orquestas de tambores en las que las membranas de las dos partes opuestas del tambor están afinadas de diferentes maneras. Estos tambores que se tocan con los dedos, con la uña, con la palma, haciendo escalas con una mano y percutiendo con la otra [...]. No es casualidad, pienso, que *Ionisation* de Varèse haya sido ejecutada por primera vez en La Habana en 1931”¹⁵.

Nono se confunde un poco sobre este punto ya que, según la documentación existente a la fecha, Varèse terminó *Ionisation* el 13 de noviembre de 1931,

¹³Carpentier 1980:22.

¹⁴Gómez 1977:95.

¹⁵Feneyrou 1993:49.

Slonimsky la estrenó en Nueva York el 6 de marzo de 1933 e, inmediatamente después, en abril de ese mismo año en La Habana¹⁶.

Según el testimonio del propio Slonimsky, “los músicos cubanos no tuvieron dificultades en dominar los ritmos acrobáticos de la partitura de Varèse”¹⁷.

Las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán no corrieron la misma suerte que *Ionisation*. De acuerdo a la información de Zoila Gómez debieron esperar hasta 1960 para ser estrenadas en su propio país, a un año del triunfo de la Revolución Cubana, bajo la dirección del compositor y musicólogo cubano Argeliers León.

Sin embargo, sí parecen haber sido tocadas antes en los Estados Unidos, como se desprende —por ejemplo— del programa de un concierto dirigido por Paul Price el 4 de marzo de 1954 en la School of Music de la Universidad de Illinois y según la información suministrada por Jan Williams, un percusionista estadounidense de larga y reconocida trayectoria, quien además recuerda haber participado como estudiante en alguna que otra ejecución de las *Rítmicas V* y *VI*¹⁸.

Según los datos no muy precisos cronológicamente del propio Nicolás Slonimsky referida a su estada en La Habana y a las obras que dirigió allí: “En mi programa cubano incluí una notable obra afrocubana de Caturla, *Bembé*, para pequeño conjunto con un montón de percusión cubana [...] También incluí *Rítmica* de Roldán”¹⁹.

Aparentemente, se trataría aquí de la primera estada de Slonimsky en La Habana, en 1931, durante la cual dirigió además obras de Cowell, Ives y Ruggles. Sería verosímil, porque tanto *Bembé* como todas las *Rítmicas* de Roldán habían sido compuestas en 1929 y entre 1929 y 1930, respectivamente. Sería menos probable que Slonimsky, quien ya habla del numeroso grupo de percusión utilizado por García Caturla, no hubiera aprovechado para incluir en ese concierto una de las *Rítmicas* roldanianas para percusión. Tampoco se explicaría que en un concierto de conjuntos grandes hubiera incluido alguna de las *Rítmicas* anteriores (de la I a la IV), compuestas para un sexteto instrumental. La segunda visita de Slonimsky sería la de abril de 1933 cuando dirigió el estreno cubano (latinoamericano) de *Ionisation*.

Amadeo Roldán compuso las seis *Rítmicas* entre 1929 y 1930. Las cuatro primeras son para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano; la *Rítmica V*—en tiempo de son— y la *Rítmica VI*—en tiempo de rumba— son, cronológicamente, las primeras obras para percusión sola pensadas para la sala de conciertos. El instrumental empleado en la *Rítmica V*, repartido entre once ejecutantes, es: cuatro pares de claves (muy agudas, agudas, graves, muy graves), dos cencerros, quijada, güiro, dos maracas (aguda y grave), dos bongóes (agudo y grave), dos timbales cubanos, tres timbales de orquesta, bombo y marímbula (reemplazada, en su de-

¹⁶También es de lamentar que algunos esfuerzos recientes en el sentido de consultar los archivos de esos años de la Orquesta Filarmónica de La Habana hayan sido infructuosos, debido al aparente desinterés local por el tema.

¹⁷Slonimsky 1988: leyenda en foto entre pp. 120 y 121.

¹⁸Entrevista con Jan Williams, Montevideo, 25 de noviembre, 1999.

¹⁹Slonimsky 1988:121.

fecto, por contrabajo *pizzicato*). El instrumental empleado en la *Rítmica VI* y repartido también entre once ejecutantes, es idéntico y difiere sólo en que, en lugar de cuatro pares de claves, se usan sólo dos (agudas, graves).

Varèse afirma en 1931 que “Amadeo Roldán es el primer compositor que ustedes tienen hoy. No podemos menos que confiar plenamente en un músico que orquesta con tan pocas influencias externas, que maneja la percusión con asombrosa habilidad y da tales muestras de temperamento”²⁰.

Es claro que no reviste ninguna significación comprobar “quién llegó primero”, sino simplemente explicarle al centralismo cultural nortecéntrico —que sí se ha mostrado siempre preocupado por señalarlo— que, a veces, hay cosas que ocurren antes en la periferia que en el ombligo del mundo. Es inconducente entablar una discusión en este sentido. Las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán son las primeras obras de y con percusión en el ámbito de la así llamada música culta o de concierto, sin la descalificación de varios musicólogos mayoritariamente franceses ante el pecado original de “folclorismo” con que las estigmatizaron, esgrimiendo este argumento como fundamental, ya que el cronológico es irreversible. Me pregunto si alguno de esos detractores ha echado siquiera una mirada a las complejas polirritmias de Roldán. Derribemos los prejuicios de anteponer un pensamiento superior, puro, abstracto, para canonizar a *Ionisation*, un hito irrefutable desde todo punto de vista, que no necesita de ninguna defensa.

Recorramos algunas de las argumentaciones. Odile Vivier, una de las biógrafas de Varèse, nos dice que por esos años varios compositores como Bartók, Honegger y el Stravinski del período ruso manifestaron su interés en la utilización del instrumental de percusión y que el “Concierto para percusión y orquesta de Milhaud fue escrito en 1930, el mismo año en que Amadeo Roldán produjo sus *Rítmicas* puramente folclóricas en tanto Varèse ya había estado trabajando durante meses en *Ionisation*”²¹.

O los comentarios de Fernand Ouellette, uno de los primeros estudiosos de Varèse: “Alfred Frankenstein, al hablar de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, afirma que estas obras fueron compuestas en 1930, y pretende entonces que Roldán y no Varèse habría sido el primer compositor en utilizar sólo la percusión. Como sea, no olvidemos que estas piezas de Roldán, muy menores, están basadas en ritmos del folclore cubano y no utilizan más que unos pocos instrumentos. La número 6, por ejemplo, se apoya en un ritmo de rumba. Éstas son piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. *Ionisation* es, por supuesto, la primera obra de música pura para percusión sola nacida en Occidente y no referida a ningún folclore”²².

Con argumentos tan arrogantes acerca del folclorismo, tendríamos que, por ejemplo, descalificar varias obras importantes de Béla Bartók y del joven Igor Stravinski, incluida *La consagración de la primavera* y *Les noces*. O poner en tela de

²⁰Publicado en París en 1931 y reproducido en el programa de concierto de homenaje a Amadeo Roldán luego de su temprana muerte, un concierto realizado en La Habana el 2 de abril de 1939 (Gómez 1977:85).

²¹Vivier 1972:93.

²²Ouellette 1966:119.

juicio la validez de utilizar una serie de doce sonidos –¿música pura?– para componer un vals –¿música aplicada? ¿impura?– (Schönberg, opus 23, número 5). Una de las formas del vals es peculiar de la tradición vienesa. El son y la rumba son formas peculiares de danzas afrocubanas. Schönberg puede basarse en su propia tradición. Roldán, no.

Por otro lado, ¿qué hacemos con los innumerables tangos y *ragtimes* de compositores como el ya citado Milhaud, quien manoteó para sus obras más de un elemento del rico acervo de la música popular brasileña en tanto secretario de Paul Claudel, embajador francés en Rio de Janeiro, o como Hindemith, Weill y el propio Stravinski, ejemplos que afloran en la década del 1920 y 1930 en Europa?

Sobre el mismo tema de la controvertida paternidad, aclara Georges Charbonnier siguiendo las huellas de Fernand Ouellette y copiando literalmente parte de su texto: “...si no fuera por el cubano Amadeo Roldán, cuyas ‘Rítmicas’ datan de 1930. Se trata de piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. *Ionisation* es la primera obra de música pura para percusión sola, nacida en Occidente y que no se refiere a ningún folclore”²³.

Vivier explica²⁴: “Es en Asia y África donde se han rastreado los orígenes históricos de las músicas de tradición oral destinadas a la percusión sola –gamelanes o conjuntos de percusión negra. En la década de 1930 Varèse no podía haber tenido un conocimiento sólido de estos conjuntos. Por el contrario, él estaba mejor informado acerca de las músicas populares de América del Sur, visitaba regularmente a Villa-Lobos quien en su apartamento del Boulevard Saint-Michel iniciaba a Varèse en las técnicas de las ‘batucadas’, en verdaderas sesiones de improvisación con instrumentos de percusión”, como también vimos que lo corrobora Carpentier²⁵.

Vivier cuenta que Varèse le dice: “De todos modos, yo sé que soy realmente el primero en haber compuesto obras para percusión sola”²⁶. Esto no parece ni muy verosímil ni muy convincente. Parece, más bien, el deseo de la biógrafa de hacérselo decir.

Por último, no es del todo cierto que en 1920 y 1930 no había oportunidades en la cosmopolita París de escuchar las músicas de Asia y del Lejano Oriente. Ya a partir de la Exposición Universal de 1889, en la que Debussy descubrió fascinado el gamelán y otras maravillas, estas músicas –“extraeuropeas”, “primitivas” o “etnológicas” según las etiquetas musicológicas de turno– no eran tan desconocidas.

También parece evidente que Varèse se mostró más interesado en la música de América Latina que en la de Asia. Echemos una ojeada, por curiosidad, al instrumental no-europeo de *Ionisation*: bongóes, maracas, cencerros, claves, güiros. En ninguna de las obras varesianas precedentes hay una presencia tan clara y notoria de instrumentos de percusión afrocaribeños.

²³Charbonnier 1970:145.

²⁴Vivier 1972:92.

²⁵Carpentier 1980:21-22.

²⁶Vivier 1972:93.

Por otro lado, volvemos a otro aspecto del espíritu de la época. No es necesario hacer hincapié en el hecho de que el siglo XX europeo desde sus albores descubre las complejas músicas de los pueblos que considera “primitivos” y de que el ritmo –durante siglos de música occidental sólo la resultante accidental de lo armónico-melódico– pasa a ser parámetro esencial y estructural, a pesar de su origen “no-europeo”.

Otro hecho muy destacable, característico de la década de 1930, es la difusión contemporánea de las obras de compositores indistintamente europeos o latinoamericanos y su integración en conciertos que tienen lugar en París, Nueva York, Ciudad de México, La Habana, San Pablo o Buenos Aires. No ocurrirá lo mismo en la década de 1940. Ni –salvo algunas excepciones– en las sucesivas.

En América Latina, la década de 1930 presenta una enorme y diversa complejidad política y por ende cultural con, por ejemplo, el gobierno progresista de Lázaro Cárdenas en México, la así llamada década infame en la Argentina o el populismo demagógico de Getúlio Vargas en Brasil, instancias ideológicas que –de una u otra manera– se abocaron a la construcción de una imagen nacional propia. Según los casos, surgieron también contramodelos musicales como los representados por el accionar del Grupo Musica Viva fundado en Rio y San Pablo por Hans-Joachim Koellreutter y por el de la Agrupación Nueva Música impulsada por Juan Carlos Paz en Buenos Aires.

Las controversias sobre *Ionisation* y las *Rítmicas* han continuado hasta años más recientes también en los EE.UU., haciendo hincapié desde distintas lecturas a tal o cual de las excelencias de aquella, para salvaguardar su calidad de “primera”. Mientras que Makis Solomos, un musicólogo de origen griego residente en Francia, escribe en 1995 que “... como ya es sabido, la primera composición para percusión sola no es *Ionisation* sino las *Rítmicas V y VI* (1930) de Amadeo Roldán”²⁷.

VARÈSE POR JOSÉ ANDRÉ

México y Cuba son los países en los que la música de Varèse se escuchó tempranamente gracias al constante fluir de directores y músicos de y hacia los Estados Unidos de América. Lamentablemente, no ha ocurrido lo mismo en los países del sureste de América del Sur (Argentina y Uruguay), en los que Varèse fue una especie de referencia insoslayable para la generación joven en 1960, aunque su música apenas se oía en las salas de conciertos y era muy difícil acceder a grabaciones.

Es interesante recorrer una entrevista periodística realizada en París en marzo de 1930 por el ya nombrado compositor argentino José André²⁸ y publicada en *La Nación* de Buenos Aires²⁹.

²⁷Solomos 1995.

²⁸José André (Argentina, 1881-1944), compositor, docente, y primer crítico musical de Argentina, fundó en 1915 la Sociedad Nacional de Música, luego Asociación Argentina de Compositores. Entre 1911 y 1914 había completado sus estudios en la Schola Cantorum de París (algunos años después de Varèse). Su música de cámara y sus canciones denotan primero una fuerte influencia francesa –típica de su generación–, pero se inclina luego a rasgos nacionalistas.

²⁹André 1930.

En esta entrevista, Varèse no sólo se explaya sobre sus ideas radicales acerca de la música de vanguardia y explica el uso y la organización del espacio, de la microtonalidad y de los instrumentos eléctricos a los efectos de ampliar infinitamente los recursos sonoros, sino que también cuenta que, en esos momentos, está poniendo música a un poema de Alejo Carpentier –*Canción de la niña enferma de fiebres*– para soprano y orquesta. Además, dice estar trabajando con el mismo poeta cubano en un “milagro” que se llamará *The one all alone*. Carpentier, quien ya había publicado un artículo sobre Varèse³⁰, también se refiere a esta colaboración con Varèse para la música de su obra de teatro³¹.

En la última parte de la entrevista con José André, Varèse hace severas críticas primero al neoclasicismo: “Encuentro pueril el retorno a cualquier época, período o maestro. [...] El neoclasicismo es imposible en este sentido. No se ‘hace’ clásico. Todos los revolucionarios han sido, después, clásicos. Es imposible producir clasicismo; se hace academismo entonces”. Y luego al nacionalismo musical y al uso del folclore: “No creo en el nacionalismo en el arte. A mi manera de ver, es una prueba de impotencia la explotación del folclore por parte de los compositores. Cuando se recurre a éste es porque no se tiene nada propio para decir. [...] No es con el folclore que se hace un arte nacional. Es con los hombres de genio de la raza. El día que ustedes en la Argentina tengan un músico de genio, el arte nacional lo hará él, porque un músico así será entonces representativo del medio, un producto suyo y no un producto de la voluntad. [...] El folclore es una cosa hecha, tiene su función y la cumple admirablemente. Es inútil manipularlo. Quienes lo hacen persiguen halagar el gusto del público, el gusto más subalterno, desde luego. Son copistas de mala fe, en definitiva”³².

Esta declaración es sorprendente si recordamos la actitud admirativa de Varèse hacia músicos latinoamericanos como Fabini, Revueltas y Roldán, todos los cuales nutren sus músicas en los más diversos elementos de sus propias raíces musicales y culturales. Pero Varèse no menciona ningún nombre en particular. Podría especularse acerca de si este comentario sinceramente indignado no quiso ser la respuesta indirecta a la tan ingeniosa como arrogante frase de su amigo de París, el brasileño Villa-Lobos, quien por esos años declaraba: “El folclore soy yo”.

El musicólogo argentino Omar Corrado aporta una reflexión esclarecedora sobre este punto: “...puede deberse también al internacionalismo militante de la intelectualidad de izquierda que vivió la guerra desatada por las ambiciones económicas escudadas tras las ideologías nacionalistas, y que conocería un capítulo más feroz todavía pocos años después de esta entrevista. Es interesante, de todos modos, ver que Varèse tematiza maneras de enfocar el problema que se sucedieron después, también presentes en el discurso musicológico actual: ¿es la música local usada en el ámbito culto lo que produce los paradigmas nacionales, o los compositores de genio cuya obra –con o sin esas marcas locales– se convierte en

³⁰Carpentier 1929.

³¹Carpentier 1931.

³²André 1930.

representativa del lugar en que fue compuesta? Un argumento similar era frecuente en la Agrupación Nueva Música en los 40”³³.

VARÈSE POR GYULA KOSICE

En 1959, el escultor y escritor Gyula Kosice, uno de los principales animadores del movimiento Madi de arte abstracto en Buenos Aires, publicó un libro bilingüe (castellano/francés) –cuyo prólogo firma Herbert Read– incluyendo entrevistas a personalidades artísticas relevantes tales como Arp, Aragon, Le Corbusier, Varèse y Tzara.

Kosice había conocido a Varèse en 1958 en ocasión de la Exposición Internacional de Bruselas, lugar en el que Varèse presentara su *Poema electrónico*. El texto publicado es un resumen de varias conversaciones que ellos mantuvieron en Bruselas y luego en París.

Varèse recuerda: “Creo que fue [esta] vinculación con Busoni la que ayudó a cristalizar, a pensar en la posibilidad de una liberación del sonido, más allá de los límites del sistema temperado y de la tonalidad. [...] Las ‘Integrales’, por ejemplo, fueron concebidas para una proyección espacial que debía realizarse por medios acústicos todavía inexistentes. Esto lo expliqué en ese mismo año, 1936, en una conferencia pronunciada en la universidad de Albuquerque. [...] Estaba concebida como una serie de variaciones donde los cambios resultarían de ligeras alteraciones de la forma de una función o de la transposición de una función a la otra”³⁴.

Sobre el creador mismo, Varèse es enfático: “En cuanto a los compositores que adoptan los medios electrónicos, a pesar de su apariencia revolucionaria, debo hacer notar que sus problemas seguirán siendo los mismos. La electrónica no es un ‘deus ex machina’ que pueda reemplazarlo en la tarea de la creación. Por el contrario, la ciencia le ofrece hoy su colaboración, pero a cambio de aceptar nuevas responsabilidades y una nueva problemática, quizás más estricta que las que nos proponía la música temperada del siglo XVIII”³⁵.

VARÈSE Y JUAN CARLOS PAZ

Varèse, el hombre que rechazó la Legión de Honor, que admiraba a Lenin y detestaba a Gurdjief, que dirigió masivos coros obreros, que actuó en una película de John Barrymore, que organizó ayuda para los republicanos españoles, que sufrió profundas depresiones, que soñó con nuevas combinaciones sonoras y nuevas formas de producirlas, que apoyó la música latinoamericana a través de la Pan American Association of Composers, que fue como docente a Darmstadt en 1950 e influyó sobre algunos de los más jóvenes compositores de la posguerra europea, se convirtió en una figura legendaria del siglo XX. Una figura de culto, como se ha dado en denominar últimamente a algunos creadores, lo que no hubiera seguramente contado con la aprobación de Varèse.

³³Omar Corrado en correo electrónico del 21-XI-2000.

³⁴Kosice 1959:119.

³⁵Kosice 1959:119.

Tampoco con la del iconoclasta Juan Carlos Paz³⁶, de profesión “dudante”, quien homenajea a Varèse dedicándole el quinto movimiento de su *Continuidad 1960*, una obra para orquesta, estrenada por Lorin Maazel en Berlín en 1961.

Omar Corrado, estudioso de la obra de Paz, señala que “Varèse, a quien Paz visitaría en Nueva York en 1965, agradece la dedicatoria en su carta a Paz del 3 de enero de 1963, en la que expresa ‘quisiera repetirle cuánto he apreciado el talento, la maestría que han presidido la creación de la obra: su estructura, su dinamismo sonoro, su elemento poético, una vez más, cuánto me ha tocado el homenaje que usted ha querido rendirme’”³⁷. Corrado agrega que otra de las obras de Paz –*Concreción 64*– también cuenta “con inequívocas referencias al lenguaje varesiano”.

Paz, siempre polémico e implacable en sus críticas, nunca escatimó admiradas menciones ni sinceros elogios para Varèse a lo largo de las dos ediciones de su *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1971): “verdadero pionero de la música no temperada, es a la vez uno de los compositores que han trabajado más intensamente en el campo experimental y en el de la creación, legando una serie de composiciones que son verdaderos modelos de anticipación y de realización perfecta [...]. En la música de Varèse se encuentran las primeras tentativas de organización espacial de los sonidos [...]. La música de este pionero, preferentemente estática, tiende a cubrir espacios sonoros y a superponerlos entre sí, prescindiendo de los desarrollos temáticos de la música tradicional...”³⁸.

Lo mismo sucede en las *Memorias*. En el primer volumen de éstas (1972), Paz registra la muerte de Varèse a tres días de ocurrida: “París, 9-XI-65: Me entero de la desaparición de Edgar Varèse... Pionero y maestro del período actual ... Una vida altamente fecunda entregada a la labor solitaria y pocas veces estimulada y menos comprendida ... Un modelo de dignidad –en esta época de autopropaganda o de sensacionalismo de toda especie–, de potencia creadora esencial ...”³⁹.

Y en el segundo volumen, narra con emotivo respeto y admiración su visita a Varèse a mediados de 1965 en Nueva York. Tal vez Paz se sintiera personalmente identificado con la soledad de un creador defendiendo sus principios éticos y su dignidad frente “*al autobombo*”⁴⁰.

En los inicios de la década de 1960, tres compositores argentinos –Eduardo Bértola, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídís– compartieron el juvenil descubrimiento del prodigioso mundo varesiano y sus desafíos creativos. Cada uno de ellos los incorporó y elaboró a su manera, sin que, obviamente, Varèse llegara a saberlo.

Pero éste podría ser otro capítulo de estas historias en redondo.

³⁶Juan Carlos Paz (Argentina, 1897-1972) es una de las personalidades más significativas de su generación. Compositor, docente, crítico musical, escritor, hasta circunstancial actor de cine como Varèse, es autor de varios libros: *Schönberg o el fin de la era tonal*, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, *La música en los Estados Unidos*. En 1934 introdujo el dodecafonismo en América Latina. En 1937 fundó la Agrupación Nueva Música a los efectos de difundir la música contemporánea.

³⁷Corrado 1998:24-25.

³⁸Paz 1971:405 y 407.

³⁹Paz 1972:285.

⁴⁰Paz 1987:186.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉ, JOSÉ

1930 "Edgar Varèse y la música de vanguardia", *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril. (Fotocopia sin paginación).

AHARONIÁN, CORIÚN

1990 "Un extraño señor llamado Acario Cotapos", *Revista Musical Chilena*, XLIV/173(enero-junio), pp. 114-117.

CARPENTIER, ALEJO

1929 "Un revolucionario de la música: Edgard Varèse", *Social*, XIV/6, (junio), pp. 22, 81, 92.

1931 "Edgar Varèse escribe para el teatro", *Social*, XIV/4, (abril), pp. 11, 12, 73.

1980 "Varèse Vivant", separata de *Le Nouveau Commerce*.

CHARBONNIER, GEORGES

1970 *Entretiens avec Edgard Varèse*. París: Pierre Belfond.

CORRADO, OMAR

1998 *Juan Carlos Paz*. Folleto del CD *Inicios de la vanguardia musical en la Argentina*. Buenos Aires:Fondo Nacional de las Artes, FNA/V-001.

FENEYROU, LAURENT (COMPILADOR)

1993 *Luigi Nono. Écrits*. París: Christian Bourgois.

GÓMEZ, ZOILA

1977 "Amadeo Roldán", *Arte y Literatura*, La Habana.

KOSICE, GYULA

1959 *Geocultura de la Europa de hoy/ Géoculture de l'Europe d'aujourd'hui*. Buenos Aires: Losange.

MERINO, LUIS

1983 "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", *RMCh.*, XXXVII/159 (enero-junio), pp. 3-49.

OUELLETTE, FERNAND

1966 *Edgard Varèse*. París: Seghers.

PAZ, JUAN CARLOS

1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión. Primera edición, 1955. Buenos Aires: Sudamericana.

1972 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*. Memorias, vol. I. Buenos Aires: De la Flor.

1987 *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*. Memorias, vol. II. Buenos Aires: De la Flor.

REVUELTAS, SILVESTRE (COMP.)

1989 *Silvestre Revueltas por él mismo*. Compilado por Rosaura Revueltas. Ciudad de México: Ediciones Era.

SLONIMSKY, NICOLÁS

1988 *Perfect Pitch. A Life Story*. Nueva York: Oxford University.

SOLOMOS, MAKIS

1995 "Lectures d'ionisation", *Percussions*, N° 40 (mayo-junio). (Sin paginación, bajado de internet).

VARÈSE, LOUISE

1972 *A Looking-Glass Diary*. Vol. I: 1893-1928. Londres: Eulenburg Books.

VIVIER, ODILE

1972 *Varèse*. Paris: Éditions du Seuil.

La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos

por

Jorge Martínez Ulloa

Magíster en Artes mención Musicología
Facultad de Artes, Universidad de Chile

“Yo no sé por qué los winkas insisten en vernos como éramos hace 500 o 400 años: con lanzas y flechas, en rucas... Nosotros no los vemos a ellos con armaduras y caballos y arcabuces...” (opiniones de músicos mapuche de Santiago).

OBERTURA

La música indígena presenta grandes problemas teóricos: ¿El concepto de “música” usado en la/s cultura/s occidental/es y urbana/s es similar —o por lo menos comparable— al usado por las etnias ágrafas? ¿El sonido, núcleo de la reflexión musicológica, existe con las mismas características conceptuales y fenomenológicas en la musicalidad indígena? Dado que nuestra percepción está determinada en gran parte por la propia cultura —mediante las descripciones de “lo real”—, ¿se puede afirmar que individuos pertenecientes a culturas diferentes comparten el mismo entorno, la misma realidad? ¿La música indígena resuena para el observador externo también? ¿Qué percibimos cuando nos enfrentamos a una musicalidad “otra”? Finalmente, ¿qué o quién es un indígena?

Desde el instante mismo que se afirma la propia humanidad, se afirma, *volente o nolente*, la propia limitación lingüística: se conoce lo que se puede o se logra nombrar y esto determina la particular relación con la realidad. Se conoce a través de las descripciones y es el *lenguajear*¹ lo que determina la calidad de la relación con la realidad y, por supuesto, con otros seres humanos; sin embargo, el mismo *lenguajear* supone, por vías quizás indirectas, un cierto desarrollo sensible que desestabiliza constantemente los propios límites culturales. El ser humano *sabe que sabe* y es esta calidad, posiblemente, la base de su humanidad; se relaciona con la realidad mediante descripciones, pero, justamente, sabe que son descripciones,

¹Para Humberto Maturana este término define las “distinciones recurrentes en un dominio de coordinación de coordinaciones conductuales consensuales” (Maturana 1994:179).

signos o interpretaciones. Con la manipulación de su *lenguajear*, de su *saber que sabe*, puede generar nuevos espacios descriptivos, nuevas realidades sensibles, puede, en fin, innovar su *texto* cultural para generar datos epitextuales² con los cuales puede “sospechar” “entrever” nuevas realidades, jamás antes nombradas: lo inaudito, lo in(m)-previsto. Las culturas, según Lotman³, poseen una funcionalidad doble: la generación de reglas y un sistema para comprender y significar –*nombrar*– lo conocido y un sistema de sondas para poder integrar cosas nuevas.

La posibilidad de conexión, por así decir, translingüística, produce el dinamismo del sistema significante. La observación de los datos epitextuales se produce al interior de un proceso comunicativo⁴ y permite la interacción entre entorno e individuo, la epigénesis⁵ del organismo cultural con su entorno: *lo otro* puede ser algo más que la negación de *lo propio*.

Otro orden de dificultades al considerar la “música indígena” se verifica en la “otredad” contemplada sólo como posibilidad de negación del propio sistema cultural: el otro como negación del sujeto. Es así que se termina por considerar al “otro musical” –a música indígena– sólo como la oposición de lo que se considera la propia condición musical: *lo ex-ótico*, *lo ex-traño*.

La preocupación de muchos estudiosos criollos⁶ por la “pureza” en las manifestaciones culturales indígenas los lleva a negar todo valor a las manifestaciones consideradas “contaminadas” respecto de esta virginidad paradigmática. Esta posición es simétrica con un sistema valorativo ideologizado que niega al “otro” la posibilidad de ser algo más que la negación de la propia cultura criolla, en síntesis, de ser “uno” y sujeto de su propia evolución. Esta subalternidad de “lo otro” re-envía a la rigidez –también ideológica– con la que se considera la propia situación cultural –y musical– como algo estático y autorreferente.

Lo indígena y su música –obviamente definida desde la propia etnocéntrica descripción– aparece al criollo como el lugar arcaico⁷ de la pureza y simplicidad espiritual, relacionada con fuerzas sobrenaturales mágicas e incomprensibles, en un naturalismo romántico que le niega a esta música “otra” todo lo que el criollo desea para la propia música: ser vehículo de la actual situación social y existencial, desarrollarse y vivir junto con él. La crítica citada al inicio de estas líneas, expresada por músicos mapuche de Santiago, es bastante clarificadora.

El foco de este artículo está compuesto por algunas reflexiones sobre la condición actual de los músicos mapuche de Santiago y el papel que lo que ellos

²Se definen como aquel conjunto de signos que, sin conformar una parte del sistema significante, son, sin embargo, directamente perceptibles; datos que aún antes de cualquier codificación asumen una realidad mental, antes quizás de poseer una forma determinada (Martínez 1996:209-218).

³Lotman 1995:62-64.

⁴Eco 1975:19-20.

⁵Maturana define la epigénesis como el mecanismo homeostático que asegura la estabilidad funcional de un organismo complejo en interacción con su entorno, esto es, el proceso que permita a cada individuo integrar la mayor cantidad posible de interacciones con el exterior y hacerlo de modo estable. Este proceso modifica al individuo y al entorno (Maturana: 1994:45).

⁶Conceptos tales como occidental, criollo son utilizados en el sentido más común.

⁷García-Canclini 1990:195-196.

definen como “música mapuche” juega en la afirmación de la propia identidad y reproducción de la propia cultura, en tensión e intercambio con una situación de subalternidad económica y sociopolítica. Esta situación límite para cualquier musicología pone en tela de juicio las sondas hipotéticas que hasta ahora han definido el “discurso sobre la música” en la cultura criolla chilena.

El lugar de la música mapuche, sus mutaciones y epigénesis, su situación de alteridad y subalternidad respecto de la cultura hegemónica criolla, su dinamismo comunicativo motivan una reflexión sobre el papel de la música en general como espacio de la reproducción social y cultural: *mucho se ha escrito sobre como la cultura y la sociedad determinan a la música que producen, un poco menos sobre como ésta reproduce la sociedad que la contiene.*

La música de los mapuche urbanos, sus manifestaciones rituales, géneros y especies musicales son una buena ocasión para reafirmar la permeabilidad de todas las culturas, el dinamismo de la reproducción musical-cultural.

1. LOS MAPUCHE: ¿MIGRANTES O CIUDADANOS?

1.1. A partir de los años '30 se ha ido generando un flujo sostenido y creciente de migración de los mapuche desde sus comunidades de origen, en las áreas rurales del sur de Chile, hacia Santiago y las principales urbes. Este proceso ha comportado niveles muy grandes de aculturación y pérdida de la identidad cultural y musical de los migrantes⁸. Los resultados del Censo General de Población realizado en 1992⁹ confirman que la mayoría de los ciudadanos chilenos que declaran su pertenencia a la etnia mapuche habitan en conglomerados urbanos, particularmente el Area Metropolitana, la ciudades de Temuco, en la IX Región, y Valparaíso y Viña del Mar, en la V Región.

El aprendizaje, uso y mantención del idioma, las costumbres, los ritos y prácticas musicales y culturales tradicionales, así como la generación de estructuras asociativas propias han caracterizado la lucha de los mapuche por mantener sus raíces culturales en la gran urbe¹⁰.

Evidentemente, este proceso ha causado una refuncionalización de casi todas las manifestaciones antes señaladas: el idioma no es aprendido sólo como lengua materna y en el ámbito familiar, sino que en escuelas especializadas y/o agrupaciones indigenistas; de la misma forma las prácticas musicales tradicionales no obedecen a las necesidades comunicacionales originales del ambiente rural. Las estructuras asociativas han ido adquiriendo una característica territorial-vecinal y ya no responden sólo a los paradigmas asociativos de la cultura huinca –asociaciones religiosas cristianas, políticas o sindicales–, sino que obedecen a las formas tradicionales mapuche de los consejos familiares ampliados, los *lofche*¹¹.

La situación de la cultura mapuche en Chile ha sido muy difícil. Desde los procesos de “chilenización” hasta las acciones militares de la “pacificación”, el

⁸Bengoa 1985:390.

⁹INE 1993.

¹⁰Kilaleo 1992:11.

¹¹Ancan 1997, Martínez 1997, Curivil 1995 y Parker Gumucio 1995.

Estado chileno ha desconocido su calidad de multinacional tratando, en varias formas, de negar y aplastar todas las manifestaciones mapuche. En el contexto de las grandes urbes “*La situación de postración generalizada en que se debate la sociedad mapuche postreduccional ha traído como una de sus principales consecuencias una supuesta ‘integración’ al estado chileno. Esta integración se ha dado sin embargo en un contexto de desigualdad y conflictividad latente entre ambos sectores...*”¹². En tal coyuntura algunos grupos e individuos de origen mapuche viven una situación de identificación negativa: desprecio de su propio origen y herencia cultural, lo que les llevará a procesos de desagregación y aculturación y, en casos extremos, a disturbos psicofísicos: enfermedades mentales y alcoholismo¹³. Se verifican también tendencias a la agregación social y cultural en comunidades más o menos excluyentes, con referencias a una identidad estática y cristalizada, con la creación de grupos culturales de “proyección artística” donde “lo mapuche” aparece como un guión para ser representado, como evocación de una existencia rural mitificada y negación de la posibilidad de vivir la propia cultura en el ámbito urbano.

El cuadro general de la urbanidad para los mapuche determina una situación de subalternidad cultural, causa de identificaciones negativas y tendencias a la creación de formas culturales rígidas, estáticas, por así decir, folclorizadas. Algunos grupos de mapuche urbanos, en cambio, producen una refuncionalización de sus manifestaciones culturales identitarias generando, al interior del contexto cultural criollo, espacios de semántica alternativa: es el caso de las manifestaciones y rogativas como *nguillatun* o *palin* realizadas en la periferia de las urbes y que tienen como objetivo declarado “reforzar el *newen*”: la fuerza mapuche. En dichos espacios los criollos invitados pueden, si lo desean, reconstruir el propio concepto de “lo mapuche”, generando las condiciones para una relación más equilibrada entre ambas culturas. Estos espacios de transculturalidad poseen fuertes trazos distintivos musicales y espirituales. La música, como vehículo de la espiritualidad, puede generar las condiciones para una identificación positiva en el mapuche inmigrado, el orgullo por su cultura, así como constituirse en el espacio privilegiado para la solución de las múltiples taras sociales que la marginalidad, la identificación negativa y la subalternidad provocan en los mapuche urbanos.

1.2. Desde un punto de vista teórico, la refuncionalización de las formas culturales y comunicativas de los espacios musicales mapuche constituye el foco de este estudio. Para ello, será menester aclarar cuáles pueden ser las motivaciones profundas de dicha refuncionalización y presentar un modelo explicativo musicológico. Dicho modelo abarca los aspectos motivacionales, significativos y comunicativos de la musicalidad mapuche urbana, pero puede servir como modelo general de los mecanismos que relacionan el texto y el contexto en la vida musical de una cultura dada.

Desde el momento en que la música o aquel conjunto de prácticas culturales que aquí se define como “lo musical” cumplen una función en la reproducción de la cultura, ya sea en sus aspectos simbólicos, como en aquellos típicos de una

¹²Ancan 1997:308.

¹³Briones de Lanata 1992 y Biederman 1992.

pragmática social, es evidente que existen fuertes motivaciones para la presencia de ciertas conformaciones de “lo musical” en lugar de otras, ciertas manifestaciones musicales hechas en una forma dada en vez de otras. Un estudio de las relaciones entre el contexto, considerado como un sistema signifiante, lugar de las competencias generales del “hacer música” y el texto, considerado como el modelo abstracto coyuntural de esas mismas competencias y que se verifica en un proceso comunicativo, permite situar el papel de la innovación y la tradición en música, la creación individual y la práctica colectiva, la continuidad y el cambio. Obviamente este estudio no puede despreciar el lugar que ocupan las motivaciones y funciones socioculturales del “hacer música”: si los grupos humanos crean sistemas signifiante, si generan procesos comunicativos, es para reproducir las condiciones que hacen posible la existencia de la propia cultura como tal y la identificación de los individuos que en ella se reconocen. Este lugar es definido como pretexto, entendiendo que las motivaciones y funciones sociales de “lo musical” predeterminan la creación de textos musicales y, en forma indirecta, como suma histórica de los textos, el propio contexto musical. La relación que se supone dinámica entre pretexto, texto y contexto se cierra con el papel que juega el contexto, como cuadro de las competencias generales, en la definición de las motivaciones sociales del hacer música: *lo que se sabe hacer determina, en gran medida, lo que se considera necesario hacer.*

El marco teórico propuesto permite aclarar el papel de las mutaciones y refuncionalizaciones en las manifestaciones musicales de los mapuche urbanos, así como las funciones que los espacios musicales juegan en la reproducción de lazos identificatorios positivos o negativos. Hasta ahora los estudios musicológicos —con la honrosa excepción de los escritos de la antropología de la música¹⁴— enfocaban de manera separada los elementos, por así decir lingüísticos, de los aspectos motivacionales. Esta práctica musicológica ha comportado un cierto aislamiento de la disciplina al interior de las ciencias sociales y humanas, pues ha traído como consecuencia la subvaloración de “lo musical” como espacio de la reproducción cultural y, por ende, social. Sin caer en un mecanicismo determinista o en un “universalismo” no-científico, se puede suponer la presencia de relaciones entre las necesidades de reproducción cultural y “lo musical”. Estas relaciones, dadas las características no-verbales de la comunicación musical y dada la peculiar semántica de lo musical, se presentan como no-aparentes, o no directamente descriptivas; sin embargo, nadie puede negar el papel central que puede jugar la música en la autoidentificación de los individuos y grupos con la propia cultura. Para que un estudio sobre la música pueda revelar dichas relaciones no-aparentes es menester superar el “fetichismo” de la nota y de la partitura o transcripción como único código y pensar al texto de lo musical como un cruce de códigos sonoros y extrasonoros. Si se considera al texto musical como tal, el contexto aparece entonces como el marco general de las competencias musicales, esto es, como una suma histórica o diacrónica de dichos textos, de dichos cruces de códigos. El contexto se presenta también como un cruce de códigos, ya no coyuntura-

¹⁴Blacking 1973, Grebe 1981 y Grebe 1991.

les, sino que generales, sociales. La relación entre contexto y texto es paralela o simétrica con la relación entre sistema significante y proceso comunicativo de lo musical en cada cultura.

1.3. Los textos de la musicalidad mapuche no se limitan a los sonidos como variaciones de alturas y tiempos, sino que contienen espacialidades específicas, dimensiones tímbricas y procesos de contracción-dilatación temporal que hacen particularmente complejo el proceso de transcripción de dichos textos. La proxémica, la kinésica y la antropología de Gregory Bateson¹⁵ son instrumentos disciplinarios válidos para comprender la polisemiotividad de los espacios musicales. La hipótesis es que dichos espacios generan textos musicales como cruces de códigos coyunturales, en tanto que el contexto musical aparece como el marco general de dichos cruces, como competencias policodificadas. La antropología permite aferrar en modo óptimo el pretexto musical, esto es, las motivaciones y funciones sociales del hacer música: los procesos de identificación, las modalidades de fruición de la manifestación musical y la semiótica permiten enfrentar la relación entre textos y contextos como procesos de significación y reproducción de competencias, como espacios de la reproducción cultural.

La presentación de un modelo tripartito de indole semiótica constituido por tres polos denominados pretexto, contexto y texto, definidos como los espacios de las funciones y motivaciones sociales del hacer música, como el sistema significativo de "lo musical" y como su proceso comunicativo, respectivamente, constituye un aporte original de este artículo. Este modelo es la condición para poder encuadrar los momentos de creación colectiva y de creación individual, el papel de la tradición y la innovación, la presencia de competencias sociales de decodificación musical, por así decir paraconscientes, finalmente, y el papel de la identidad y de la comunicación transcultural en un proceso de permanencia y cambio.

Gracias a la aplicación de este modelo, la musicología puede generar un discurso sobre la sociedad, sobre la reproducción cultural desde lo específico musical. Este diálogo de la musicología con las ciencias sociales y humanas ha sido dificultado, hasta ahora, por un cierto "fetichismo sonoro" de la disciplina y que la ha llevado a concebir su objeto en términos muy lejanos a los utilizados por las otras ciencias sociales y humanas. Todos los musicólogos podrán reconocer que en sus congresos difícilmente participan estudiosos de otras disciplinas, y, cuando lo hacen, sus aportes son rápidamente puestos en duda por su "analfabetismo musical". Inversamente, los aportes de la musicología no son citados a menudo en los ámbitos de las ciencias sociales, hasta consolidarse la opinión de que los músicos y musicólogos no poseen un discurso sobre la sociedad o la propia cultura. Si el sonido es un signo y, como tal, el fruto de las mismas relaciones sistémicas significativas de todo el edificio cultural, es evidente que un espacio interdisciplinario entre la musicología y las otras ciencias debe partir de esta naturaleza signíca del sonido.

¹⁵ Hall 1966, Birdwhistell 1973 y Bateson 1993.

2. PRETEXTO, TEXTO Y CONTEXTO DE “LO MUSICAL”

2.1. La existencia social de la música está asegurada solamente si, en la decodificación de su mensaje, se verifica la presencia de un sistema significativo que pueda englobar a productores y fruidores del mensaje musical. Estos deben poseer lo que Stefani¹⁶ llama “competencias”, es decir, una serie de capacidades, aptitudes y conocimientos sociales del hacer música. Este conjunto de competencias, que se organizan como un sistema significativo, es lo que acá se define como contexto.

Ahora bien, ¿de qué contexto estamos hablando? Muchos autores parecen utilizar dicho concepto como sinónimo de todo aquello que siendo “no musical” o aun “no sonoro” está presente en un evento o hecho musical. Existen numerosas definiciones de contexto musical, desde aquellas estrictamente “musicológicas” hasta, en la ribera opuesta, las de carácter etnomusicológico y de antropología musical. En las primeras¹⁷, el concepto aparece sólo como un débil “telón de fondo” a las acciones inefables de músicos y espectadores; en las segundas¹⁸ son incorporadas cada vez porciones más grandes de “contexto” hasta casi disolver lo “específico musical” en la generalidad de las prácticas culturales. La primera definición de “contexto” opera al interior de una cultura donde los textos son en su mayoría de naturaleza escrita, esto es, basados en la segmentación y traducción gráfica de conceptos; en tanto, la segunda forma de considerar al “contexto” se ha visto limitada a áreas ágrafas o de tradición oral, donde muchas veces el concepto occidental o criollo de “música” es puesto en discusión por los propios cultores.

Ambas definiciones, sin embargo, poseen trazos comunes: una idea de “lo musical” como compuesto por sonidos, sin especificar ni profundizar mucho la naturaleza cultural de la definición de “sonido” y –relacionado con lo primero– el desconocer que lo definido generalmente como “sonido” es en realidad un signo. Característica del signo es “estar en lugar de otra cosa” –*aliquid stat pro aliquo*–, es decir, un signo es una representación de la realidad (en este caso acústica) y no la realidad misma; en fin, todo signo presenta, para poseer sentido, una relación

¹⁶Stefani 1982.

¹⁷En la musicología el interés por el contexto se ha limitado a considerarlo como una porción de datos “extramusicales” que no tienen una relación sistémica con el dato musical, contenido esencialmente en la partitura, ejemplo de ello son las posiciones de Heinrich Schenker, Eduard Hanslick, Guido Adler o Hugo Riemann. Actualmente Carl Dalhaus ha postulado una consideración más dinámica de lo social –contextual– en musicología.

¹⁸Se pueden citar cinco tipos de enfoques diferentes sobre el contexto en etnomusicología: 1. el de la antropología cultural, compuesto por autores como Alan Merriam y John Blacking, donde prácticamente el contexto cultural engloba el dato musical, hasta casi hacerlo desaparecer; 2. uno de tipo antropológico-semiótico, representado por Steven Feld o Regula Burckhardt-Qureshi; 3. uno de sentido opuesto, representado por Simha Arom, donde el objeto es el estudio de la música en cuanto sistema autónomo y porciones más o menos grandes de datos “extramusicales” –contextuales– que servirán para corroborar los datos musicales-textuales; 4. de tipo intermedio, como los enfoques de Mantle Hood o Kwabena N’ketia, que hablan de “culturas musicales”, y 5. los estudios de Charles Seeger, para el cual toda musicología es etnomusicología, y ésta hace parte de una visión del mundo caracterizada por la dualidad musica/palabra.

sistémica con todo el conjunto de signos de una cultura y dicha cultura se reproduce justamente a través de esta relación sistémica. Al no definir “lo musical” como compuesto por signos, como posibles representaciones de la realidad, se está asumiendo que la propia definición de sonido aparece como “natural”, como la única posible, porque es definida en base a la realidad y no a una representación de ésta. Poco importa cuál concepto de “entorno musical” o contexto se posea, cuán amplio o estrecho sea el concepto de texto, de sonido, si se asume que éste es la realidad, entonces toda la definición de “lo musical” reposará sobre la postura ideológica de que el propio concepto de sonido es el único posible, porque es natural.

El contexto, como ha sido definido por la musicología hasta ahora, no tiene límites conceptuales, no tiene una forma ni una naturaleza determinada, no se aclara si es un conjunto de ideas, de cosas, de elementos físicos o sistémicos. Lo único sobre lo cual parecen concordar todos los estudiosos es que comienza allí donde termina la “música”¹⁹.

2.2. El contexto es un sistema significativo general, no está compuesto de cosas ni por datos fijos ambientales o físicos, sino que por signos y por las relaciones que ellos generan entre sí. Estos signos pueden ser semánticas musicales, gramáticas musicales, teorías, competencias, comportamientos, aptitudes, estrategias perceptivas, etc., que son patrimonio de toda una comunidad (en el sentido de “agrupación que se comunica consigo misma”).

2.3. La presencia de este sistema significativo es verificada al interior de un proceso comunicativo. Este proceso está compuesto, igualmente, por signos de la misma naturaleza de aquellos que componen el contexto, pero que obedecen a una ocasión coyuntural y única del hacer música y no constituyen patrimonio de toda una comunidad²⁰. El producto de este proceso comunicativo es el hecho musical como espacio comunicativo. En este espacio se define el texto como el *conjunto de las innovaciones a las prácticas y elementos del contexto*.

Si el contexto es general, el texto es específico. Ambos operan como modelos que generan ocurrencias concretas: en el caso del contexto la ocurrencia concreta es el hecho musical como hecho social, en el caso del texto, el hecho musical como hecho individual, único.

2.4. Ambos polos, texto y contexto, existen sólo en la medida que la sociedad encuentra fuertes motivaciones para reproducirse a través de determinados procesos comunicativos. La reproducción de una sociedad opera a través de la reproducción de la cultura que la explica, y la reproducción de la cultura, a través de la generación de signos. La música existe más allá de la capacidad del observador para distinguir un fenómeno con ese nombre como hecho social, en la medida que es un espacio de la reproducción cultural de una sociedad, por ende, de la sociedad misma. La música cumple con toda una serie de motivaciones y funcio-

¹⁹Supicic 1987.

²⁰Quizás esta sea la razón por la cual es posible discriminar un texto como algo único, distinto, nuevo, como una combinación inédita de competencias sociales y que, por lo tanto, se convierte en una nueva competencia.

nes de reproducción de los mecanismos sociales. Para poder reconocer esta función de la música es necesario concebirla como compuesta por signos, algunos de los cuales serán de índole acústica y otros no. *El conjunto de las motivaciones y funciones sociales del hacer música es definido en este modelo teórico como pretexto.*

El pretexto determina, en última instancia, la existencia de contexto y texto. Los tres polos del modelo están relacionados en modo dialéctico, pues, si bien existe una determinación general del pretexto, de hecho es la capacidad de una cultura para generar ciertos textos y contextos lo que condiciona las funciones y motivaciones sociales: *lo que podemos concebir condiciona lo que deseamos.*

De hecho, si bien el contexto genera el texto como una negación de sí mismo, a su vez el texto, o la suma histórica de textos, va generando el contexto: la estabilización diacrónica de una práctica –textual– constituye el material de base para el contexto. Las modalidades del hacer música de toda sociedad condicionan, a su vez, las formas de la reproducción y, en caso límite, las expectativas de la sociedad. Es evidente, sin embargo, que el elemento dinámico y *determinante en última instancia* no estará dado por las improbables innovaciones textuales ni por el sistema contextual, fruto de aquellas, sino que por las motivaciones y funciones de reproducción cultural y social, es decir, el pretexto.

Es a partir del estudio del pretexto que la musicología puede generar un espacio interdisciplinario, un discurso sobre la sociedad desde el específico punto de vista de la música. Si se considera “lo musical” de una sociedad como compuesto por signos, entonces será posible determinar, por ejemplo, cómo otros sistemas de signos, en principio extramusicales, puedan ejercer una influencia sobre los sistemas de signos propiamente musicales; esta capacidad de los sistemas de signos de actuar por analogía, en dimensiones significantes diferentes, es una de las formas como se crean –mediante la exportación– nuevas organizaciones de los sistemas simbólicos ¿No es el caso de buena parte, si no de todos, de los procedimientos compositivos de la música docta occidental? Esta capacidad analógica de los sistemas ha sido analizada en el ámbito de semiosis general por Ch. S. Peirce²¹. La “invasión” del campo musical de sistemas simbólicos, procedimientos, esquemas, organizaciones “extramusicales” explica cómo una sociedad se genera, qué fuerzas actúan en su interior y están presentes en el hecho musical, concebido, no ya como una serie de organizaciones sonoras, sino que como un espacio semiótico que relaciona textos, contextos y pretextos de “lo musical”. No es casualidad si a la precisión cartesiana del Barroco corresponde una tendencia de la música de aquel tiempo por fijar, en modo muy preciso, lo que hasta entonces era dejado a la costumbre interpretativa: claridad y contornos definidos tanto en filosofía como en música. El imperio del número, de la racionalidad matemática acompañará al desarrollo europeo del sistema bancario y de la economía mercantil simple y al auge de una mercadería muy particular –el dinero– que tiene como único objetivo servir de significante general, por así decir, del proceso de intercambio de bienes. Este ambiente acompañará al desarrollo de la figura del compositor como

²¹Peirce 1980.

demiurgo de las significaciones musicales, desligándolo de una función instrumental específica; el resultado musical serán, típicamente, las macroestructuras de un Bach o un Vivaldi, por citar dos ejemplos.

Obviamente sería posible citar otros casos de relación entre sistema reproductor sociocultural y música²². Es necesario poner en guardia, sin embargo, de cualquier analogía fácil. Los procesos citados son muy complejos y solamente mediante un estudio concreto sobre una realidad concreta es posible desentrañar la enmarañada red significativa de “lo musical” al interior de una sociedad.

Para ejemplificar de manera adecuada la aplicación del modelo semiótico así definido describiremos la reproducción de los mecanismos de anclaje musical tradicional y la generación de elementos de identidad positiva en mapuche habitantes en el área urbana, así como los espacios de comunicación transcultural que estas agrupaciones deben generar para poder existir como tales –y por ende reproducir las condiciones de la propia conciencia identitaria– al interior de un sistema significativo *winka*.

3. LO MUSICAL EN LAS AGRUPACIONES MAPUCHE URBANAS: ESPACIO DE LA REPRODUCCIÓN IDENTITARIA

3.1. La nueva realidad vivida por los grupos de mapuche urbanos los obliga a compartir un ambiente multicultural; más precisamente, los sitúa como un grupo social inserto en un sistema de dominación cultural criolla o *winka*. En su origen rural, aunque no existan comunidades tan aisladas como para considerarlas “puras” o incontaminadas, la cultura mapuche actúa preferentemente como un sistema societario global: un modo productivo agropecuario y hortofrutícola, una lengua –*mapudungun*– aprendida familiarmente y la persistencia de creencias, ritos y costumbres; en general, la existencia de un contexto significativo unitario²³. La producción de textos obedecerá a innovaciones y variaciones “en la norma”, el pretexto obedece a motivaciones y funciones sociales en un proceso de cambio relativamente lento. Las funciones de la reproducción cultural/social mapuche se desarrollan en un ambiente relativamente homogéneo. Es posible definir la situación rural de la cultura mapuche como caracterizada por un contexto unitario, un texto compuesto por variaciones en la norma y un pretexto de cambio social relativamente lento. Este conjunto de características determina un espacio musical homogéneo, con una fuerte persistencia de los elementos tradicionales; los conflictos individuales y las tensiones sociales específicas son generalmente vehiculadas y resueltas eficientemente por los mecanismos de pertenencia e identificación tradicionales. A todo esto corresponde una relativa estaticidad de la evolución lingüístico-musical, el nivel de competencias individuales es bastante similar y sólo se destacan algunas figuras tradicionales: *longco*, *ngenpin*, *machi*, con papeles bastante definidos.

²²Al respecto, consúltese la amplia literatura de T. W. Adorno y Maroty 1974:131-147, Attali 1985 o Boehmer 1985.

²³Bengoa 1985:17.

En una realidad urbana, el grupo mapuche debe luchar por su identidad, por su "comunidad" –como capacidad de comunicar–. Debe enfrentarse con otros pretextos y contextos en una posición subordinada y de desintegración, provocada por la negación que las formas culturales hegemónicas producen respecto de las mapuche²⁴.

La creación de un espacio reproductivo propio debe pasar por la aceptación de las instituciones dominantes y por la adecuación a las normas contextuales criollas, por la tentativa de refuncionalización de las formas culturales propias y de las hegemónicas, por la generación de nuevos textos de cultura musical mapuche, con una fuerte dosis innovadora y al mismo tiempo tradicionales. La última función es la condición para la definición de un espacio simbólico y comunicativo mapuche al interior del espacio criollo.

La definición de un espacio comunicativo mapuche al interior de un contexto criollo o *winka* es la condición misma de la sobrevivencia no digamos simbólica, sino que física de los grupos mapuche organizados. Como justamente señalan estudios especializados, el alcoholismo, las enfermedades psíquicas y somáticas que afectan a gran parte de la población mapuche urbana, sobre todo masculina, son el reflejo de la negación que el mapuche hace de sí mismo, de su cultura y de su identidad²⁵.

3.2. Los integrantes de la comunidad mapuche urbana no afirman entonces sólo el papel del individuo dentro la comunidad, como en el caso de las ceremonias en el ámbito rural, sino que la identidad del grupo como conjunto único e indivisible y opuesto al entorno criollo. La homogeneidad cultural desarrollada por las formas rituales no procede por dinamismos internos de la comunidad, como en un área rural, ya que tiende a establecer una identidad de tipo excluyente²⁶.

Podemos entonces verificar uno de los primeros niveles que caracterizan el pretexto cultural mapuche urbano: la superación de la idea de "comunidad", como suma de los elementos comunes de individuos diferentes, para afirmar un concepto de "identidad", definida en este sentido restringido como *agrupación de los individuos idénticos respecto de terceros no-idénticos*, en este caso, los no-mapuche. La identidad, así entendida, genera un espacio cerrado y autorreferente respecto a la sociedad que la contiene, es "exclusiva": "lo que nos distingue de...". Esta forma de existencia de la identificación parece ser la única posible para formas culturales subalternas. Para recortarse un espacio de reproducción societaria propia es menester delimitar muy precisamente, "exclusivamente", los elementos del sistema significativo que de ella harán parte –contexto– y los individuos que concurrirán con su acción comunicativa, de intercambio de signos –texto–, a reproducir la propia cultura.

El peligro de contaminación, de pérdida de los trazos identitarios es la razón para dicha afirmación identitaria excluyente. Paradójicamente, esta forma de iden-

²⁴Briones de Lanata 1992.

²⁵Biedermann 1992:105.

²⁶Riquelme 1992.

tificación representa una nueva forma de dependencia respecto de la cultura hegemónica: al afirmarse en forma exclusiva, estas agrupaciones crean un paradigma de “lo mapuche” al cual todos los individuos de la agrupación deben conformarse. Se produce, por así decir, una suerte de mapuche “reificado”, cosificado; este actor del proceso comunicativo pierde la diversidad necesaria para la reproducción de toda cultura. La cultura tradicional ya no es vivida, sino representada. Los mecanismos de anclaje del bagaje identitario tradicional se solidifican, perdiendo la flexibilidad propia a todo proceso comunicativo.

La comunicación es afirmación de identidad variable, como suma de trazos comunes a individuos diferentes, como el espacio de intersección de diferencias. Es el proceso infinito de intercambio de diferencias. La cultura, en términos generales, sólo se puede reproducir a condición de manifestarse a través de este proceso comunicativo. Una cultura que se encuentra como patrimonio de un grupo cerrado, autorreferente, como la perpetuación de paradigmas rígidos en los cuales es limitada toda acción comunicativa, pierde su capacidad reproductiva para manifestarse sólo como *representación* y no, como sería lógico, como *reproducción*. Esta representación asume un papel como signo monosémico de la exclusividad, de “lo mapuche”, en este caso. Esta vía genera nuevas formas de dependencia y subordinación cultural, pues es signo de la cristalización de una realidad subalterna y, a la vez, de impotencia reproductiva.

No todas las agrupaciones urbanas, sin embargo, definen su identidad en modo tan radicalmente exclusivo, en algunas de ellas es más fuerte el deseo de comunicación con el entorno *huinca*. A partir de esta consideración desarrollan nuevos espacios rituales y de reproducción culturales más abiertos, dando a los participantes no-mapuche un cierto papel, configurando nuevas situaciones de intercambio comunicativo. Entre estos polos oscilan las agrupaciones urbanas: la adhesión a un concepto de identidad como exclusión, con paradigma rígido, y la generación de espacios refuncionalizados, con participación y creación de papeles específicos para no-mapuche, en un concepto de identidad comunicativa. El primero de estos polos conduce a nuevas formas de dependencia y subordinación cultural, el segundo posibilita la reproducción de la cultura mapuche tradicional, no ya en sus formas exteriores, sino que a través de la mantención dialéctica de sus anclajes significativos: *como modo de hacer, decir y sentir mapuche*, más que por la exhibición de particulares signos de una mapuchidad cristalizada.

El primer caso se ejemplifica mediante la creación de grupos folclóricos mapuche, con una perfecta adhesión a gestos y signos fijados en forma rigurosa en conformidad a una tradicionalidad más declarada que real, proceso que se puede definir como la folclorización o espectacularización de la ritualidad mapuche. El segundo caso se manifiesta a través de la celebración de ritos y ceremonias de la cultura tradicional mapuche en espacios urbanos—cuestión que constituye la primera ruptura respecto de la tradición “canónica”—, con la participación funcional de invitados no-mapuche, con la creación de un espacio y un proceso comunicativo que no depende de una mapuchidad cristalizada. En esta dicotomía entre refuncionalización de las formas rituales y espectacularización del rito, se juega el pretexto de la “musicalidad” mapuche en el área urbana.

El pretexto, así definido, determina, en última instancia, el contexto y el texto de las manifestaciones musicales mapuche en área urbana.

3.3. El contexto, como sistema significativo, está compuesto de todas aquellas competencias, en este caso de pertinencia musical, que permiten a un mapuche reconocer una manifestación específica como tal: un *choyke purrun*, un *trile purrun*, un *tayil* como variedad de la especie / *choyke purrun*/, / *trile purrun*/ o / *tayil*/. Ahora bien, es evidente que el *choyke* específico que el observador contempla no es un *choyke* "general", sino que posee además trazos distintivos concretos, propios de la ocasión. Así como es posible hablar del / *choyke purrun*/ en este artículo como conjunto de trazos distintivos, por así decir generales, para el observador es posible poner en juego toda una serie de estrategias, teorías, gramáticas, semánticas, comportamientos, etc., que definen un *choyke* como especie. Para ello y sin necesidad de referirnos o hacer un sumario detallado de la *choykidad*, de sus elementos lingüísticos y estructurales²⁷, podemos asumir que un observador mapuche, plenamente consciente de su cultura tradicional, puede discriminar cuando un *choyke purrun*, por ejemplo, está fuera de contexto, cuando ese hecho musical específico es incapaz, como conjunto de trazos distintivos, de adecuarse a lo que la tradición o la costumbre le indican como característico de un / *choyke purrun*/.

En una comunidad rural mapuche, relativamente aislada, los contactos con individuos y elementos ajenos a la propia cultura son bastante esporádicos. El desarrollo del contexto, de la capacidad de significar como adecuado un determinado hecho musical es bastante homogéneo y su dinamismo es fundamentalmente endógeno. Las variaciones de los trazos distintivos y, por ende, de las competencias que facilitan la discriminación y su decodificación como signo cultural, pueden ser consideradas como microvariaciones. El contexto se presenta como un sistema significativo bastante homogéneo, de desarrollo relativamente lento, con presencia de microvariaciones. Por ejemplo, la ascensión del acordeón o del clarín en los *nguillatun* han sido procesos relativamente lentos, con una dispersión geográfica relativamente limitada y en un lapso temporal extenso. Es común encontrar en la misma área geográfica comunidades que hacen uso de estas innovaciones y comunidades más conservadoras; lo mismo sucede con las *trutruka* hechas con tubos de plástico o de cañerías de cobre, enrolladas y no derechas como las originales. El proceso de adquisición y fijación de innovaciones es bastante lento y gradual, ya sea en el tiempo como en el espacio.

En las agrupaciones urbanas, los contactos con factores exógenos a la propia cultura son numerosos, tantos como para temer una contaminación y pérdida de identidad. Se produce entonces un mecanismo de imitación del contexto rural, sobre todo en sus aspectos de relativa estabilidad. El contexto rural es tomado como ejemplo de "mapuchidad": los trazos distintivos, cuando provienen de comunidades lejanas en el tiempo y el espacio a la situación urbana, son considerados como paradigmas. El relativo aislamiento de la comunidad rural es tomado como un factor legitimante, de este aislamiento se extrae la necesidad, falsa e ideológica, de que el único modo de preservar las características de la mapuchidad

²⁷Martínez 1996:268-283.

consiste en mantener invariados los trazos distintivos de los hechos musicales. Se llega por este medio a una especie de inmovilismo en la variación.

Para lograr esta situación de impermeabilidad de los trazos distintivos de la musicalidad mapuche, la agrupación urbana mantiene estos trazos invariados, como una suerte de guión, de libreto. Esta costumbre de fijar muy precisamente estos trazos genera una práctica que es completamente ajena a la tradición rural, la cual es fundamentalmente consensual y no necesita de guiones, por así decir, de legitimación, dependiendo para ello de los mecanismos naturales de la reproducción cultural y fijación tradicionales. Esta práctica de rigidez contextual en el área urbana es simétrica con una concepción de la propia identidad como excluyente: las fronteras del grupo mapuche son fijadas desde el interior y el grupo es visto por sus participantes como un individuo y no como conjunto de individuos. En la agrupación urbana se desconoce que en el contexto rural toda microvariación es de hecho una variación estructural; no es la magnitud de la variación lo que define su importancia en la determinación del contexto, sino que la funcionalidad de la misma y su peso sistémico.

La rigidez del contexto en estas agrupaciones urbanas comporta que el texto –innovaciones– es vivido como una substancial amenaza a la identidad y sobrevivencia del grupo. Es por ello que la tendencia principal es a reproponer grupos folclóricos que se legitiman por la “perfecta” representación de los elementos culturales tradicionales. Ahora es cuestión paradójica que esta rigidez en la comprensión de las diferencias entre contexto rural y urbano provoca el efecto contrario: el grupo folclórico que “representa” en un escenario el *choyke purrun* no lo hace al interior de las funcionalidades originales del *choyke*, sino que lo transforma en una danza, en un espectáculo. *Lo que fue echado por la ventana vuelve por la puerta, que se ha dejado abierta.* Copiar el hermetismo rural (natural e involuntario) en un ámbito urbano significa desconocer el peso real que el nuevo contexto posee, significa considerar la agrupación como un individuo, ente cerrado y autorreferente, y no como un conjunto de diversidades. Por esta vía se llega a nuevas subordinaciones y el grupo mapuche es rápidamente digerido por la cultura audiovisual urbana como expresión superficial de lo exótico, la *confesión se convierte en profesión.*

Algunas agrupaciones urbanas han comprendido que en un área urbana no se pueden evitar los contactos, que no es una característica de la cultura mapuche el ser cerrada, hermética o autorreferente. El afirmar la mapuchidad consiste, justamente, en aceptar una diversidad de las manifestaciones urbanas respecto de las rurales, en considerar el texto de “lo urbano” como una variación en la norma. Es más importante mantener la funcionalidad de los ritos y ceremonias que los aspectos exteriores y superficiales de éstos.

Cuando se realiza el *palin* en Cerro Navia son alterados varios de los trazos distintivos de ese rito respecto del contexto rural. La motivación declarada del rito sigue siendo, sustancialmente, la misma: *otorgar fuerza a los hombres de la agrupación.* La participación de no-mapuche en el rito es visto como un posterior refuerzo de esta significación como *rito de la fuerza azul*: son justamente estos participantes, en su calidad tradicional de *metrem*, quienes podrán testimoniar la reno-

vada fuerza de lo mapuche. Más allá del uso y presencia de trazos distintivos profundamente innovadores, el dato contextual se refuerza justamente por la afirmación de la funcionalidad tradicional del rito: la adquisición de la fuerza azul y su demostración.

En el citado *palin* se han podido observar instrumentos hechos de plástico, kultrunes hechos con vasijas de metal (lavatorios) y no por ello el *palin* deja de ser un espacio de la reproducción cultural tradicional. Más allá de la perpetuación de datos concretos lo que interesa es la conservación de signos, de funcionalidades simbólicas, pues es a través de ello que la cultura se reproduce y no gracias a la mantención de trazos distintivos defuncionalizados. Si se mantiene *un decir, un hacer y un sentir como mapuche*, más allá de las formas concretas que esto asuma, el pretexto de la reproducción cultural es asegurado; obviamente, si se toca con guitarras eléctricas la Canción Nacional de Chile al inicio del *palin* (situación que en conocimiento del autor no ha sucedido y es poco probable que suceda alguna vez) se tensiona el proceso comunicativo a niveles que podrían negar este pretexto, pero si las innovaciones permiten reconocer y discriminar –aun para observadores externos al rito– lo que allí sucede como intrínsecamente mapuche, poco importa entonces el material de construcción de los instrumentos.

Si, en cambio, se mantienen los datos originales tradicionales en un contexto que no lo es, se falsea el proceso comunicativo. La fidelidad a los trazos distintivos, a la superficie y no a la esencia, el descuidar las funcionalidades pretextuales se convierte en una negación del contexto significativo mapuche y coloca esta representación al interior de la espectacularidad *winka* y del contexto significativo *winka*. *La cultura se vive, no se representa.*

Cuando José Ancan²⁸ realiza videos sobre la juventud mapuche urbana retoma, en forma consciente y declarada, la calidad oral de la trasmisión cultural mapuche: el video se configura como el medio de una nueva oralidad mapuche urbana. No es coincidencia que estos videos, así como otros realizados por participantes de las agrupaciones de estudiantes mapuche, no se inspiren en la forma del reportaje, sino que en las formas cercanas al video musical, al videoclip. El valor social del *Nutram*, de la tradición conservada oralmente por los ancianos, viene repropuesto bajo una nueva forma de la oralidad urbana, con una fuerza que no posee idénticas manifestaciones criollas. Los videos de José Ancan son más fieles al contexto significativo mapuche, al hacer, sentir y decir como mapuche que cualquier manifestación y representación de tipo evocativo.

El texto, como innovación al contexto, no se limita a datos lingüísticos o sonidos. Si bien los “sonidos” del grupo folclórico pueden ser discriminados como mapuche, la ausencia de una funcionalidad mapuche los sitúa como textos de un contexto occidental: la representación de lo exótico en tiempos de la *world music*. El participante del grupo folclórico que se viste como “mapuche” para subirse al escenario cumple una función actoral bastante definida en la cultura occidental.

²⁸Durante el desarrollo del II Congreso Chileno de Antropología, realizado en 1995 en la Universidad Austral de Valdivia, José Ancan exhibió videos realizados con jóvenes mapuche urbanos, a lo que siguió un interesante debate sobre el video como soporte “oral” de las historias de vida.

Cuando, inversamente, el mismo individuo juega en un *palin* vestido con sus ropas de todos los días, sin disfrazarse, está realizando un texto mapuche, en un contexto significativo mapuche. Si es el papel del observador lo que permite diferenciar el rito del espectáculo, el actor del grupo folclórico mapuche representa la “mapuchidad” según esquemas occidentales: sabe que es observado y cumple, consciente o no, con las formalidades significativas del contexto occidental, en una funcionalidad de tipo espectacular. En el *palin* de Cerro Navia los *metrem* no-mapuche son integrados en el contexto significativo mapuche, la reproducción de la cultura tradicional sucede en el espacio mágico-ritual del *palin* y no en el escenario.

4. EL PALIN MAPUCHE

4.1. Existe un conjunto de definiciones de lo que es un *palin*; en primer lugar las históricas, descritas en cronistas como Sebastián de Covarrubias, Rodrigo Díaz de Caro o Núñez de Pineda y Bascañán. En autores más recientes como el padre Ovalle o Rosales se entregan definiciones de lo que ellos llaman chueca. Pascual Coña, cacique mapuche, en sus “memorias” transcritas por W. de Moesbach entrega una visión émica de lo que debe ser considerado un *palin*. Finalmente, encontramos definiciones de este juego en Ernesto González, Latcham y Pereira Salas²⁹. Para resumir, podremos señalar que un *palin* consiste en el enfrentamiento de dos grupos de jugadores, los que mediante bastones de punta curva *-weñu-* tratan de hacer pasar una pequeña pelota de cuero *-pali-* por el fondo del campo rival *-tripalwe-*. Vence la partida el bando que logra hacer esto más de cuatro veces seguidas. El *palin* es precedido por una invitación que el grupo auspiciante hace al bando antagónico, mediante una rogativa que ambos grupos realizan. Las rogativas están conformadas por canciones *-palin-ül-* ejecutadas en momentos previos a la partida, en que los jugadores se saludan y entrecruzan los bastones o *afafan*. De ahí se procede a la partida propiamente tal, en la cual se enfrentan jugadores y músicos. El *palin* prosigue con el saludo ritual que hace la comunidad invitante a sus invitados *-metrem-* y por la comida final en que se consumen carnes y bebidas. El juego del *palin* se popularizó rápidamente entre los mestizos y españoles bajo el nombre de chueca. La chueca representaría la versión mestiza y criolla del original *palin*.

4.2. El contexto del *palin* urbano. El contexto del *palin* nos entregará, *grosso modo*, las condiciones a partir de las cuales un mapuche considerará un evento (o una serie de éstos) como un *palin*. Se puede afirmar que un *palin* está compuesto por sonidos y acciones espaciales, por lo que un criollo podría definir como “música”, presente antes y después de lo que definiría como “juego”:

²⁹Se pueden encontrar antecedentes sobre el juego chueca en los autores siguientes: Aeta 1930:140-144, Augusta 1991, Coña 1984, Curaqueo 1985, González: s/f, Latcham 1922, Lenz 1904, Isamitt 1935, Manquilef 1914:140-159, Medina 1889, Nahuelpan 1982, Pereira Salas 1947:125-137 y Román 1909.

“Se reúne toda una tribu en una pampa grande; allí bailan y hacen sonar todos sus instrumentos musicales, flautas, tambores, trutrukas. Luego escoge cada uno su rival para el palin; las parejas hacen sus apuestas y empiezan en seguida su lucha”³⁰.

El primer evento que antecede al *palin* propiamente tal, y rasgo común a todas estas descripciones, es la invitación. En el caso del *palin* urbano no se invitó a una sola comunidad, sino que a una cantidad bastante representativa de los grupos y comunidades del área metropolitana. Un segundo elemento es la rogativa, oficiada por un *ngenpin* o “dueño de la palabra” o una *machi*. Consiste en evocar la “fuerza azul” representada por *kalfulikan*, que también representa al jugador antiguo o *kuyfi palife*, poseedor de la fuerza de los antepasados. Dicha fuerza debería transitar hacia los jugadores, los *konas*. Las organizaciones formales de los cantos, que tienen lugar ya sea en la rogativa durante el *afafan* y el saludo ceremonial, son típicas de toda la música mapuche: repetición de una frase musical única, que va desglosándose en secciones suspensivas con perfil melódico descendente hasta terminar en una coda “tónica”. Los intervalos más usados son los característicos de la tritonía, con origen en los armónicos naturales producidos en la *trutruka*. Las células rítmicas son sobreposiciones de metros binarios con ternarizaciones, generando polirritmia. Los textos literarios pueden ser improvisados, agregando comentarios y reflexiones sobre una base temática tradicional. El uso de los espacios y tiempos es el típico de otras situaciones mapuche: determinación este-oeste; movimientos circulares en forma contraria a las manecillas del reloj. Existen espacios específicos para el juego, para las libaciones de *mudai*, para la rogativa y la comida final. Las ramadas ubicadas a un costado del campo de juego albergan a los *metrem* o invitados oficiales. En cuanto a la cronología, es también característica: invitación formal (según relaciones de linaje), rogativa, *afafan*, juego, saludo final, comida colectiva, danzas.

4.3. El texto en el *palin* urbano. Este es una realización coyuntural, quiere decir que, además de responder a la mayoría de las reglas ya señaladas (contextuales), cada vez que se realiza un *palin* se establecen nuevas acciones que, en algunos casos, tienden a perpetuarse en el tiempo. La fijación en el tiempo de ciertos usos específicos corresponderá a las necesidades pretextuales, a las motivaciones de cada comunidad y grupo para hacer un *palin*. En el caso del *palin* urbano de las comunidades de Santiago, el texto está constituido por elementos lingüísticos extraídos del contexto e innovaciones. Entre las últimas cabe citar la invitación no-tradicional, general y extensiva, incluso mediante la realización de volantes; la rogativa diurna (no nocturna como en el ámbito rural)³¹ y ejecutada por un *machi* autonombrado. Los equipos fueron constituidos en el lugar mismo, siguiendo criterios geográficos y no de linaje, el *afafan* se realizaba al interior de cada equipo y no confrontaba a dos equipos adversarios. La parte sonora estaba constituida por dos momentos bien definidos: el momento de las canciones y el momento del juego, en el cual dos grupos de músicos ejecutaban un acompañamiento ininterrumpido por las acciones.

³⁰Coña 1984:28.

³¹González s/f: 245-263.

El texto del *palin*, además de estar compuesto por un conjunto de trazos significativos topológicos y cronológicos, de elementos sintácticos mapuche, de canciones más o menos entendidas en el sentido criollo del término, está compuesto por un flujo sonoro ininterrumpido y variable, en relación con las variaciones del juego mismo, y cuyos parámetros organizativos parecen ser relaciones de densidad/rarefacción sonora y contracción/dilatación del metro; todo ello en concomitancia con la existencia de lo que Robertson ha presentado como *chempralitutun*, “el tono del crecimiento o del cambio”, esto es, una “tónica” cuya aparición está determinada por el pasaje de una fase del juego a otra, en analogía al pasaje de estados temporales presentes en el *tayit*³². El *chempralitutun* en este caso estaría dado por la fundamental de una de las *trutrukas* presentes.

4.4. El pretexto del *palin*. Si se define el pretexto de lo musical como el conjunto de las motivaciones y funciones comunicativas que determinan el acto mismo de “hacer música”, de comunicar con la música, el pretexto del *palin* estará constituido por las razones que motivan a los participantes a hacer el *palin* y a hacer música dentro del *palin*. El *palin* se configura como una situación mágica, en el que un grupo, culturalmente homogéneo, convoca fuerzas y personajes míticos para dotarse a su vez de los elementos de la fuerza evocada. En la rogativa que precede al juego propiamente tal se realiza el *konkinünguillatun*, allí ocupa un lugar central la “piedra azul” y la evocación de la fuerza de los *kuyfipalife*. El *palin* es el lugar del sacrificio mágico para obtener la fuerza y la fortuna; históricamente, será el lugar de reunión para decidir y concordar acciones de guerra o la fortuna de los condenados: importantes ejemplos de ello son citados por cronistas e historiadores³³. En el caso del *palin* urbano de Santiago, el elemento central es dar fuerza y seguridad en sí mismos a los varones del Consejo Mapuche de Cerro Navia.

Cuando los jugadores se saludan –*afafan*– golpeando los bastones en alto, están representando el aspecto de la fuerza como fruto de lo colectivo; esta forma se presenta también en los episodios de curación chamánica, y es realizado, en ese caso, por los ayudantes/espíritus guardianes del chamán o *machi*.

La fuerza colectiva es la condición para generar un sentido de identidad positiva, cuando es la comunidad entera la que asume la función de reconstruir el lazo cultural de los migrantes y, a partir de las cambiadas condiciones de existencia, generar una práctica cultural/tradicional de identificación positiva: el orgullo de ser mapuche, la fuerza que da el sentirse *peñi* o “hermano”. El ritual fija y reproduce simbólicamente el papel de cada individuo en la comunidad, al reproducir las condiciones de identificación mítica y cultural/tradicional con el grupo. El *palin* como rito representa el lugar de la fuerza tradicional, de la “fuerza azul”, de la fuerza de los jugadores antiguos. Representa la identificación de cada participante con dicha fuerza, es el lugar de la identificación comunitaria con la fuerza colectiva, representado por el saludo o *afafan*. En el espacio urbano representa también un modo para hacer saber a los no-mapuche la renovada fuerza de lo mapuche, es la ocupación de un espacio físico y simbólico con los atributos de la cultura mapuche y constituye, por lo tanto, un modo de representación de “lo

³²Robertson 1979:411.

³³Augusta 1991:17-18, Pereira Salas 1947:128.

mapuche” para los *winka*. Para poder asumir este papel de representación se debe refuncionalizar la tradicional forma del rito para que los comportamientos identificatorios no constituyan sólo un proceso de identificación individual con la comunidad, sino que de la comunidad entera con respecto a los otros grupos que habitan la urbe. Interesa que aquellos grupos, y de especial modo los criollos –*winka*–, puedan reconocer la fuerza de la comunidad, de “lo mapuche”; que puedan reconocer y distinguir a cada mapuche aislado como parte de un mundo cultural complejo; que respeten y teman su fuerza colectiva. Es importante, además, que en todos los lugares en que este rito se represente pueda contener esos mismos trazos identificatorios y que sean reconocidos como trazos de una mapuchidad por los no-mapuche. El *palin* urbano se actúa como rito, para quien hace parte, el *peñi*, y a la vez como espectáculo³⁴, o mejor aún, como demostración para el criollo que asiste como espectador y puede constatar la existencia de “lo mapuche”. Esta duplicidad semiótica del *palin* urbano, como rito y como demostración, representa el trazo más característico del pretexto.

Para resumir, es posible afirmar que el pretexto está constituido por todas aquellas funciones comunicativas que permiten a cada mapuche urbano decir, hacer y sentir como mapuche. El pretexto del *palin* es el decir, el hacer y el sentir la fuerza mapuche. Este pretexto puede ser descrito mediante un esquema de las funciones comunicativas implícitas. Inspirado en las funciones lingüísticas de Jakobson, el pretexto puede ser representado con el siguiente modelo:

I. El *palin* como un “decir mapuche”:

- *Función informativa*: Se da a conocer al barrio la existencia de una comunidad mapuche fuerte, porque es respetuosa de su tradición.
- *Función identificativa*: Los mapuche en cuanto individuos pueden gozar de la fuerza tradicional por ser parte de esa comunidad, esto es, una identidad positiva.
- *Función discursiva*: No basta expresar que se es fuerte. Para ser creíble y auténtico hay que decirlo “al modo mapuche”, esto es, con el rito de la fuerza azul: el *palin*.

II. El *palin* como un “hacer mapuche”.

- *Función mediadora de acciones*: La música en el *palin* subraya el papel de la fuerza y la continuidad, la fuerza como el soplo guerrero de la *piñilka*; la continuidad como el pulso ininterrumpido de *kultrun*³⁵ y *wada*, idiófonos dominadores de las fuerzas elementales.

³⁴Es importante hacer notar que la calidad “espectacular” del *palin* de Cerro Navia es algo muy diferente de los “espectáculos” de los grupos folclóricos o de proyección mapuche, quienes representan, en un escenario y con funcionalidades escénicas, gestos y trazos del *palin* rural tradicional como una evocación.

³⁵Es sabido que el *kultrun*, comúnmente conocido como instrumento membranófono, posee en su interior diversos objetos duros. En la acción ritual la *machi* usa el *kultrun* como membranófono y/o como idiófono (Grebe 1971).

- *Función conativa*: Es la función que produce efectos, ordena y comanda. Evocación de la fuerza azul en los cantos, la mediación mágica del control de las fuerzas evocadas, a través de los instrumentos, la demostración de la existencia de dichas fuerzas en el juego como tal.

III. El *palin* como un “sentir mapuche”.

- *Función de comunión*: El verdadero nombre del Consejo Mapuche de Cerro Navia en Santiago es “estar unidos por un solo pensamiento”. En el *palin* se actúa y representa esta unión mítica.
- *Función reguladora de estados interiores*: El mapuche migrante se siente como mapuche al actuar como mapuche, al asumir la expresividad mapuche en un contexto significativo correcto.

CONCLUSIONES

El foco de este artículo está compuesto por algunas reflexiones sobre la condición actual de los músicos mapuche de Santiago y el papel que lo que ellos definen como música mapuche juega en la afirmación de la propia identidad y reproducción de la propia cultura, en tensión e intercambio con una situación de subalternidad económica y sociopolítica. Esta situación límite para cualquier musicología pone en tela de juicio las sondas hipotéticas que hasta ahora han definido el discurso sobre la música en la cultura criolla chilena. Para poder explorar y dar cuenta de este espacio transcultural es necesario generar un modelo teórico que incorpore la epigénesis del observador respecto de lo observado: un proceso de retroalimentación signica que desestabiliza el propio sistema signifiante y le permite incorporar los datos epitextuales, esto es, todos aquellos fenómenos que en la propia cultura son solamente “ruido” conceptual.

El *palin* es una de las manifestaciones de lo musical en la cultura mapuche. Como espacio comunicativo puede ser analizado en un sistema tripartito que contemple el texto, el contexto y el pretexto. El texto de “lo musical” se presenta como un conjunto de trazos distintivos particulares innovativos respecto de las competencias contextuales; el contexto, como un sistema significativo producido por la suma histórica de textos de una cultura dada y como marco que determina lo que se puede considerar como texto pertinente; y el pretexto es el conjunto de motivaciones y funciones comunicativas que hacen necesario, para una comunidad, el espacio comunicativo musical, esto es, “lo musical”.

El pretexto del *palin* mapuche urbano está compuesto, en el análisis, por un conjunto de motivaciones que se pueden englobar en un “decir, hacer y sentir como mapuche”, en una reproducción de los lazos identitarios con la cultura tradicional mapuche por parte de los mapuche migrantes. Esta necesidad es parte de la necesidad global que tiene el migrante de afirmar una identidad positiva.

Al cumplir con esta función comunicativa el *palin* urbano se caracteriza como rito, en cuanto representa el lugar mítico de la fuerza comunitaria mapuche, la fuerza azul, la fuerza de los ancestros y la identificación del individuo dentro de la cultura comunitaria. A la vez, se configura como demostración-espectáculo, en

cuanto, para los no-mapuche, debe constituir la expresión de una “mapuchidad” fuerte y positiva.

El análisis del *palin* de Cerro Navia, en Santiago, permite ejemplificar cómo una manifestación musical “indígena”, definida no sólo desde la criollidad, sino que desde las propias opiniones de sus protagonistas, se convierte en el lugar de la reproducción identitaria, de la reproducción cultural y social para una comunidad. Esta manifestación, producida en un espacio simbólico de subalternidad, logra refuncionalizar el contexto tradicional mapuche, generando un nuevo contexto significativo de la mapuchidad urbana y creando las bases identitarias para una alternativa cultural a la subalternidad. No es casual que esta oportunidad se verifique cuando la mayoría de las personas que se definen como mapuche residen en áreas urbanas y cuando la conflictualidad en las comunidades rurales es el producto del impacto industrializador de compañías y consorcios madereros. Es de desear que la sociedad chilena y sus instituciones logren comprender la calidad multinacional y multicultural del Estado y puedan generar formas de convivencia entre criollos y mapuche aceptables y respetuosas, que se supere el racismo y se proteja y estimule la diversidad cultural, logrando condiciones de existencia dignas, propias de todo país moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- AETA, DANIEL
1930 *Juegos y deportes*. Santiago: Ed. Nascimento.
- ANCAN, JOSÉ
1997 “Rostros y voces tras las máscaras y los enmascaramientos: los mapuche urbanos”, *Actas del Segundo Congreso Chileno de Antropología*. Tomo 1. Santiago: Ed. Colegio de Antropólogos, pp. 307-314.
- ATTALI, JACQUES
1985 *Noise: the Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- AUGUSTA, FÉLIX JOSÉ
1991 *Lecturas araucanas*. Primera edición, 1934. Temuco: Ed. Kushe.
- BATESON, GREGORY
1993 *Una unidad sagrada*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- BENGOA, JOSÉ
1985 *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*. Santiago: Ed. Sur.
- BIEDERMANN, NILS
1992 “Enfermedad mental e identidad cultural en la etnia mapuche en Chile”, *Otras realidades, otras vías de acceso: psicología y psiquiatría transcultural en América Latina*. Editado por Horacio Riquelme. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, pp. 101-112.
- BIRDWHISTELL, RAY
1970 *Kinesics and Context*. Filadelfia University of Pennsylvania Press.
- BLACKING, JOHN
1973 *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

BOEHMER, KONRAD

1985 "Sociology of Music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo 17. Londres: Macmillan, pp. 432-439.

BRIONES DE LANATA, CLAUDIA

1992 "Resistencia y consentimiento en la identidad étnica de los mapuche araucanos", *Sociedad y cultura mapuche: el cambio y la resistencia cultural*. Temuco: Ed. Lonko Kilapan-CIID, pp. 257-274.

COÑA, PASCUAL

1984 *Testimonio de un cacique mapuche*. Transcriptor Wilhelm von Moesbach. Primera edición, Santiago: Ed. Pehueno.

CURAQUEO, DOMINGO

1985 "El mapuche en la estructura social chilena", *Las culturas de América en la época del descubrimiento*. Madrid: Ed. Comisión Nacional del V Centenario, pp. 201-211.

CURIVIL, RAMÓN

1995 "Religión mapuche y cristianismo", *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?* Santiago: Ed. San Pablo-CERC, pp. 31-50.

ECO, UMBERTO

1975 *Trattato di semiotica generale*. Milán: Ed. Bompiani.

GARCÍA-CANCLINI, NÉSTOR

1990 "La puesta en escena de lo popular", *Culturas híbridas, estrategias para salir de la modernidad*. México: Ed. Grijalbo, pp. 195-196.

GONZÁLEZ, ERNESTO

s/f *Kallfülikan, un canto mapuche*. Separata. Santiago, s/ed.

GREBE, MARÍA ESTER

1973 "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico", *Revista Musical Chilena*, XVII/ 123-124 (julio-diciembre), pp. 3-42.1981 "Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical", *Revista Musical Chilena*, XXXV/ 153-155 (enero-septiembre), pp. 52-74.1991 "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica", *Revista Musical Chilena*, XLV/175 (enero-junio), pp. 10-18.

HALL, EDWARD T.

1966 *La dimensión nascosta*. Milán: Ed. Bompiani.

INE

1993 *Censo General de Población 1992. Resultados oficiales*. Santiago: Ed. INE.

ISAMITT, CARLOS

1935 "Cantos mágicos de los araucanos", *Revista de Arte*, I/6, pp. 8-13.

KILALEO, FERNANDO

ca. 1992 "Mapuche urbano", *Feley Kam Felelay*, N° 3, pp. 7-12.

LATCHAM, RICARDO

1922 "La organización social y las creencias de los antiguos araucanos", *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, vol. 3, N° 2-3-4, pp. 245-868.

LENZ, RODOLFO

1904 "Chueca", *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago: Imprenta Cervantes.

LOTMAN, JURI M.

1995 *Tipologia della cultura*. Traducción al italiano de R. Faccani y M. Marzaduri. Milán: Ed. Bompiani.

MANQUILEF, MANUEL

1914 *Comentarios del pueblo araucano II: la gimnasia nacional*. Santiago: Imprenta Barcelona.

MARÓTHY, JÁNOS

1974 *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian*. Budapest: Académiai Kiadó, pp. 131-144.

MARTÍNEZ, JORGE

1996 *Hacia una musicología transcultural: el anclaje de la identidad musical tradicional en mapuche urbanos*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

1997 "Mecanismos de anclaje de la identidad musical en mapuche urbanos", *Actas del II Congreso Chileno de Antropología. Valdivia 1995*. Tomo I. Valdivia: Ed. Colegio de Antropólogos, pp. 325-337.

MATURANA, HUMBERTO

1994 *El sentido de lo humano*. Santiago: Dolmen.

MEDINA, JOSÉ TORIBIO

1889 *Cosas de la colonia, apuntes para la crónica del siglo XVIII*. Serie 1ª. Santiago: Imprenta Ercilla.

NAHUEL PAN, VÍCTOR

1982 *Ulkantun, como motivación del quehacer cultural del pueblo mapuche*. Villarrica: Ed. Universidad Católica.

PARKER GUMUCIO, CRISTIÁN

1995 "Modernización y cultura indígena mapuche", *¿Modernización o sabiduría en tierra mapuche?* Santiago: Ed. San Pablo-CERC, pp. 99-136.

PEIRCE, CHARLES

1980 *Semiotica, i fondamenti della semiotica cognitiva*. Editado por M. Bonfantini. Turín: Ed. Einaudi.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1947 "Los juegos deportivos: la chueca", *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago: Zig-Zag, pp. 125-137.

RIQUELME, HORACIO

1992 "Consumo de alcohol y cultura cotidiana en la población chilena", *Otras realidades, otras vías de acceso, psicología y psiquiatría transcultural en América Latina*. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, pp. 18-20.

ROBERTSON, CAROL E.

1979 "Pulling the Ancestors: Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering", *Ethnomusicology*, XXIII/3 (septiembre), pp. 395-416.

ROMÁN, MANUEL

1909 "Chueca", *Diccionario de chilenismos y otras voces y locuciones viciosas*. Tomo II. Santiago: Imprenta de la Revista Católica.

STEFANI, GINO

1982 *La competenza musicale*. Bolonia: Ed. CLUEB.

SUPICIC, IVO

1987 "Subjects and Methods", *Music and Society: a Guide for the Sociology of Music*. Nueva York: Ed. Pendragon Press.

El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota

por
Manuel Mamani
Universidad de Tarapacá, Arica

1. INTRODUCCIÓN

La provincia de Parinacota está ubicada en una amplia zona andina caracterizada por una variedad de accidentes geográficos, con diversidad de flora y fauna, que acentúa el sentido holístico con elementos de la naturaleza, incluido el ser humano, en conjunción con las deidades andinas.

En la precordillera de Parinacota existe una serie de ritos y festejos agrícolas de origen prehispánico, que se mantiene en la actualidad con leves cambios en su interior. Estas ceremonias están relacionadas con las deidades de la tierra, las cuales controlan el proceso productivo agrícola. A través de esta ceremonia la comunidad aymara rinde culto a la deidades que se ubican en diferentes espacios andinos (Mamani 1996: 222).

El ritual de *Pachallampi*¹, siembra de la papa, es el rito más importante de la precordillera (sierra) de Parinacota, que se realiza en los poblados de Putre, Socoroma, Pachama y Belén, poblados andinos que se ubican a 125 km de la costa de Arica y a una altura de 3.500 metros sobre el nivel del mar, siendo el sector de este estudio la localidad de Pachama. En esta ritualidad agrícola participan los diversos elementos andinos en torno a la siembra, tales como las deidades, los animales, la música, la danza, parafernalia y productos. La organización y ejecución del *Pachallampi* se articula en el sistema de reciprocidad y complementariedad andina.

Este ritual agrícola es poco conocido y estudiado en lo cultural y mitológico, con excepción del Dr. Juan van Kessel (1980: 299, 1992: 155), que afirma en su obra *Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino* (1992), desde un punto de vista simbólico, que “el amplio ritual de producción que acompaña la tecnología andina tiene efectos positivos muy notorios, tanto para el buen funcionamiento de tecnología como también para el sistema económico andino”, como asimismo en las relaciones humanas para una mejor vida de la comunidad aymara.

¹Rito agrícola principal de la precordillera de Parinacota.

El presente trabajo se realizó en base a una revisión bibliográfica, recopilación de datos y trabajos de campo efectuados en los mismos lugares de la ceremonia, además de entrevistas a personajes tradicionales de Pachama. El objetivo fundamental es realizar un estudio descriptivo preliminar del rito de *Pachallampi*, examinar los mecanismos estructurales y funcionales de los entes participantes, en el cual la música y la danza juegan un papel preponderante, junto con analizar la importancia del rito tradicional desde una perspectiva sociocultural.

2. SOCIEDAD Y NATURALEZA

La acepción *pachallampi* es un término aymara que significa “con la tierra”, “junto a la tierra” o “unión con la tierra”. Se describe la morfología de la palabra: pacha = tierra, /-lla/ sufijo afectivo, /-mpi/ = sufijo inclusivo. Simbólicamente significa en aymara “festejo a la tierra con cariño”.

Desde tiempos preincas los habitantes andinos aymara y quechua han coexistido con los elementos de la naturaleza, es decir, han considerado a los diversos elementos de la tierra como entes vivientes, incluidas las montañas, plantas, animales, ríos, árboles, volcanes, etc. (Mamani 1996: 223; Kessel y Cutipa 1998: 126). Por lo tanto, constituyen elementos esenciales en el desarrollo de la vida andina. Se presume que a través de un largo proceso de experiencia se llegaron a establecer los sistemas junto a las normas sociales y culturales propias, que hasta hoy permanecen con leves cambios en su interior, a pesar de experimentar múltiples flagelos durante varios siglos en el pasado.

Según la mitología andina, a ciertos lugares con características especiales se les atribuyen poderes sobrenaturales, que se denominan: *Mallku* y *T'alla*², deidades masculina y femenina, respectivamente, que se ubican en las montañas, cerros, precipicios, etc. Desde allí controlan el proceso de producción agrícola y ganadera en los diferentes pisos ecológicos (Kessel y Cutipa 1998: 70).

Las técnicas rituales aplicadas al proceso productivo se realizan con un sentido de reciprocidad entre las comunidades y las deidades, que consisten en entregar ofrendas a éstas, junto con recibir retribuciones con la buena producción agrícola, proceso que se logra mediante ritos y ceremonias propiciatorias. El proceso de preparación y siembra de las tierras agrícolas se realiza cíclicamente, enmarcado en el tiempo y espacio a través de ritos y festejos andinos, en los que la música juega un papel importante.

En la actualidad los ritos y festejos más tradicionales están siendo desarticulados en su normal proceso religioso y sociocultural, a causa de cambios y adaptaciones a modelos externos o “modernos” que difieren de los sistemas andinos. Por ejemplo, la gente andina ya no considera como entes protectores a las deidades de la tierra, sino como simples objetos al servicio del hombre de acuerdo al modelo occidental. Por tal razón, hay creencia de la gente aymara que las tierras con poderes sobrenaturales inducen el desequilibrio del normal proceso de producción, mediante fenómenos de sequía, plagas, etc., afectando directa o indirectamente al proceso de la vida aymara (Kessel y Cutipa 1998: 40).

²Nombres honoríficos en aymara a los entes de la naturaleza.

El *Pachallampi* es uno de los ritos agrícolas de mayor trascendencia de la precordillera (sierra) de esta zona, actividad tradicional que se realiza la primera quincena de noviembre de cada tres años, precedido por personajes rituales, tales como el fabriquero, mayordomos, cantores, etc. En otros sectores de la precordillera el *Pachallampi* tiene el mismo significado que el de Pachama, es decir, rendir culto a la Madre Tierra y a la producción, con leves variaciones entre un poblado a otro, del vestuario o a la inclusión de instrumentos musicales.

3. COSMOVISIÓN AYMARA

El concepto de espacio productivo está orientado hacia la optimización de las tierras o predios andinos *uraq*³, ya que ellos presentan características distintivas, pero complementarias entre sí (Grebe 1998: 39). El concepto de *Pacha* abarca las nociones de espacio y tiempo, del cual se deriva el término *Pachamama*, divinidad panandina de fertilidad de la tierra productiva (Harris 1988: 225).

Según la cosmovisión aymara, existen deidades en espacios característicos, las que se encuentran en un lugar determinado, se acercan o se alejan, emergen o se sumergen, en ocasiones especiales o en tiempos cíclicos sagrados. Existen tres espacios de hábitat de deidades, a saber:

- a) *Araxpacha*⁴: (espacio de arriba), se relaciona con el cielo, el mundo de arriba. Dentro de este espacio se ubican las deidades de arriba o del cielo, con funciones de la salud humana (Mamani 1989: 69).
- b) *Akapacha*⁵: es el mundo de acá, donde existen deidades tangibles e intangibles, coexistiendo en estrecha relación con el ser humano. En este espacio la deidad más común es la *Pachamama*, considerada como generadora de vida de elementos existentes en la tierra, a la cual se le rinde culto mediante ritos tradicionales. Ella es benévola y dadora de vida, como también puede ser malévola, según la conducta humana, que puede reprender o estimular en diversas formas (Mamani, 1989: 132). Por eso, la gente en cada rito recuerda y cita a las deidades de la tierra por sus nombres propios, junto a las montañas con poderes y funciones específicos (Rostworowski 1988: 9). Esto se manifiesta en las libaciones de los licores *phawa* y *ch'alla*⁶, invocando a lugares o montañas andinas (Arnold 1992: 32).
- c) *Manqhapacha*⁷: el mundo de abajo, o espacio donde existen deidades con poderes y funciones específicas, que emergen de lugares o sitios sacralizados: *Pukara*. Para la percepción occidental, estos entes se conciben como “demonios o diablos”, como algo negativo opuesto al Dios católico. En cambio, para la percepción aymara “los demonios o diablos” en español, *saxra* o *supaya*⁸ en

³Acepción aymara: tierra o predio agrícola o pastizal.

⁴Araxpacha = espacio de arriba.

⁵Akapacha = espacio de acá.

⁶Acciones rituales de libación a las deidades aymaras.

⁷Manqhapacha = espacio de abajo.

⁸Son entes sobrenaturales aymaras que pernoctan en el subterráneo.

aymara, son entes que pueden causar daños o beneficios, según el comportamiento de la gente. Las deidades andinas que habitan en el mundo subterráneo son benevolentes y dadivosas cuando el humano cumple con las ofrendas necesarias. Por otro lado castigan cuando la gente olvida su existencia y hace mal uso de las tierras sacralizadas (Berg 1992: 136). Estos tres espacios permiten el equilibrio del mundo andino (Kessel 1980: 275; Llanque 1995: 15).

Para comprender el pensamiento aymara hay que entender las manifestaciones rituales o festividades y su significado en conjunción con los elementos participantes, según las funciones asignadas dentro del modelo aymara. Como analogía, dice la Dra. Harris (1988: 220), los grandes eventos rituales van acompañados de la música especial, el año ritual se entiende como una larga composición musical con sus tiempos fuertes y débiles, de acuerdo a las fechas importantes del calendario, como los ritos de siembras, cosechas y sus tiempos menores, como cortar un árbol, desraizar arbustos, etc.

4. PRODUCCIÓN Y ECOLOGÍA

En el área andina de Parinacota existe una diversidad de tierras fértiles con hermosos parajes accidentados, como quebradas, cerros, laderas, montiscos, de clima también diversificado, *thayapacha*, *jallupacha* y *lupipacha*⁹, temporal frío (invierno), temporal de lluvia (verano) y temporal de sol, respectivamente. Esto permite una producción agrícola diversificada, formando un sistema de terrazas que proviene del sistema inca, como testimonio de tiempos de esplendor del área andina, que aún se observa en la precordillera de esta zona, aunque la mayor parte de ellas se encuentran en total abandono.

En la precordillera, sector de este estudio, la diversidad de tierras accidentadas con diversidad climática exige el conocimiento y dominio de tecnología aymara. Este sistema tecnológico ritual y de festividades es parte de esta diversidad cultural y económica, que permite garantizar un óptimo desarrollo de la producción agrícola. Las comunidades con experiencia en la tecnología andina perciben que las deidades ancestrales presentan necesidades básicas al igual que el ser humano. Cuando no son correspondidas en sus necesidades, son sensibles como cualquier otro ser viviente y pueden afectar negativamente el proceso productivo agrícola (Kessel 1992: 65). De ahí que la población aymara sea creyente y procure mantener el equilibrio de reciprocidad, de acuerdo a las normas y principios andinos.

Por sensibilidad ecológica, se deben entender las alteraciones ambientales provocadas por elementos sobrenaturales, causando desequilibrio en el proceso productivo, como también en la ganadería. La interdependencia entre el ser humano y la naturaleza permite una coexistencia armónica, puesto que se necesita a uno y a otro dentro de un espacio que obedece a las normas aymara (Berg 1992: 296; Kessel 1980: 315; Mamani 1989: 31).

⁹Acepciones del calendario aymara (Grebe 1998 y Mamani 1989).

5. TECNOLOGÍA ANDINA

La complejidad de accidentes geográficos y relatividad de clima exige un amplio conocimiento de tecnología agrícola, por lo que es imperativa la transmisión de tecnología aymara a las nuevas generaciones desde temprana edad. Esta modalidad de transmisión viene junto con el proceso y desarrollo de la vida social y familiar andina (Mamani 1989: 29). En efecto, la transmisión de tecnología está regulada por la mitología, tradiciones, creencias y ritos.



Foto 1. Terrazas y la comunidad.

La tecnología agrícola tradicional es el resultado de un largo proceso de experimentación, que permite tener éxito en la producción. Por esta razón debe haber un enlace adecuado entre los entes sobrenaturales y el ser humano por medio de un sistema de ritos. La inclusión en el medio de sistemas diferentes no siempre es garantía de buen resultado en la productividad, por sus características geográficas y climáticas la tecnología occidental no constituye una mejor alternativa para esta tierra. La sociedad occidental presenta otros sistemas tecnológicos y otros modelos culturales orientados al aprovechamiento de las fertilidades de la tierra al servicio del hombre, lo que no es compatible con el sistema aymara, que tiene validez en su medio, experimentado a través de siglos y que permanecen hasta hoy día (Kessel 1992: 24).

En consecuencia, como estrategia aymara, las fórmulas aplicadas al sistema tradicional andino, con énfasis en la tecnología incluyente, siempre serán garan-

El desplazamiento de la comunidad se efectúa con sumo interés y optimismo, portando herramientas, elementos rituales, miniaturas de santos, semillas de papas, etc., lo que se explica en detalle en páginas posteriores.

Después de caminar desde el poblado, llegan al lugar de la siembra. Allí se instalan los elementos de la siembra y comienzan los preparativos previos al rito central, mientras el percudir del instrumento continúa, propiciando el ambiente festivo y ameno al lugar. El percusionista demuestra una profunda inspiración en la ejecución rítmica durante todo el proceso del rito. El grupo musical con instrumentos de cuerda y viento se adapta a cada ocasión ceremonial con la ejecución musical correspondiente al acto. El ejecutante de la percusión sólo “descansa” cuando recibe la copa de licor para brindar en honor a la *Pachamama* y en el agasajo de comida ritual ofrecido por los encargados del festejo.

El rito central del *Pachallampi* comienza con personajes rituales quienes, formados en parejas (varón y dama) y acompañados por la ejecución del ritmo musical, siembran la papa. El varón abre la tierra con la herramienta llamada *chonta*¹⁰ y la dama, al ritmo de la música, deposita las semillas de papas que lleva en el *awayu*¹¹. El guitarrero canta los versos alusivos a la tierra que rima con el ritmo del baile: *pacha-llam-pi, kirki-llam-pi* (que significa afecto a la tierra: ‘con la tierra y con el canto’, etc.), mientras que los sembradores repiten los versos hechos por el cantor y con el movimiento de la herramienta efectúan la acción de la siembra. Esta actividad rito-laboral continúa hasta completar la siembra en la terraza asignada para los personajes, con una duración aproximada de media hora. Después de este acto, la comunidad, formada de varias parejas, siembra con entusiasmo el espacio asignado previamente y ejecuta la siembra con el mismo esquema anterior.

Como es tradicional en los festejos andinos, la juventud tiene su espacio en esta actividad tradicional. La juventud de ambos sexos se organiza en cuadrillas de parejas sobre una terraza asignada para ellos, comienza la siembra con mucho entusiasmo y con sentido competitivo. Mientras el guitarrero canta los versos alusivos al acto, el varón abre la tierra con la *chonta* y la dama coloca las semillas de papa. Todas las parejas entran en competencia, el “capataz” controla el buen proceso de la siembra, sirviendo copas de licor o bebidas gaseosas a los competidores. La cuadrilla que finaliza en menor tiempo la siembra será el grupo ganador, y sus miembros reciben parabienes y felicitaciones de los asistentes por su habilidad y destreza. Esta parte central del rito concluye con el baile colectivo del *Pachallampi*. En primer lugar, los personajes –mayordomos y alféreces– entre los bailarines, se toman de la mano en forma cruzada (ver foto N° 2) y danzan alrededor de las terrazas sembradas. Posteriormente, la comunidad y la juventud bailan el *pachallampi* en la misma forma que los personajes.

¹⁰Herramienta principal de la siembra.

¹¹Manta aymara de multiuso con variedad de colores.

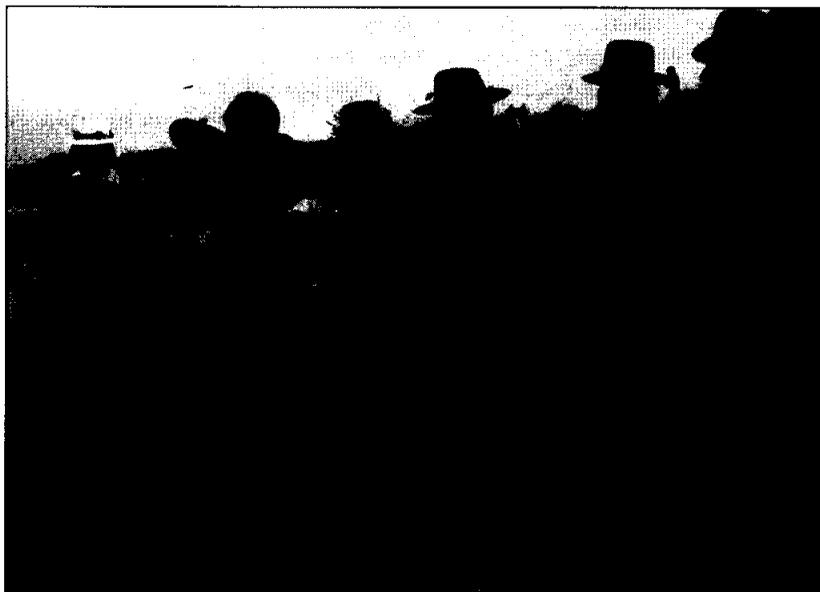


Foto 2. Danza alrededor de las terrazas sembradas.

La música no sólo tiene importancia en el baile, sino también en el proceso mismo de la ritualidad, marcando cada paso, cada sección del acto. Según la tradición oral sin la ejecución directa de la música la actividad no tendría los efectos esperados por la comunidad, como es la buena producción de la papa y otros productos de la zona.

Otro punto destacable es que los personajes simbólicos, como el “patrón” que representa al hispano y “el negro esclavo” que representa al peón (labrador de tierra), hacen sus algarabías y morisquetas, bailando y zapateando el ritmo musical del *Pachallampi* con una simpatía y gracia que la comunidad celebra con sus movimientos rítmicos, que complementan el festejo tradicional.

Esta ritualidad concluye con el agasajo de comida ritual, ofrecida por los mayordomos de la festividad de la siembra, mientras que el grupo musical continúa la ejecución junto al percusionista a cargo del ritmo del *Pachallampi* durante todo el proceso de la ritualidad.

Muy al atardecer del día concluye el desarrollo del rito de la siembra y sus correspondientes ceremonias. La comunidad, siempre precedida por los personajes, regresa en caravana hacia el poblado, entonando los cánticos del *Pachallampi* al ritmo del percusionista. Algunos caminan un poco “mareados” por el licor, pero sin interferencias o perturbaciones en el trayecto, sólo con la satisfacción de haber cumplido con la costumbre, que se aprecia en los rostros, gestos y cánticos de la gente durante el trayecto. De regreso al poblado se arrodillan en el portal de la iglesia y se dan los parabienes por haber cumplido con las deidades de la siembra y retornado sin novedad. Se dirigen a la casa del mayordomo para concluir con el último rito y agasajo, mientras que la juventud organiza en otro local su

festejo popular y particular, con la orquesta del poblado. Esta actividad se realiza fuera del rito y no cabe la música del *Pachallampi*.

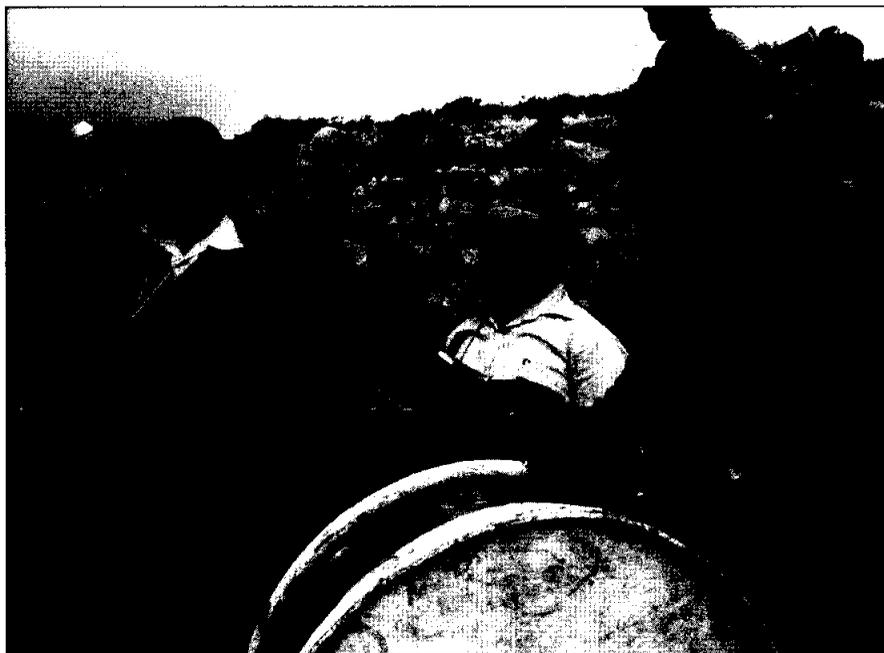


Foto 3. Músicos del Pachallampi.

Esquema musical

Tanto la música como el baile del *Pachallampi* tiene sus propios esquemas rítmicos y melódicos identificatorios que los diferencian de otras expresiones musicales y coreográficas andinas. Podemos sostener que la música del *Pachallampi* tiene una estructura rítmica y melódica propia y definida, que sustenta la originalidad del rito de la siembra. La melodía está basada sobre un tono mayor de compás binario 2/4, con un esquema musical simple y en cuartetos:

A = antecedente y B = consecuente.

Este esquema simple es enriquecido y variado con los versos que el cantor relata, con sentido afectivo, sobre el acontecer o la realidad del entorno ecológico mientras que la comunidad repite en coro las frases del cantor. En los versos el cantor, con cierta creatividad y espontaneidad, se refiere a la tierra, resaltando la riqueza y dignidad de la flora y ecología, en la que incluye la conducta del ser humano.

Música del Pachallampi*Canto del Pachallampi en Pachama*

Cantor : Ya hemos venido cantando,
 Sembradores: ya hemos venido cantando.
 C Ya te acordarás llorando,
 S ya te acordarás llorando.
 C Desde aquel cerro he venido,
 S desde aquel cerro he venido.
 C Palomita mensajera,
 S palomita mensajera.

Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales tienen mucha importancia en el proceso del rito de *Pachallampi*. La música es ejecutada por los personajes musicales llamados guitarreros, quienes, premunidos de instrumentos como el charango, quena y percusión, y con sentido de reciprocidad andina, ejecutan con gran maestría la música de la siembra. En las últimas décadas fueron incorporados los instrumentos de origen europeo, vale decir, la guitarra, el acordeón y el violín, que no alteran la esencia del rito, ni el giro melódico andino. La melodía y el texto junto con la danza que se emplean en este festejo son exclusivos y propios de la manifestación tradicional del *Pachallampi*. Como norma general andina este género musical y

coreográfico no se debe ejecutar en otras ocasiones o festividades, sino sólo en el proceso de la ritualidad de la siembra.

Los grupos musicales y el uso de instrumentos varían de un poblado a otro de la precordillera, pero la esencia del rito es la misma y el giro melódico-rítmico es igual. No obstante, en los poblados andinos muy cercanos existen leves variaciones, tales como las siguientes.

- a) Pachama: el grupo musical llamado “Los guitarreros” se compone de un cantor, de una guitarra, un acordeón y una percusión.
- b) Socoroma: el grupo llamado “Orquesta” se compone de una guitarra, un violín y los cantores.

7. ORGANIZACIÓN SOCIAL

El sistema de organización social se basa en la distribución de tareas equitativas y recíprocas, mediante el sistema tradicional aymara: el *ayni*¹². En la actualidad este sistema de trabajo comunitario aún permanece en el sector de Pachama, como una forma de mantener el equilibrio social y económico que favorece a la población de la precordillera. Desde esta perspectiva, el rito agrícola de *Pachallampi* es de la mayor importancia y de profundo contenido simbólico y emocional, junto con presentar una organización tradicional estable en base al sistema de reciprocidad (Grebe 1998: 37).

A fin de obtener los resultados óptimos del ritual, la familia encargada del evento emplea el sistema tradicional de *ayni* y la distribución de tareas con responsabilidades compartidas entre sus componentes (Kessel y Cutipa 1998: 31). Para estos efectos, los encargados del festejo de *Pachallampi* cuentan con la presencia y apoyo de otros personajes tradicionales, tales como el fabriquero, cantores, semilleros, cargueros, etc., y simbólicos: el “capataz”, el “patrón” y el “negro esclavo”.

a) Personajes tradicionales

- *Mayordomo principal*: pareja de matrimonio con cargo del santo patrono del poblado, que ejecuta y preside el rito de *Pachallampi*.
- *Mayordomos y alferéces*: son parejas de matrimonio con cargos de santos secundarios, que acompañan al mayordomo principal.
- *Yatiri*: personaje tradicional que oficia los ritos y ceremonias pertinentes.
- *Fabriquero*: personaje con la responsabilidad del cuidado de bienes de la iglesia y que cautela el proceso de la ritualidad.
- *Guitarrero o cantor*: personaje que tiene la misión de ejecutar los cantos de la siembra acompañado de músicos.

¹²Trabajo comunitario aymara de reciprocidad: ayuda mutua.



Foto 4. Pareja de mayordomía.

- *Semilleras*: personajes, generalmente damas, que se encargan de seleccionar las semillas de papa para la siembra.
 - *Cargueros*: personas encargadas de transportar en animales de carga las mercancías, sacos de papas y herramientas de labranza.
- b) *Personajes simbólicos*
- *Capataz*: personaje con bastón de mando adornado con flores, encargado de controlar el normal desarrollo de la siembra.
 - *Patrón*: personaje simbólico con vestimenta española, que hace parodia o imita al “patrón” que se adueña de las tierras andinas.
 - *Negro esclavo*: personaje que representa al “negro” llegado junto a los españoles, quien simula estar al servicio del patrón.

Los personajes simbólicos son entes alegóricos y complementarios en el desarrollo del ritual de *Pachallampi*. Estos personajes se diferencian de otros con disfraces y acciones que simulan ser el "patrón" y el "negro" con vestuario de la época. Los personajes, tanto tradicionales como simbólicos, varían de un poblado a otro, pero el sentido esencial del rito es el mismo.

c) *Jerarquía tradicional*

Otro punto importante de considerar en este trabajo es el sistema de jerarquía aymara que se mantiene en las comunidades andinas de la región.

En la estructura aymara permanecen las jerarquías asociadas a los cargos rituales de deidades tradicionales o santos patronos del poblado, con funciones distintivas en cada caso. En este caso, el santo principal es San Andrés –siembra de la papa es a beneficio de la celebración–. El mayordomo de este santo toma la mayor jerarquía entre los personajes tradicionales, en concordancia con los dioses mayores y menores (Rostworowski 1988: 21).

"San Andrés es el patrón de este pueblo y el mayordomo del patrón es el que manda ahora", dice don Antonio Choque, encargado de la iglesia de Pachama.

El sistema de jerarquía andina proviene de los tiempos prehispánicos, asociado a las deidades tutelares de una comunidad. En efecto, el cargo de la deidad principal ocupa la más alta jerarquía, hoy asociada a los santos patronos del poblado. En este caso, el cargo de mayordomo ocupa el mayor rango, acompañado de otros mayordomos de santos de menor rango.

8. DESARROLLO DEL *PACHALLAMPI*

Desde los tiempos precolombinos los pueblos andinos han mantenido sus técnicas y sistemas de producción agrícola y ganadera, que identifican social y culturalmente a cada comunidad aymara (Mamani 1989: 14; Grebe 1998: 39). El escenario de esta identidad se evidencia en el sector de la precordillera de la provincia de Parinacota, Pachama.

Según se ha dicho, la actividad ritual de *Pachallampi* consiste en sembrar la papa mediante ritos y ceremonias a beneficio –en este caso– de la festividad del santo patrono del poblado de Pachama. A través del sistema ritual andino se rinde culto a la *Pachamama*, deidad de fertilidad, y a otras deidades, como *Mallkus* y *T'allas*, mediante libaciones de *phawa* y *ch'alla*, complementado con el rito de sahumero.

El ritual de *Pachallampi* se inicia con el rito de apertura en la plaza del poblado, donde la comunidad, por tradición, es convocada y solicitada por el mayordomo quien compromete la participación activa de personajes tradicionales. A continuación, todos emprenden la caminata en caravana hacia el lugar de la siembra, con los elementos rituales, herramientas de labranza, instrumentos musicales, símbolos de santos, etc. Luego, dándose los parabienes de buena suerte en la actividad, avanzan con gran regocijo y optimismo hacia el lugar: *yapu uraqi*¹³.

¹³Predio de la siembra tradicional.

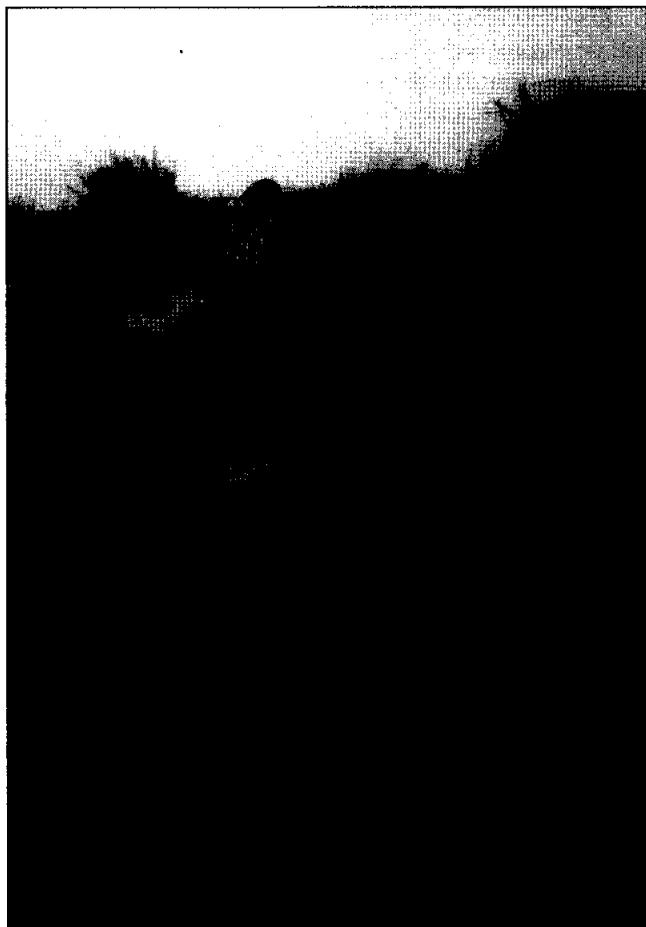


Foto 5. Personajes tradicionales de Pachama.

Después de llegar al lugar, con profunda actitud de reverencia, colocan las figurillas de santos y estandartes, ubicando una capilla provisoria preparada con elementos artesanales y ramas de arbustos del lugar. Se prepara la mesa ritual y se colocan en cada sitio las semillas de papas, materiales de cocina, los instrumentos musicales y las herramientas de labranza, junto a todo lo demás que van a usar en el proceso ritual.

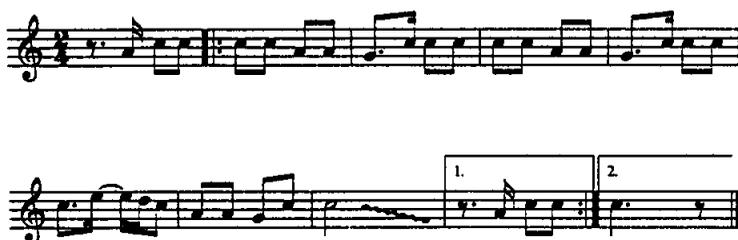
Selección de semillas: paralelamente a las ceremonias preliminares en la mesa ritual, un grupo de damas, con dominio en el tema, clasifican y seleccionan las semillas de papa, sobre una manta artesanal extendida en el suelo. Luego de seleccionárselas, hacen entrega al “capataz” y éste al personaje sembrador, *satiri*¹⁴. Junto a los sembradores, asignan una porción de terreno en las terrazas a cada

¹⁴Labradores de la tierra o sembradores aymaras.

grupo de labradores, y comienza la siembra ritual acompañada por el cantor y el grupo musical. El guitarrero canta los versos alusivos a la tierra y los sembradores repiten en coro la misma frase y melodía, como se ha explicado antes. Mientras los encargados del predio y personajes evidencian su satisfacción y conformidad con que las semillas sembradas producirán en abundancia para la recepción a los visitantes en la fiesta patronal del poblado.

Indumentaria: la indumentaria es otro de los elementos importantes del rito de *Pachallampi*. La vestimenta tradicional identifica y caracteriza los personajes de la siembra. Los mayordomos usan ponchos de color con diseños andinos y las mujeres mantas de color, todos con sombreros adornados de flores en forma de guirnalda. En cuanto a los personajes simbólicos, el “patrón” alegóricamente viste de español y el “negro esclavo” se pinta la cara y lleva vestuario de la época.

Exclusivamente en el poblado de Pachama, durante la ceremonia de *Pachallampi*, los personajes rituales, como mayordomos y alféreces, son investidos mediante la ejecución de una música, llamada la *cuyana*, con un vestuario especial que identifica el rango de cada personaje con cargos rituales. La *cuyana* es una melodía muy especial que se canta en la fiesta religiosa de San Andrés de Pachama. El cantor ejecuta la *cuyana* junto al grupo musical, mientras los personajes son investidos:



La cuyana.

Actividad ceremonial de la siembra

- a) *Siembra por los personajes:* Después de seleccionar las semillas de papa, se inicia la siembra por los personajes con cargo, como mayordomos, con acompañamiento del grupo musical. El cantor ejecuta los versos de *Pachallampi*, mientras los sembradores repiten o corean los versos y frases del cantor. Apoyado por el ritmo y el giro melódico, el varón abre la tierra con la *chonta* y la dama coloca un puñado de semillas de papa. Cada pareja avanza con la siembra en un movimiento uniforme, mientras la comunidad observa atentamente dichas acciones.
- b) *Siembra por la comunidad:* Una vez concluida la siembra por los personajes, lo hace la comunidad adulta. Sus miembros, premunidos de herramientas de labranza, realizan la siembra, siguiendo las mismas acciones anteriores, acompañados del cantor y grupo musical.

- c) *Siembra por la juventud*: Después de concluir la comunidad, continúa la juventud de ambos sexos. Inician con mucha alegría la siembra de la papa, realizándola en competencia, al son de la música. Al igual que en las acciones anteriores, el varón abre la tierra con la *chontay* y la dama deposita la semilla de papa en el surco abierto con movimientos rítmicos. Mediante esta acción la pareja de jóvenes demuestra sus habilidades y dominio de la tecnología agrícola.
- d) *La competencia y el humor*: El juego y el humor se hacen presente en las acciones de la siembra, de modo de hacerla más amena y motivante. La ejecución de la competencia se realiza en terrazas asignadas previamente, con la siembra en cuadrillas de tres o cuatro parejas. Quienes finalizan en menor tiempo la porción asignada de tierra, será el grupo ganador, el que será congratulado por el "capataz" y los personajes. El grupo ganador es merecedor de los brindis de *t'inka*¹⁵, licor tradicional, y baile de *Pachallampi*. Asimismo recibe el reconocimiento de toda la comunidad por el dominio de la tecnología andina.

9. ACCIONES COMPLEMENTARIAS

Animales de transporte: Los animales cumplen un papel importante en el festejo de la siembra, especialmente en el desplazamiento al lugar del rito, distante a cuatro kilómetros del poblado. Los burros, mulares y caballos, con implementos bellamente decorados, transportan sacos de semillas, herramientas, objetos rituales, mercancías (carne, víveres, licores, bebidas) y útiles de cocina para las recepciones a la comunidad asistente.

Comida y bebida ritual: Se concluye la actividad ritual con el agasajo de una comida ritual ofrecida por los mayordomos a la comunidad asistente. Este agasajo se realiza en el mismo lugar de la siembra y consiste en una rica sopa llamada *calapurka*¹⁶ junto a un rico plato de picante en base de papa y carne de cordero, acompañados de *pintatani*¹⁷, vino tradicional del valle de Codpa. Así concluye la jornada del rito y festejo de la siembra en terreno. Luego, la comunidad regresa en caravana al poblado, con cánticos alusivos al evento. Al llegar, hacen las ceremonias finales: parabienes en el portal de la iglesia y visitas a la casa de los mayordomos para recibir el último agasajo de comida.

CONCLUSIÓN

La población andina de la precordillera, empleando el sistema de reciprocidad, efectúa el rito de la siembra de papas, denominado *Pachallampi*, inspirado en la figura de *Pachamama*, siendo ésta la principal deidad de la siembra, asociada con otras deidades tutelares. El rito y festejo de la siembra, *Pachallampi*, significa la convivencia entre la comunidad y los entes de la naturaleza, que permite el nor-

¹⁵Uno de los licores tradicionales del mundo aymara.

¹⁶Uno de los platos típicos aymara, preparado a base de piedra caliente.

¹⁷Licor típico del valle de Codpa, muy común el uso en los ritos aymaras.

mal proceso de la producción agrícola. Además, propicia la relación humana como una necesidad primordial de la vida aymara, que permite un diálogo entre la gente y de ésta con la naturaleza, colocando especial énfasis en el sentido de solidaridad andina.

Para llevar a cabo esta actividad ritual, la comunidad de Pachama acude a la petición de personajes tradicionales y simbólicos, para expresar su apoyo con trabajo comunitario, a fin de aportar a las expectativas de una vida mejor. Estas relaciones humanas forman parte del sistema sociocultural aymara. Mediante las acciones de reciprocidad procuran la búsqueda de un equilibrio socioeconómico permanente (Mamani 1996: 238).

La complejidad de los ritos agrícolas en una zona geográficamente accidentada y de diversidad climática nos induce a concluir que la ritualidad tiene su importancia en la comunidad como una estrategia del desarrollo económico andino, con un especial énfasis en los siguientes aspectos:

- a) La diversidad de fenómenos geográficos y climáticos exige el conocimiento y dominio de la tecnología andina.
- b) La diversidad de fenómenos climáticos naturales exige la aplicación de la tecnología aymara en el manejo agrícola acorde a factores socioculturales.
- c) La organización social del rito tiene el sentido de reciprocidad y jerarquía vinculado a las deidades andinas y santos patronos.

En este contexto, las instituciones regionales y nacionales deben realizar esfuerzos en la promoción y capacitación de la tecnología aymara por medio de expertos en la materia, de cuyos esfuerzos pueden surgir positivamente las decisiones políticas sociales, económicas y culturales en pro de la comunidad andina.

BIBLIOGRAFÍA

ARNOL, DENSE *ET AL.*

1991 *Hacia un orden de las cosas*. La Paz: HISBOL, ILCA, Talleres gráficos Historia de Bolivia.

BERG, HANS VAN DEN

1989 *Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras cristianos "La tierra no da así no más"*. La Paz: Impreso Talleres HISBOL.

GREBE, MARÍA ESTER

1998 *Culturas indígenas de Chile, un estudio preliminar*. Santiago: Talleres de Gráfica Andes Ltda.

HARRIS, OLIVIA *ET AL*

"Pacha: En torno al pensamiento aymara", *Raíces de América. El mundo Aymara*. Editado por Xavier Albó. Madrid : UNESCO, Alianza Editorial, pp. 117-281.

KESSEL, JUAN VAN

1980 *Holocausto al progreso : Los aymaras de Tarapacá*. Amsterdam: Centro de Estudios y Documentación Latinoamericana.

KESSEL, JUAN VAN ET AL.

1992 *Críar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino*. Santiago: SRV impresos.

KESSEL, JUAN VAN Y

GUILLERMO CUTIPA

1998 *El Marani de Chipukuni*. Tocopilla: Arte Serigráfico.

LLANQE, DOMINGO

1995 *Ritos y espiritualidad Aymara*. La Paz: Ediciones Gráficas E.G.

MAMANI, MANUEL

1988 *Structure of the Livestock Marking Ritual in the Chilean Andes*. Tesis para obtener el grado de Master. Florida: Universidad de Florida.

1996 "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno", *Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt: Max P. Baumann Vervuet Verlag, pp. 222-245.

MURRA, JOHN VICTOR

1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.

ROSTWOROWSKI, MARÍA

1988 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Tercera edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP.

La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana

por
Julio Mendivil
Instituto de Musicología
Universidad de Colonia, Alemania

1. INTRODUCCIÓN¹

En el Perú se halla extendida la idea de que el charango, ese pequeño cordófono compuesto de cinco órdenes dobles asociado al armadillo, surgió como burla indígena a la práctica musical guitarrística hispana. Aunque existen pocos trabajos sobre la esquivia “historia” de dicho instrumento, bastaría recurrir a algunas noticias para refutar, en base a “hechos históricos demostrables”, tal aseveración. A través del presente artículo trataremos de mostrar, en base a datos recogidos entre músicos charanguistas y público por un lado, y al material musicológico por otro, cómo la memoria colectiva y la visión histórica se diferencian en su forma de entender la “historia” del charango y trasmitirla, y cómo, a través de la creación conceptual del instrumento, la población mestiza andina tiende a reforzar su identidad cultural frente a la cultura oficial peruana, representada por los investigadores académicos.

2. EL CHARANGO EN LA MEMORIA COLECTIVA MESTIZA

La memoria colectiva andina sostiene que el charango surgió como un intento de ridiculizar la guitarra —el instrumento por excelencia de la sociedad seglar colonial—, cuando el indio redujo sus proporciones hasta convertirla en un mero objeto ornamental, que sólo después de un largo proceso creativo fue dotándolo de musicalidad. Hemos oído dicha aseveración en boca de jóvenes y destacados intérpretes mestizos, en innumerables conciertos e, incluso, de boca en algunos estudiosos del folclore andino². Igualmente, hemos podido comprobar que entre

¹El presente trabajo fue presentado a la XIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología en la ciudad de Buenos Aires, el mes de agosto de 1999. La aquí publicada es una versión corregida.

²Hemos optado por el anonimato de nuestras fuentes por razones obvias. Sí anotaremos que debemos nuestras informaciones a músicos, estudiantes o inmigrantes ayacuchanos mestizos residentes en Lima o en el extranjero, o a hijos de inmigrantes ayacuchanos que se interesan por la música andina o que la consumen. Al igual que Turino (1984) hemos constatado un papel ambiguo en estos sectores frente a lo indígena: mientras que por un lado tienden a remarcar su identidad andina, tienden a diferenciarse de lo indígena, presentándose como un nivel superior a ello.

el público que asiste a espectáculos de música andina reina la idea de que el charango nació como una sátira de la guitarra –de ahí su tamaño–, aunque nadie sepa argumentar el porqué ni pretenda hacerlo. Llamaremos a dicho supuesto la tesis de la memoria colectiva. Esta intenta sustentar tanto el origen como el carácter indígena del instrumento a nivel material y conceptual, incluso en su nomenclatura, como veremos a continuación.

Una pequeña excursión mítica será necesaria antes de emprender nuestra empresa. Debemos al señor José Castro Pozo la versión inédita de un mito sobre el origen del charango, recogido por su padre, el escritor Hildebrando Castro Pozo. He aquí una versión escueta del mito:

“Un indio abandonó su pueblo natal en las alturas en busca de mejor vida, yendo a afincarse como colono en las zonas de montañas y, cansado de los abusos, decidió regresar a su pueblo, tomando consigo a su mascota, un pequeño armadillo. Extraviados, ambos pasaron mil penurias, mas durante todo ese tiempo el animal consoló al indio cantándole hermosas melodías. Después de varios días de hambruna, el quirquincho murió de inanición, pidiéndole al hombre que comiera de sus carnes para salvarse. El indio agradecido por el sacrificio de su mascota tomó su caparazón e hizo de él un instrumento con el cual él pudiera cantar con su amigo”.

Con todo el respeto que nos merece el autor nos permitiremos calificar dicho mito –momentáneamente– como “sospechoso”. No sólo porque éste no acuse procedencia o difiera de los complejos míticos existentes que se relacionan con el charango sin referirse a su origen, sino por su estructura misma: ésta se acerca más a la lógica de un cuento infantil que a la de una creación mítica, más a la imaginación literaria de un autor indigenista –como la de Castro Pozo– que a la tradición oral andina. Dicho mito se inscribe, empero, dentro de la tesis de la memoria colectiva, como demostraremos más adelante y cumple, o pretende cumplir, un papel de legitimación del instrumento.

Igualmente se enmarca dentro de las tesis de la memoria colectiva la tentativa etimológica que remite la nomenclatura del instrumento a la lengua de los incas. En una separata colegial anota un grupo de estudiantes de Río de la Plata, en base a informaciones de dos profesores peruanos, que:

“La palabra charango proviene de la cultura quechua cuyo idioma, el runa simi [*sic*], denomina a este instrumento chawaqku que significa alegre y bullicioso como el carnaval”³.

Los diccionarios no recogen ese vocablo; tampoco nuestros informantes quechuas parecen convencidos de la existencia del mismo, menos aún de su raíz etimológica. Es interesante anotar que ambos profesores desconocen el quechua y que la información referida a sus alumnos no se basa en ninguna cita bibliográfica. En dos palabras: su afirmación carece de sustento, históricamente hablando.

³Esain, Fernández y Echarte 1987:2.

Desde un principio hallamos en la tesis de la memoria colectiva algo paradójico: no se recurre a un instrumento, con el que se pretende ridiculizar a otro, para expresar sentimientos tan profundos como la soledad, la tristeza o la más vital alegría. Igualmente paradójico nos pareció siempre el supuesto de que el indígena recurrió al caparazón del armadillo debido a la escasez de materiales de construcción para instrumentos de cuerda, pues sólo en el caso de la caja de resonancia se buscó un sustituto, no así para las otras partes del instrumento que siguieron haciéndose de madera. Tales paradojas no existen para el común de la gente, ni siquiera para aquellos que conocen lo que denominaremos la tesis histórica. Sucede lo contrario con los defensores de esta última, quienes no dejan de remarcar la carencia de objetividad y de una metodología científica en las "tesis" sustentadas por la memoria colectiva. Durante un Congreso Nacional de Folklore, realizado en Lima el año 1985, comentamos al etnomusicólogo peruano Josafat Roel Pineda el resultado de nuestras indagaciones en torno a la historia del charango; éste, tras calificar las afirmaciones de nuestros informantes de infundadas y fantasiosas, nos puso "tras una pista verdadera": una guitarra europea de cinco órdenes dobles del renacimiento. Desde entonces hemos seguido las "huellas históricas" del charango.

3. EL CHARANGO EN EL PENSAMIENTO HISTÓRICO MUSICOLÓGICO PERUANO⁴

Hasta mediados de siglo todavía se discutía el origen europeo del charango. En 1937 Héctor Gallac selló la discusión, respaldándose en la pluma de renombrados "estudiosos" como Andrés Sas o los D'Harcourt que demostraron la ausencia de instrumentos de cuerda en el Perú antiguo⁵. Para él nuestro instrumento surgió como una reproducción de la guitarra española, "sustituyendo el instrumento cabal, por el primitivo y rústico charango, cuando la indigencia del indio lo demandaba"⁶. Por consiguiente todo intento de otorgarle "genealogía autóctona" al charango era insostenible para ese investigador argentino.

Es por todos sabido que la familia de los laúdes nos llegó de la península. Dice Corona Alcalde:

"La importación de los instrumentos de cuerda principia prácticamente desde el momento del descubrimiento, cuando Fernando el Católico ordena en 1496 y 1497 que se tomen las medidas necesarias para enviar a La Española (Santo Domingo) instrumentos musicales, con el fin de proporcionar un pasatiempo a los que quedaban allá. Posteriormente, los viajeros con inclinaciones musicales llevarían sus propios instrumentos, como en el caso de Rui González, secretario que partió con la flota de Diego Colón en 1509 llevando consigo 'una vihuela y cuerdas'."⁷

⁴Como puede apreciarse nos centraremos en el trabajo de numerosos estudiosos extranjeros y no solamente peruanos. No pretendemos al incluirlos aquí que éstos conformen la visión musicológica peruana, sino que ésta se funda en dichos trabajos, reconociéndolos como válidos.

⁵Gallac 1937:74-75.

⁶Gallac 1937:75.

⁷Corona Alcalde 1993:1363.

Los cordófonos gozaron de cierta preferencia. Torr  Revello ha publicado una interesante lista de libros de música llegados a nuestras tierras en los albores de la época colonial entre los que destacan los libros para vihuela⁸. Las crónicas mencionan igualmente a diversos ta edores de cuerdas llegados a América en fechas tempranas⁹, algunos de los cuales fundaron escuelas de música. Como consecuencia de ello se originó un segundo momento en el proceso de integración de los cordófonos, es decir, el de los naturales que se entregaban al encanto de la lira de Apolo¹⁰.

Al igual que en México, dicho proceso se inició muy temprano en el Perú. Campos y Stevenson nos informan sobre la presencia de vihuelistas en el Perú en 1546 y 1553¹¹. Uno de éstos, Juan de la Peña Madrid, inauguró una escuela de música en 1568 junto con el mulato Hernán Garc a¹², lo cual nos indica qué temprano comenzó el mestizaje cultural en tierras peruanas. El entusiasmo indígena tampoco se hizo esperar. El folio 857 de la *Nueva Corónica* de Guaman Poma es más que elocuente. Bajo el sugestivo título "Indios criollos y criollas indias" Guaman Poma nos muestra un indio ta endo un cordófono de mango, mientras entona un canto indígena como se desprende del texto, en quechua, que se transcribe al lado de la imagen (ver figura N  1). Aun suponiendo que el cronista no reprodujera exactamente el instrumento representado, es importante hacer notar que ya a principios del siglo XVII un documento "histórico" registra evidencias de un mestizaje musical en base a instrumentos de cuerda¹³.

La primera noticia "histórica" del charango –recogida por Vega– se remonta a 1814, cuando un clérigo de Tupiza refiere en un informe que los indios "usan con igual afición de guitarrillos mui fuis, que por acá llaman charangos"¹⁴. Turino, por su parte, ha ubicado representaciones de sirenas tocando posibles charangos en algunas iglesias coloniales de mediados del siglo XVIII en el altiplano peruano y en Bolivia, lo cual datar a el instrumento algo más temprano¹⁵. Sus antecedentes históricos más cercanos parece hallarlos Vega en una guitarra europea de cinco órdenes que menciona Marin Mersenne en su *Harmonie Universelle* de 1636, notando incluso coincidencias en la afinación interrumpida y pentatónica de ambos instrumentos¹⁶ (ver figura N  2). Esa es la famosa pista de Roel Pineda, a la que volveremos más adelante.

Tal como el instrumento, su nomenclatura parece remontarse al Viejo Mundo. Una publicación uruguaya de 1823, recogida por Ayestarán, menciona un cordófono del siglo pasado "el changango, para cantar   aflicion"¹⁷. Éste anota seguidamente:

⁸Torr  Revello 1978.

⁹Carpentier 1988:18; Díaz del Castillo 1947:306.

¹⁰Corona Alcalde 1993:1364-1365.

¹¹Campos 1989:128; Stevenson 1968:289.

¹²Stevenson 1960:181.

¹³Guaman Poma 1988:802-803.

¹⁴Vega 1946:151.

¹⁵Turino 1983:109.

¹⁶Vega 1946:151.

¹⁷Ayestar n 1977:117.



Figura Nº 1. Ilustración de la Nueva Corónica de Guaman Poma.

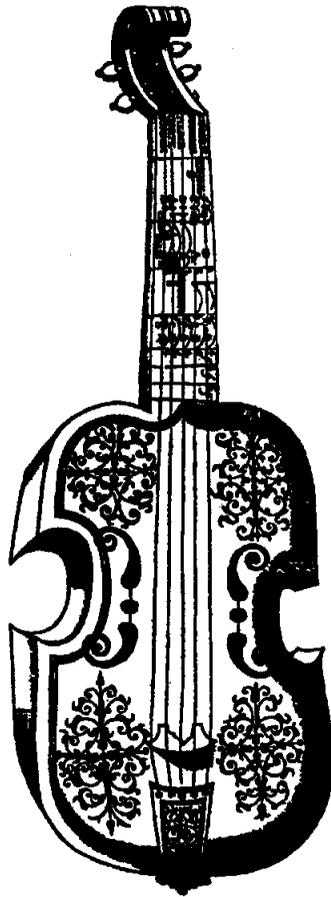


Figura N° 2. Guitarra de cinco órdenes que ilustra el tercer volumen de *Harmonie Universelle* de M. Mersenne.

“Obsérvese un detalle notable: en el primer verso se habla de changango, que actualmente no es más que uno de los nombres del charango, aquella guitarrita de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye el caparazón de armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años llamábase changango a la guitarra criolla. Hilario Ascasubi en una nota al pie de página de sus *Relaciones de Paulino Lucero sobre la Guerra Grande* lo explica con indiscutible autoridad: ‘changango: guitarra vieja y de mala construcción’”¹⁸.

Conocemos dos variantes del término que denotan variedades de guitarras: charanga, para un laúd de mango y de caja¹⁹ o para uno con resonador de capa-

¹⁸Ayestarán 1977:117.

¹⁹Díaz Gáinza 1988:173.

razón de quirquincho en Colombia²⁰, y charranga, una guitarra guatemalteca²¹. Todas estas voces pretenden, onomatopéicamente, significar el acto de rasguear un cordófono.

Nada apunta a una sátira de la guitarra. Todo lo contrario. Crónicas mexicanas refieren la gran capacidad indígena para la fabricación de instrumentos de cuerda. Díaz del Castillo decía de los indios que “hacen vihuelas muy buenas”²². Es famosa la anécdota de De las Casas y el esclavo con las tres “vigüelas muy buenas y grandes”, en la que el obispo toma los instrumentos, hechos por el esclavo, por “vigüelas de Castilla” debido a su perfección, llegando a afirmar luego que los indios fabricaban los instrumentos europeos sin que ningún maestro se lo enseñase²³. Torquemada tampoco escatima elogios a los artesanos indígenas:

“Los primeros instrumentos de Música, que hicieron, y usaron, fueron Flautas: luego, Chirimías: después Orlos: y tras ellos, Vihuelas de Arco [...] finalmente no ai género de Música, que se usa en la iglesia de Dios, que los indios no lo tengan, y usen en todos los Pueblos Principales, y aún en los no Principales: y ellos lo labran todo, que ya no ai que traerlo de España”²⁴.

Y añade:

“... los indios son los que labran todo lo que es menester para ellos, y ellos los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos, que sirven para solaz, y regocijo de las Personas Seglares, los Indios los hacen todos; y los tañen: Rabeles, Guitarras, Discantes, Vihuelas, Harpas y Monocordios; y con esto se concluie, que no ai cosa que no hagan”²⁵.

Palabras similares encontramos en Guaman Poma al referirse a la evangelización de los nativos en el Perú. Dice:

“Y acimismo le cirue a su Magestad como su basallo, yndios de este rreyno como españoles de Castilla. Sauen y prenden [*sic*] de todos los oficios, arteficios, beneficios, los quales son grandes cantores y múcicos de canto, de órgano y llano y de uigüela y de flauta, cheremía, tronpeta, corneta y bigüela de arco, organista”²⁶.

Fuera de esa mención de Guaman Poma no disponemos de fuentes directas para el área andina. No obstante, si recordamos que indios y mestizos mexicanos tomaron parte activa en la escena musical del Perú colonial temprano²⁷, podemos suponer un proceso semejante al de la Nueva España en las ciudades perua-

²⁰Bermúdez 1985b:32.

²¹Marcuse 1964:90.

²²Díaz del Castillo 1947:311.

²³De las Casas 1992:596.

²⁴Torquemada 1975:214.

²⁵Torquemada 1975:214.

²⁶Guaman Poma 1988:764.

²⁷Campos 1989:135.

nas. Según Campos en 1569 ya había vihuelistas indios en Perú, los cuales, afirma, no mucho después “empezaron a construir sus vihuelas que poco a poco transformarían en el charango”²⁸. Aún ignorando las fuentes en que se basa Campos las informaciones que acabamos de recoger parecen darle la razón.

Llegados hasta aquí, resumiremos la tesis histórica: los indígenas se hicieron pronto de los instrumentos de cuerda europeos, tuvieron que o quisieron aprenderlos, y lo hicieron con gran dedicación, llegando muy pronto a dominar su manejo y fabricación. Con el transcurso del tiempo un cordófono de mango de doble cuerda llegado de Europa se fue transformando en el charango con las características que hoy le conocemos. Creemos haber demostrado que el vocablo charango, lejos de fundarse en algún vocablo quechua, se revela como un arcaísmo del español americano. Así, coincidiremos con Gallac, aunque efímeramente, en negarle al charango “toda la genealogía autóctona; si nos atenemos a la definición del diccionario que establece por tal *lo originario del mismo país en que vive, actúa o se emplea*”²⁹. Y con Roel Pineda por añadidura.

4. LA INVENCIÓN DE LA HISTORIA DEL CHARANGO

A primera vista puede aparecer innegable la supremacía del punto de vista académico en la discusión sobre la historia del charango, pues éste, a diferencia de la memoria colectiva, se basa en datos concretos. Nos permitiremos una revisión crítica de nuestra propia exposición para poder plantear un problema de la musicología latinoamericana que nos parece demasiado olvidado: el de la “visión histórica”. Recordaremos con Derrida³⁰ que todo escrito está limitado a un sistema textual determinado. Así, nuestra escritura de la historia tiende a manejar conceptos no definidos como categorías absolutas. Habrá entonces que revisar dichas categorías. No es casual que hayamos acentuado el tono policial de nuestras pesquisas, definiendo nuestras fuentes como “pistas” y las noticias como “huellos”, pues en ello radica nuestra crítica a la historiografía musicológica: en buscar la verdad y el origen, como si la labor del historiador musical fuese cubrir los hoyos que nos separan del pasado. Así, no nos será difícil establecer un puente entre un texto temprano como el de Gallac –que anteponía la ciencia al “empirismo puro de la apreciación popular” para concluir que el investigador, al momento de resolver problemas históricos, no debe recurrir “nunca a las opiniones o tradiciones lugareñas, desconcertantes y contradictorias”³¹–, con uno tardío como el artículo de Corona Alcalde, quien acepta como una concesión “la especulación inteligente”³² hasta la aparición de piezas –léase verdades materiales– que la sustituyan, como si la presencia aislada de un ejemplar de determinado instrumento pudiera suplantar todo un proceso de gran complejidad. Lejos de ello, lo que

²⁸Campos 1989:144.

²⁹Gallac 1937:75, las cursivas son nuestras.

³⁰Derrida 1998:276.

³¹Gallac 1937:74-75.

³²Corona Alcalde 1993:1363

proponemos en este trabajo –siguiendo la terminología de Foucault³³– es una arqueología de la palabra charango que nos permita revisar los criterios con que se ha venido escribiendo su historia.

Lévi-Strauss nos ha recordado, defendiendo la historicidad de los mitos, que la visión histórica adolece de imprecisiones y generalizaciones, sin que ello sea motivo de descalificación³⁴. Veamos algunas de esas imprecisiones en el caso de nuestro instrumento. ¿Qué sabemos del charango? Desde el punto de vista sistemático el charango es un cordófono compuesto, un laúd de mango, de cuello y con resonador cóncavo³⁵ –ésta es, al menos, la opinión común entre los investigadores–. Según Vega es justamente la caja de resonancia, hecha del caparazón de quirquincho, lo que lo diferencia de la guitarra europea³⁶, punto de vista que comparte con González Bravo, quien se refiere al instrumento como “un guitarrillo de cerca de 55 centímetros de largo y 17, más o menos de ancho [...] con la caja hecha de la caparazón del armadillo [...]”³⁷ y con muchos otros. Sin embargo, una revisión del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* bastará para demostrar que la palabra charango denomina diversos laúdes de caja o con resonador cóncavo, de 3, 4, 5 y 6 órdenes, los cuales pueden ser o no duplicados, ejecutados con plectros o con los dedos³⁸. No existe ninguna razón para creer que en el pasado no fuese así. Nos preguntaremos entonces: ¿De qué charango hablamos cuando nos referimos a la historia del charango? ¿De qué charango hablaba el clérigo de Tupiza en 1814, de uno de resonador cóncavo, de quirquincho? No contamos con ningún referente histórico para afirmarlo. Todo lo contrario: nos resulta extraño que tal característica haya pasado desapercibida al ojo vigilante del cura de Tupiza. Turino mismo ha sido cuidadoso en afirmar que las sirenas esculpidas porten charangos, pudiéndose tratar de vihuelas o guitarras con resonadores cónicos³⁹. Pero, antes de desligar al charango de sus antepasados europeos, cabría preguntarse si existía ya dicha división para la población indígena o mestiza del siglo XVIII, lo cual nos parece poco probable si recordamos cuántos instrumentos de cuerda denotaba la palabra hasta el siglo pasado. Una muestra clara de los engaños a los que pueden conducirnos los datos “históricos” la encontramos en el libro *Música y músicos de Latinoamérica* de Otto Mayer-Serra. Éste, dejándose llevar por una copla de Hilario Ascasubi que menciona el “changango”, ubica nuestro instrumento entre los gauchos argentinos en el siglo XIX, cuando el texto, en verdad, se refiere a una guitarra⁴⁰.

³³Foucault 1997:198.

³⁴Lévi Strauss 1986:122.

³⁵Usamos en este artículo el término “con caja de resonancia cóncava” propuesto por Egberto Bermúdez (1985b:60) en su traducción de la clasificación de Sachs y von Hornsostel por parecernos más apropiado que el de “cáscara” usado por Vega (1946:150). Igualmente acertado nos parece el término “de cuenca” propuesto por la organóloga argentina Yolanda Velo (comunicación personal).

³⁶Vega 1946:150 y 152.

³⁷González Bravo 1938:174.

³⁸Instituto Nacional de Cultura 1978:136-141.

³⁹Turino 1983:110.

⁴⁰Mayer-Serra 1947:276.

La afinación más difundida del instrumento es la que reproducimos abajo y que en el Perú, debido a la sonoridad que origina el orden de intervalos que producen las cuerdas al aire al ser tocadas en forma ascendente, se conoce con el nombre de Santo Domingo (ver ejemplo 1); ésta suele ser transportada una cuarta inferior o una quinta superior según el tamaño del instrumento⁴¹.



Ejemplo 1. Charango.

Es cierto que esta afinación tiene antecedentes europeos, mas solamente en los aspectos formales, no así en su concepción sonora. Según Bermudo (1555) diversos cordófonos pequeños se afinaban con órdenes octaveados⁴². Muchos de ellos pudieron inspirar la sonoridad actual del charango. ¿Por qué restringirnos entonces a la viola de Mersenne⁴³ y su afinación interrumpida y pentafónica? (ver ejemplo 2). Creemos que la semejanza establecida por Vega entre ambos instrumentos es completamente arbitraria y se funda más en las ideas difusionistas de éste –quien aconsejaba que siempre “debe preferirse la hipótesis del transplante a la idea de una segunda invención”⁴⁴– que en una semejanza real. Observemos la afinación de esta “antigua Guitarra europea”:



Ejemplo 2. Guitarra de cinco cuerdas (Mersenne).

Fue sin duda el carácter interrumpido de la afinación lo que entusiasmó a Vega, como se desprende de la siguiente cita:

“La marcha ascendente irregular es, en efecto, rara en nuestros días; pero, sin duda alguna, se conocieron en Europa, hacia 1600, especies de guitarras con tal *anomalía*. El Padre Marin Mersenne, que publicó en 1636 su *Harmonie Universelle*, nos da noticias de un tipo de guitarra de cinco órdenes dobles, como el charango”⁴⁵.

Y continúa:

“Como puede observarse, el movimiento general de la afinación de esa antigua europea y el de nuestro Charango son iguales: del quinto al cuarto orden, ascenso; el terce-

⁴¹Goyena (1986: 19-22) menciona este mismo procedimiento para Bolivia, refiriendo sólo otras secuencias de intervalos para el temple de Pascua.

⁴²Bermudo 1957:XXIX.

⁴³Mersenne 1936:191.

⁴⁴Vega 1985:178.

⁴⁵Vega 1946:153, la cursiva es nuestra.

ro toma una nota más grave, y hay después nuevo ascenso hasta el orden de las primas. En cuanto a los intervalos, sólo difieren en que participan las terceras y las primas⁴⁶.

Vega, como todos los de su generación, creía en la supervivencia de anomalías tempranas de la música europea en la música americana. Por eso no dudó en relacionar la pentafonía del charango con la de la viola de Mersenne⁴⁷. Hoy por hoy sus tesis son insostenibles. Hortense Panum, sin conocer la discusión sobre el origen del charango, ha demostrado que la afinación ininterrumpida publicada por Mersenne no es tal, sino la de la vihuela de cinco órdenes documentada por Vicente Espinel, mas sin cuerdas octaveadas⁴⁸, como se puede observar (ver ejemplo 3):



Ejemplo 3. Guitarra de cinco cuerdas (Espinel).

Efectivamente, al octavear la guitarra de Espinel, encontramos la misma afinación dada por Mersenne, desapareciendo la marcha ascendente irregular (ver ejemplo 4):



Ejemplo 4. Guitarra de cinco cuerdas (octaveada).

Habría entonces que revisar nuevas fuentes y posibilidades: los cordófonos de cuatro y cinco órdenes dobles mencionados por Praetorius⁴⁹, y la pequeña *mandola*, de cuatro cuerdas, y el *chitarrino diuerso*, una guitarra diminuta de cinco cuerdas, del *Gabinetto Armonico* (1723) de Filippo Bonanni⁵⁰ o las guitarras españolas mencionadas por González Bravo⁵¹ entre otras.

Se nos objetará que no nos concentramos en el charango “auténtico”, el de cinco órdenes y caparazón de armadillo. Imposible hacerlo. Aún en 1940 Arguedas mencionaba al charango ayacuchano como un instrumento de cuatro cuerdas⁵². Existen, además, como ya hemos dicho, numerosas variantes de charangos, tanto en la forma de la tapa, como en el cuerpo de resonancia⁵³ (ver figura N° 3). Esa oscilación entre laúdes con aros o con cajas, típica del charango –que alcanza

⁴⁶Vega 1946:153:154.

⁴⁷Vega 1946:154.

⁴⁸Panum s/f:453.

⁴⁹Praetorius 1985:54-55.

⁵⁰Bonanni 1964:53-54.

⁵¹González Bravo 1938:174-175.

⁵²Arguedas 1985:54.

⁵³Instituto Nacional de Cultura 1978:138.

además a otros cordófonos latinoamericanos como la mandolina o la mandola⁵⁴ y que rebasa nuestras fronteras⁵⁵-, nos invita más bien a pensar ya no en una historia del charango, sino en las posibles historias de los diferentes charangos y sus nexos con sus antepasados europeos –bandurrias, guitarras, cítolas y vihuelas–, pues, éstos, al igual que su sucesión andina, tampoco gozaron de una historia lineal sino que, como lo demostraría cualquier estudio de la iconografía medieval o renacentista, también oscilaron entre laúdes de caja y de aros⁵⁶. Cabría preguntarse ahora, ¿se usó realmente el armadillo por la escasez de material o fue inspirado por los cordófonos europeos con resonador cóncavo? Como hemos visto, los españoles mismos elogiaron la perfección indígena en la construcción de cordófonos. ¿Fueron estos mismos indios los que imposibilitados de reproducir las guitarras europeas crearon el rústico charango, cuando –para decirlo en palabras de Gallac– su indigencia lo demandaba? ¿O modificaron éstos el instrumento to según su genio musical se lo imponía?

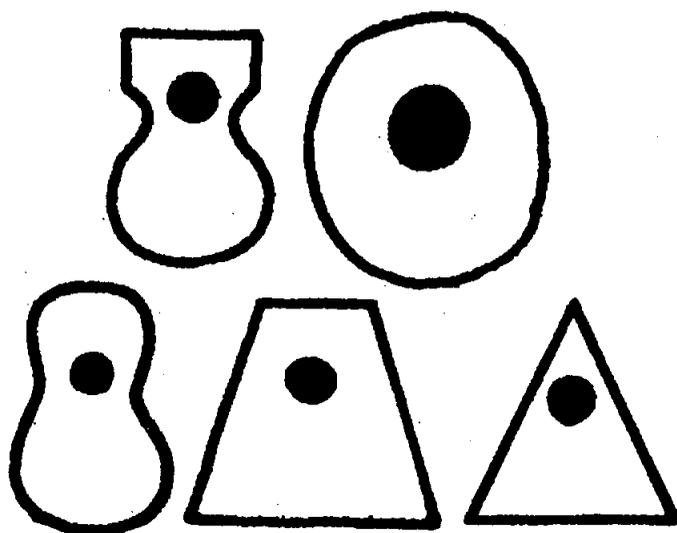


Figura N° 3. Formas de tapa de charango que ilustra el Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú.

Sabemos que en la actualidad diversos términos denotan diferentes variedades de charangos: walaycho, ayquileño, kirki, maulincho, chillador, qonqota, etc. Mientras no se realice un trabajo tipológico sobre esas variedades ni sepamos si dichos nombres se fundan en algún principio taxonómico, será muy difícil hablar de la historia del instrumento como un proceso unitario. Para vislumbrar los primeros pasos hacia una arqueología del charango será necesaria una revisión de

⁵⁴Instituto Nacional de Cultura 1978:133-135.

⁵⁵D'Harcourt 1990:83; Bermúdez 1986:48.

⁵⁶Virdung 1970: s/p; Sachs 196:205-235; Panum s/f:407-471.

las técnicas de ejecución, de la construcción de laúdes, así como de las características de la *performance* en Europa –el gráfico de Guaman Poma, por ejemplo, ¿no recuerda en algo las tradiciones trovadorescas europeas?–, para compararlas con el material que nos brindan la etnohistoria y la musicología, ya no sólo para establecer semejanzas, sino también rupturas, pues la historia del charango no puede ser sino lo que siempre ha sido: un jardín de senderos que se bifurcan.

5. CONCLUSIÓN

Si nos extendimos en nuestra exposición fue para demostrar que la visión histórica ha simplificado el proceso de conformación del charango para explicarse su presencia actual, estableciendo verdades a medias como absolutas; pero ¿no es acaso el mismo método que creemos percibir en la tesis de la memoria colectiva? Hemos comprobado que esta última, aun aceptando como cierta la tesis histórica, prefiere referir precisamente aquella que –y en ello radica el malestar académico– carece de historicidad. ¿Por qué? Daremos dos motivos.

- 1) La existencia de una forma de percepción histórica diferente a la occidental, que, al igual que aquella trata de explicarse su presente mediante la aplicación de herramientas cognitivas afines a su medio cultural, es decir una tradición oral –mito, rumor o etimología popular– que, en contraposición a la literatura histórica, se establece como un código adecuado para la aprehensión y transmisión de conocimientos.
- 2) La desconfianza ante un código que tiende a descalificar cualquier código que no se base en lo histórico, sin lograr una definición de la historia que no haga evidentes sus propias contradicciones, y que, asimismo, oculta éstas mediante trucos no “históricos”: así el charango de Tupiza es un dato histórico, aunque no nos diga verdad alguna sobre el instrumento que quiere significar.

Más que por su veracidad nos preguntaremos ¿qué quiere trasmitirnos la tesis de la sátira de la guitarra? No será difícil dar con la clave: mientras que el discurso de la memoria colectiva tiende a remarcar al carácter autóctono del charango, la tesis histórica tiende a mermarlo, incluso a negarlo. Los charangos existentes hoy fueron construidos, material y conceptualmente, en tierras andinas ¿Cómo no llamarlo autóctono si –recurramos también al diccionario– entendemos como tal *lo originario del mismo país en que vive, actúa o se emplea*? ¿Cómo no otorgar al charango una nomenclatura más autóctona⁵⁷ si la corriente, la actual, de pronto, se revela como una herencia europea?

La memoria colectiva mestiza no miente en su apreciación. Para ella el charango sólo puede explicarse como la transformación de una derrota –la conquista musical– en una victoria mesiánica que presente al indio como el eje del sincretismo cultural andino en el presente. El charango se convierte así en un

⁵⁷Se trata acaso de un remedo de la etimología aymara de otra denominación del charango, maulinche, que según informantes aymaras, proviene de malincha, que designa a un niño travieso, alegre y travieso?

símbolo cultural del mestizaje, en un rebasamiento simbólico del aporte europeo a su conformación. Es obvio que la tesis del uso del quirquincho resalta la creatividad indígena al mostrarnos su ingenio al momento de suplir una carencia. En ese sentido entendemos igualmente al mito de origen. En éste, como en el caso de la conquista musical, también se trata de la superación de un tiempo adverso, que se sucede gracias a la acción de un personaje de fuera (de la montaña) y que inaugura un ciclo nuevo. A su manera, podemos decir, se trata de una verdad histórica, si nuestro concepto de historia abarca también las percepciones y creencias de quienes la construyen.

Concluiremos con una cita de Jeremy Beckett sobre los aborígenes australianos que nos permiten una reflexión: "Las naciones no se forman de los restos arqueológicos, de las lenguas semiolvidadas o de las costumbres populares: esos elementos "muertos" sólo adquieren vida en el transcurso de un conflicto político, sociocultural, que representa la realización de un destino preestablecido en el pasado"⁵⁸. Del mismo modo la memoria colectiva ayacuchana reinventa su pasado, de una manera alternativa a nuestro modo de reestructurar lo propio, para proyectarse al futuro que aspira. Acercarse a esa construcción de los conceptos musicales, a su aprehensión y transmisión para el acto musical, no ya para comprobar su veracidad o ponerla en tela de juicio, sino para abarcarla en toda su dimensión histórica, es tarea de la musicología que abra el nuevo milenio.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA

1985 "El charango", *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 53-57.

AYESTARÁN, LAURO

1977 *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca Editorial.

BECKETT, JEREMY

1988 "The past in the Present, the Present in the Past: constructing a National Aboriginality", *Past on Present: the construction of Aboriginality*. Camberra: AIAS, pp. 191-217.

BERMÚDEZ, EGBERTO

1985a "Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: un ensayo explicativo", *Revista Colombiana de Investigación Musical*, I/1, pp. 3-78.

1985b *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad de Colombia.

1986 *Colección de instrumentos musicales José Ignacio Perdomo Escobar*. Catálogo conmemorativo con ocasión de la inauguración el día cinco de marzo de 1986. Serie Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República.

BERMUDO, JUAN

1957 *Declaración de los instrumentos musicales (1555)*. Edición en facsimile. Cassel: Bärenreiter.

⁵⁸Beckett 1988:212.

BONANNI, FILIPPO

1964 *Antique Musical Instruments and their Players. 152 Plates from Bonanni's 18th Century "Gabinetto Armonico" (1723)*. Nueva York: Dover.

CAMPOS, JOSÉ CARLOS

1989 "Los primeros músicos españoles llegados al Perú y los siguientes mestizajes musicales producidos en el Perú", *Revista Musical de Venezuela*, X/28, pp. 127-148.

CARPENTIER, ALEJO

1988 *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

CORONA ALCALDE, ANTONIO

1993 "La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo", Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones' (Madrid, del 3 al 14 de junio, 1992), *Revista de Musicología*, XVI/3, pp. 1360-1372.

DE LAS CASAS, BARTOLOMÉ

1992 *Apologética historia sumaria (I) (1555-57)*. [Obras Completas, vol. 7]. Madrid: Alianza Editorial.

DERRIDA, JACQUES

1998 *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp.

D'HARCOURT, RAOUL Y MARGUERITE

1990 *La música de los incas y sus supervivencias (1925)*. Traductores: Roberto Miró Quesada, Mari-Blanca Gregori de Pinto y Jaime Campodónico. Lima: Oxy.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL

1947 "Sucesos de la Conquista de Nueva España" (1568), *Historiadores Primitivos de Indias*, vol. II. [Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXVI]. Madrid: Atlas, pp. 1-317.

DÍAZ GAÍNZA, JOSÉ

1988 *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Editorial Puerta del Sol.

ESAIN, J., FERNÁNDEZ, P. Y R. ECHARTE

1987 *El charango*. Separata elaborada en base a los informes de los profesores Fernando Paucar y Alberto Maqui. Texto mecanografiado. Mar del Plata.

FOUCAULT, MICHEL

1997 *Archäologie des Wissens*. Frankfurt: Suhrkamp.

GALLAC, HÉCTOR I.

1937 "El origen del charango", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3, pp. 73-75.

GONZÁLEZ BRAVO, ANTONIO

1938 "Trompeta, flauta travesera, tambor y charango", *Boletín Latinoamericano de Música*, IV/4, pp. 167-175.

GOYENA, HÉCTOR LUIS

1986 "El charango en el departamento de Chuquisaca (Bolivia)", *Temas de Etnomusicología*, N° 2, pp. 6-28.

GUAMAN POMA, FELIPE

1988 *Nueva Corónica y buen Gobierno (1613)*. Tomo II. México: Siglo XXI.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (INC)

1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza.

LÉVI STRAUSS, CLAUDE

1986 *Mitológica*. Tomo I. *Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.

MAYER-SERRA, OTTO

1947 *Música y músicos de Latinoamérica*. Tomo A-J. México: Editorial Atlanta S.A.

MARCUSE, SYBIL

1964 *Musical Instruments. A comprehensive Dictionary*. Nueva York: Doubleday & Cia.

MERSENNE, MARIN

1963 *Harmonie Universelle* (1636). Vol. III. *Traité de Instruments*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

PANUM, HORTENSE

S/f *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development*. Londres: William Reeves.

PRAETORIUS, MICHAEL

1985 *Sintagma musicum* (1619). Vol. II. *De Organographia*. Cassel: Bärenreiter.

SACHS, CURT

1967 *Handbuch der Musikinstrumente* (1930). Hildesheim: Editorial Georg Olms.

STEVENSON, ROBERT

1960 *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, D.C.: Organización de los Estados Americanos.

1968 *Music in Aztec & Inca Territory*. Bekerley: University of California Press.

TORQUEMADA, JUAN DE

1975 *De la Monarquía Indiana*. Tomo III. México: Editorial Porrúa S.A.

TORRÉ REVELLO, JOSÉ

1978 "Libros de música traídos a América", *Textos sobre música y folklore*. Vol I. *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, 1942-1966/1969-1971, tomo II. Bogotá Instituto Colombiano de Cultura, pp. 69-75.

TURINO, THOMAS

1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love", *Latin American Music Review*, IV/1, pp.81-119.

1984 "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: a Statement of Shifting Identity", *Ethnomusicology*, XXVIII/2, pp. 253-270.

VEGA, CARLOS

1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

1985 "Clasificación de la música", *Musicología en Latinoamérica*. Prólogo, selección y notas de Zoila Gómez García. La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 164-183.

VIRDUNG, SEBASTIAN

1970 *Musica getuscht und ausgezogen* (1511). Cassel: Bärenreiter.

Algunas perspectivas analíticas sobre la performance de jazz actual en Santiago de Chile

por
Carlos Silva Vega
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Desde que surgió este fenómeno musical del siglo XX llamado jazz, muchos investigadores han considerado diferentes metodologías y modelos analíticos para entenderlo y clasificarlo dentro de los parámetros conocidos, analizados y aceptados por la historia de la música. No obstante, el trabajo de campo se ha visto como el recurso más confiable para su conocimiento y análisis: praxis a partitura. Pero, ¿con qué modelos? Con los de la tradición occidental; aquellos que hemos aprendido en nuestra educación musical. Por lo tanto, si utilizamos solamente estas metodologías, ¿podemos pensar que estamos en condiciones de conocer el jazz? En mi opinión, creo que no. En primer lugar, porque si observamos el jazz solamente desde estos modelos, lo clasificaríamos a partir de experiencias con la música de tradición escrita. Segundo, inevitablemente, compararíamos estructuras ya aprobadas y lo identificaríamos como una continuación de dicha tradición. Y tercero, a partir de su partitura intentaríamos decodificarla para repetir lo transcrito. Sin embargo, la experiencia en el terreno ha demostrado que el jazz va más allá de estos modelos¹. Son sus performances las que nos hacen dudar si lo que observamos puede ser clasificado de acuerdo a nuestros parámetros históricos. De esta manera, aquellas realizaciones en vivo debemos enfrentarlas según al siguiente plan de trabajo.

1. Conocer los códigos establecidos por la tradición del jazz².
2. Observar qué hacen los músicos en el escenario con aquellos códigos y transcribirlos en una partitura que abarque desde que los músicos ingresan al escenario hasta que culminan su actuación.
3. En cuanto a los jazzistas en el escenario, encontrar una metodología que combine música y gestualidad (como cualquier otra realización de cualquier otra

¹Véase Shumway 1999: 188-198.

²No es pertinente en este artículo relatar los códigos del jazz, tales como la improvisación y el swing, entre otros, puesto que considero que ellos deben ser conocidos por el analista. No obstante, el lector puede recurrir a las siguientes fuentes: Kernfeld 1988; Smith 1991: 29-52; Kennedy 1987: 37-43; Owens 1974: 167-175; Keil 1994: 53-76 y Prögler 1995: 21-54. Finalmente, dos grandes trabajos de análisis de *performances* de jazz son Monson 1996 y Reinholdsson 1998.

música, las *performances* de jazz en las que he participado y observado llevan una gran carga de comportamientos gestuales, propios, que las identifican como tal).

El presente trabajo tiene por objetivo indagar en el terreno de estas realizaciones tomando como ejemplo el caso del jazz en Santiago, con bandas que lleven más de dos años en el circuito³.

Como objetivo específico, se pretende focalizar el estudio sobre ciertos comportamientos, tales como los mecanismos musicales y extramusicales, más allá de su transcripción auditiva, con el fin de encontrar similitudes y diferencias con el jazz afroestadounidense⁴.

Pero antes de entrar en este terreno, creo pertinente definir en términos generales el significado del concepto de *performance* y *performance* de jazz a través de tres documentos interesantes, conectados con mi experiencia como intérprete y analista. Desde ese punto de vista aproximar algunas perspectivas analíticas para comprender las *performances* del jazz actual en Santiago⁵.

En un trabajo publicado en 1991, Richard Schechner y Willa Appel⁶ plantearon que la *performance* –como un acto insertado en toda cultura– es una manifestación que, para ser llamada como tal, debiera considerar una serie de etapas.

Los investigadores mencionaron que la *transformación de existencia y/o conciencia*, aplicada a los rituales de culturas indígenas como un modo de crear un cambio de conciencia, se cumple a través del uso de vestimentas que se asemejen a animales o aves. De esta manera, los realizadores estarían en presencia de un cambio físico y psíquico, en el cual “representación, imitación y transformación” se convierten en una sola entidad⁷. En Santiago, los músicos de jazz fluctúan entre la vestimenta formal (con traje) y la informal para sus realizaciones. Patricio Ramírez, líder del grupo Nexus, comentó que vestirse formalmente para hacer jazz implica un respeto por el oyente. “Siempre me ha gustado ver que cuando vienen a tocar jazzistas extranjeros, se visten muy elegantes... eso es respeto por su trabajo”. “Yo tengo mi traje para tocar”, comentó Roberto Lindl, contrabajista del Ángel Parra Trío. “Cuando tocamos en el Club llegamos vestidos de cualquier manera, pero bien. Panchito es el único que llega muy elegante a tocar”, dijo Santiago Aldunate, de Santiago Hot Club. Sin embargo, lo que más resaltan los jazzistas es que su música, detrás de la vestimenta, se haga “correctamente”, es decir, dentro de los códigos del jazz⁸.

³Esta premisa es importante, puesto que, a mi parecer, los miembros de una agrupación con esta cantidad de tiempo como banda logran un conocimiento considerable entre cada uno.

⁴Estas conductas están insertadas en los códigos del jazz. Proviene de la improvisación, ya sea espontánea y/o predeterminada, para los primeros, y de los comportamientos gestuales, para los segundos.

⁵Como un antecedente interesante sobre el jazz en Chile, véase Menanteau 1995 y 2001.

⁶Schechner y Appel 1991: 1-7.

⁷Schechner y Appel 1991: 4.

⁸Los códigos usuales del jazz son la improvisación y el swing (como carácter interpretativo). Dentro de ellos está la intercomunicación. Y contenida en dicha intercomunicación están los mecanismos musicales y extramusicales para llamar la atención de la audiencia.

Otro aspecto importante es la *intensidad de la performance*, la que se refiere a la interacción entre actores y audiencia durante toda la realización, hasta desembocar en el llamado “trance”. En este sentido, la *performance* tendría relación con el “flujo” de acontecimientos que se suceden en el momento de sus prácticas⁹. En Santiago, se ha observado que los músicos de jazz interactúan con el oyente a través de mecanismos musicales y extramusicales: los primeros estarían compuestos de estereotipos de la tradición de bandas y/o personajes emblemáticos. Por ejemplo, que algún músico utilice en determinados momentos de sus improvisaciones frases de Charlie Parker. En cambio los segundos serían los gestos o modos de comportamiento individual, que al interactuar con la banda generarían una conducta específica para llamar la atención del oyente. También éstas pueden estar relacionadas con estereotipos. Por ejemplo, que un músico haga uso de gestos parecidos con algún personaje emblemático, como la posición física frente al escenario del trompetista Miles Davis, o que algún músico de la banda cumpla la acción de “tocarse la cabeza” para indicar que se debe reexponer una pieza después de los solos o improvisaciones. O que un guitarrista, saxofonista o trompetista indique a través de su instrumento cuándo se debe concluir la pieza. El instrumentista desplaza su instrumento desde arriba (para advertir a sus músicos) hacia abajo en un acto como si “cortara” algo imaginario en el escenario y, algunas veces, sin mirar a sus compañeros de banda¹⁰.

En el centro estarían las *interacciones realizador-audiencia*, las que tienen relación con el contexto en el que se realizan las *performances*, es decir, que si los actores cambian de lugar para sus actuaciones –como un “tour”– el resultado sería distinto al que se espera si ellas se realizasen en su cultura y con su audiencia¹¹. A manera de ejemplo, (a) si los músicos viajan a hacer jazz a otra cultura, las expectativas del oyente serían diferentes. Esperaría escuchar, en primer lugar, que la banda hiciera jazz como él conoce qué es el jazz, y segundo, que el grupo de Santiago entregue algo “nuevo” con su *performance*. ¿algo chileno?; y (b) si los músicos son visitados por turistas, la situación sería similar al punto (a).

Regula B. Qureshi realizó un trabajo muy interesante, cuyo objetivo fue la proposición de un modelo de análisis de las *performances* sobre la música de los qawwali –la música de la asamblea sufi de India y Pakistán– con el propósito de integrar el idioma de las *performances* (texto y música) y su contexto –“una completa interacción entre ideología religiosa y factores socioeconómicos”¹². Uno de sus argumentos importantes fue la relación entre *sonido y contexto*, exponiendo –a través de un paradigma de la etnomusicología– que la “música es un sistema de comunicación de sonidos con un uso social y en un contexto cultural.” Con ello, formula su hipótesis donde “el sonido musical variará con la variación en el contexto de su performance”¹³. Supuesto que demuestra a través de las siguientes

⁹Schechner y Appel 1991: 4.

¹⁰En cuanto a gestualidad véase Bäuml 1997 y Givens 1998-2001.

¹¹Bäume 1997 y Givens 1998-2001.

¹²Qureshi 1987: 56.

¹³Qureshi 1987: 57.

tareas: "1) el análisis del idioma musical como un sistema de regla propio para la generación de música en la performance; 2) identificar el contexto de la performance, la situación total en la cual esta música es producida, y comprender sus dinámicas sociales y culturales; 3) relacionar el contexto de la performance a la música de un modo que identificará la entrada contextual en el sonido musical"¹⁴.

Con relación al jazz en Santiago, en el primer punto los análisis musicales que se investigan son desde la perspectiva de la cultura occidental. Segundo, el lugar en el que los músicos actúan ayuda a que el analista establezca paralelos entre contextos similares y distintos al jazz. Y tercero, el contexto estaría insertado en el sonido musical, puesto que si Nexus o Santiago Hot Club cambian de lugar –como un cóctel, por ejemplo, e interpretan la misma pieza que hacen en el Club de Jazz– su sonido también sufriría modificaciones¹⁵. Ambas agrupaciones, por lo general, hacen jazz en un contexto llamado "Club de Jazz". ¿Qué significa? Que los músicos saben que en tal lugar la música que ellos realizan no es cuestionable, puesto que el oyente que asiste a este recinto sabe que lo que ahí se hace es jazz. Y teniendo en cuenta esto, la banda actúa en un determinado momento sobre ciertos repertorios conocidos por ellos y por el oyente, es decir, sobre *standards*. Si tienen composiciones, ellas estarían dentro de la tradición del jazz y sus preferencias.

Otro punto que merece especial atención en Qureshi es la *ocasión*. Ella otorga significado a las realizaciones en su totalidad: considerada como una institución sociocultural, con un procedimiento y una puesta en escena establecidos, apoyados por una armazón conceptual compartida y funcional dentro de una estructura socioeconómica particular¹⁶. En Santiago, la ocasión de una *performance* de jazz se piensa como una organización sociocultural en la cual los músicos participan bajo determinados marcos conceptuales que se desarrollan en su entorno, o sea bajo códigos propios del jazz y sus maneras de interpretación. No obstante, la institución jazzística no considera aspectos sociales ni económicos cuando se trata de hacer música. Ella está interesada en que el músico conozca y se vincule con los códigos.

A diferencia de la *ocasión* se encuentra el *evento*, puesto que si para Qureshi la *ocasión* cuestiona qué es una determinada cultura, como la Institución Jazzística de Santiago –en nuestro caso– *evento* cuestiona cuál es esa determinada subcultura¹⁷, por ejemplo, una determinada banda de la Institución. Por lo tanto, si nos referimos a un grupo en particular podemos establecer similitudes y diferencias con otros de acuerdo a ciertos estilos.

¹⁴Qureshi 1987: 58.

¹⁵La relación auditor-audiencia en un cóctel es muy diferente a la de los clubes y cafés dedicados a las presentaciones de jazz. En un cóctel, la audiencia no participa con los músicos, salvo que ellos cambien su dinámica de manera sorpresiva. En este caso, lo que ocurre es que los participantes de dicho cóctel se molestan si la música es más fuerte que sus conversaciones.

¹⁶Qureshi 1987: 69. Véase, además, Stevens, 1994.

¹⁷Qureshi 1987: 69.

Hasta ahora hemos ido estableciendo algunos aspectos importantes para entender las *performances* y relacionarlas con el jazz de Santiago. Según lo planteó Qureshi con respecto al evento, en nuestro trabajo nos fijaremos en las agrupaciones de Santiago separándolas entre las llamadas “tradicionales” y las “modernas”, pero bajo un prisma importante: la *intercomunicación*.

El monumental trabajo de Paul Berliner: *Thinking in Jazz. An Infinite Art of Improvisation*¹⁸, contiene un capítulo dedicado a las evaluaciones de los grupos de jazz en las *performances*¹⁹. Aquí se plantea que uno de los aspectos fundamentales del aprendizaje del jazz es el que se realiza a través de la audición de grabaciones y bandas en vivo. De tal modo que cuando estudiantes y profesionales están en presencia de esta enseñanza, ellos evalúan coherencias y corrientes musicales entre agrupaciones²⁰. Si esto es trasladado al jazz de Santiago, encontramos que tanto aspirantes a músicos de jazz como profesionales y semiprofesionales²¹ aprenden de las grabaciones y, como espectadores y participantes activos, de los conciertos y *jam sessions*. Por ejemplo, si explicamos detalladamente una sesión de jazz podremos encontrar algunos aspectos que aprende, sobre todo, el estudiante.

1. *Exposición del tema*. La pieza es expuesta por el líder (trompeta, guitarra, voz o saxofón, por ejemplo), una o dos veces antes de entrar en las improvisaciones. La base (batería, contrabajo, piano u otro instrumento en vez del piano) acompaña al líder con un carácter acorde a lo que la agrupación ha determinado en los ensayos (pensando en una agrupación establecida)²².
2. *Improvisaciones*. Por lo general, los solos o improvisaciones comienzan por el líder; luego le corresponde al pianista u otro instrumentista, para continuar con el contrabajista (si es que le ha sido asignado un solo en dicha pieza). Finalmente le corresponde al baterista, el cual improvisa de dos maneras: 2.1) a través de diálogos entre los solistas y él cada ciertos compases, es decir, que si tenemos una forma canción A-A-B-A, de 32 compases, las alternancias entre baterista y solistas pueden ser, generalmente, de ocho o cuatro compases; y 2.2) el baterista puede hacer su propia improvisación –sin acompañamiento– sobre la forma de la canción²³.
3. *Reexposición*. El líder indica a los músicos mediante gestos particulares que se debe reexponer²⁴ –reinterpretar– la pieza, en general, como en la exposi-

¹⁸Berliner 1994.

¹⁹Berliner 1994: 387-415.

²⁰Berliner 1994: 387.

²¹Semiprofesionales del jazz serían aquellos jazzistas que no viven del jazz, pero viven de la música, ya sea enseñando o haciendo algo diferente a este lenguaje.

²²Cada integrante sabe que su papel es una parte del todo para configurar un sonido de banda.

²³En general, después que cada músico hace sus improvisaciones la audiencia aprueba mediante el aplauso. Pero se ha observado que los solos más aplaudidos son los del contrabajo y la batería. Esto se debe, tal vez, a que quedan solos en sus improvisaciones, generando un nuevo ambiente para el auditor-espectador.

²⁴En cuanto a gestos, el líder indica mediante la acción de colocar una mano en su cabeza para que los otros músicos entiendan que se debe recapitular. Esto se ve como una de las características de las *performances*, que más adelante indicaré con dos agrupaciones.

ción. Finalmente, se culmina con ideas estereotipadas de la tradición del jazz, dirigidas por el líder.

Dentro del proceso de las improvisaciones los músicos experimentan ciertos momentos que bien se conocen con el nombre de “puntos culminantes” y clímax. Berliner piensa que en el proceso de la improvisación colectiva, es decir, cuando un solista está interactuando con la banda y envía propuestas a sus músicos –las que son respondidas y, en gran medida, replanteadas por ellos hacia él– la imaginación creativa alcanza grandes estados²⁵. Estas características, acompañadas de la conexión musical²⁶ impregnadas de forma y espíritu²⁷, tienen como significado –sobre todo en las bandas “modernas”– el alejamiento sistemático de los estereotipos en virtud de la novedad –dentro de los códigos. No obstante, los jazzistas de Santiago manifiestan que puede existir “espíritu” en sus realizaciones si ellas dan cabida a la “correcta” interacción, o como dice Berliner, que los músicos se conecten por química, aunque siempre exista la incertidumbre antes de la *performance*²⁸.

Finalmente, es importante destacar el papel del solista frente a la base²⁹, puesto que con la existencia de las conexiones musicales también existen las desconexiones. Estas situaciones dependerán de lo que propone dicho músico en sus improvisaciones, así como los miembros de la base. Si están dentro de los códigos y son expuestas bajo prismas de comprensión de los elementos constitutivos del tema sobre el cual se improvisa, éstas serán entendidas por la base, filtradas bajo mecanismos musicales-particulares de cada banda y renovadas con ideas enviadas hacia él, con el único propósito de mantener una unidad estructurada. En caso contrario, la banda irá perdiendo su concepto de agrupación³⁰.

Hasta ahora, hemos mencionado los trabajos de Schechner y Appel, Qureshi y Berliner. Sobre esta base, podemos considerar ciertas conclusiones.

1. Los músicos de jazz de Santiago visten informal o formalmente para sus presentaciones. No obstante, consideran que la música es lo más importante.
2. Si los músicos viajan a hacer jazz a otras culturas, su música cambia. Asimismo, si vienen personas de otras culturas a ver jazz en Santiago, la situación también cambia. El turista o el investigador visitante espera que el grupo haga jazz.
3. El sonido musical de un grupo está inserto en el contexto y viceversa.

²⁵Berliner 1994: 388-389.

²⁶Berliner 1994: 389.

²⁷Berliner 1994: 391-394.

²⁸Berliner 1994: 395-397.

²⁹Berliner 1994: 403-409.

³⁰Existe un artículo interesante que relata paso a paso un concierto de jazz: Williams 1966: 97-108.

4. La ocasión envolverá la definición y concepto de un género (qué es un grupo musical con determinadas características). El evento implica la diferenciación entre cada grupo (quién es quién). El contexto es la situación (tiempo, lugar) en la que está una agrupación determinada.
5. Los códigos del jazz están insertos en el contexto.
6. Los códigos implican la improvisación. Ésta involucra los mencionados mecanismos musicales y extramusicales para llamar la atención de la audiencia.
7. Estos mecanismos dan lugar a estereotipos y/o comportamientos propios de una cultura como la de Santiago, o tal vez a situaciones verdaderamente novedosas, creativas.
8. La comunicación grupal es una de las instancias más importantes para configurar la idea de grupo. Es en ella donde los músicos desarrollan, en gran medida, sus improvisaciones.

Para comprender el proceso de la *performance* de jazz en Santiago y en el Club de Jazz expondré un cuadro tentativo de análisis con dos agrupaciones que llevan más de dos a tres años en el circuito, sumado a un cuadro con la disposición en el escenario e interacciones con la audiencia. Estas agrupaciones son Santiago Hot Club, banda de jazz “tradicional”, y Nexus, “moderno”.

I. *Santiago Hot Club*

- 1) Integrantes: “Panchito” Cabrera, guitarra solista (G1); Ernesto Pérez de Arce, clarinete y saxofón alto (CL, SA); Eduardo Riquelme y Mario Pavón, guitarras “rítmicas” (G2 y G3); Walter Soto, contrabajo (Cb) y Santiago Aldunate, batería (B).
- 2) Vestimenta: informal, salvo Panchito Cabrera.
- 3) Título de la pieza: *Honeysuckle Rose* (Waller - Razaf).
- 4) Tempo: blanca = 96 a 98

II. Nexus

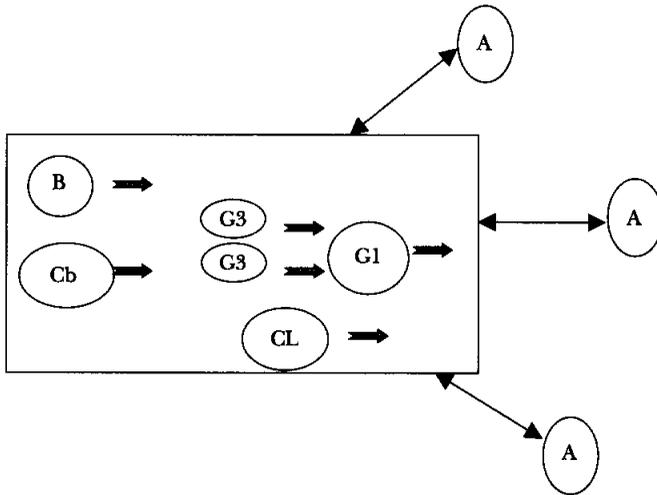
- 1) Integrantes: Patricio Ramírez, saxofón alto (SA); Carlos Vera, vibráfono (VIB); Jorge Rocha, contrabajo (Cb); Jaime Pinto, piano (P) y Felipe Candía, batería (B).
- 2) Vestimenta: informal, salvo Patricio Ramírez.
- 3) Título de la pieza: *Moanin'* (Timmons - Hendricks).
- 4) Tempo: blanca = 90 a 92

Cuadro de Observación

Características de las agrupaciones	Santiago Hot Club	Nexus
¿Cómo se enfrenta la pieza si es un <i>standard</i> ?	Versión libre con tendencia al estereotipo (Hot Club de Francia).	Versión cercana a la época post-Bop (años 50 o <i>Art Blakey and The Jazz Messengers</i>).
Comunicación grupal.	La base acompaña a G1. En los solos de cada músico no se observan instancias de alejamiento de la forma ni del carácter de la pieza.	La base acompaña a SA y VIB. En los solos de cada músico, en general, no se observan instancias de alejamiento de la forma ni carácter. SA desarticula la forma hasta puntos culminantes moderados.
Mecanismos musicales que utilizan los realizadores para llamar la atención de la audiencia.	Tendencia al estereotipo.	Solos dentro de la tradición. No se observan clichés.
Mecanismos extra-musicales que utilizan los realizadores para llamar la atención de la audiencia: gestualidad.	G1 y B ríen hacia el oyente después de sus solos. G1 mira a sus músicos para reexponer.	Después de su solo, VIB mira a los músicos y ríe hacia el público. SA se toca la cabeza para reexponer.
Tipología de público.	Mixto, 16 a 70 años.	Mixto, 16 a 70 años.

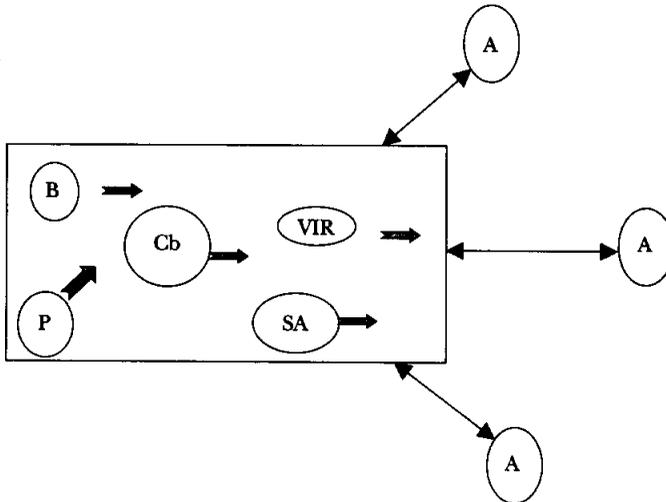
Disposición de la bandas en el escenario e interacciones con la audiencia (Club de Jazz de Santiago)

a) Santiago Hot Club



- ➔ Indica que el intérprete y su instrumento están mirando hacia esa dirección cuando tocan.
- ↔ Los músicos entregan su música y la audiencia responde con el aplauso.

b) Nexus

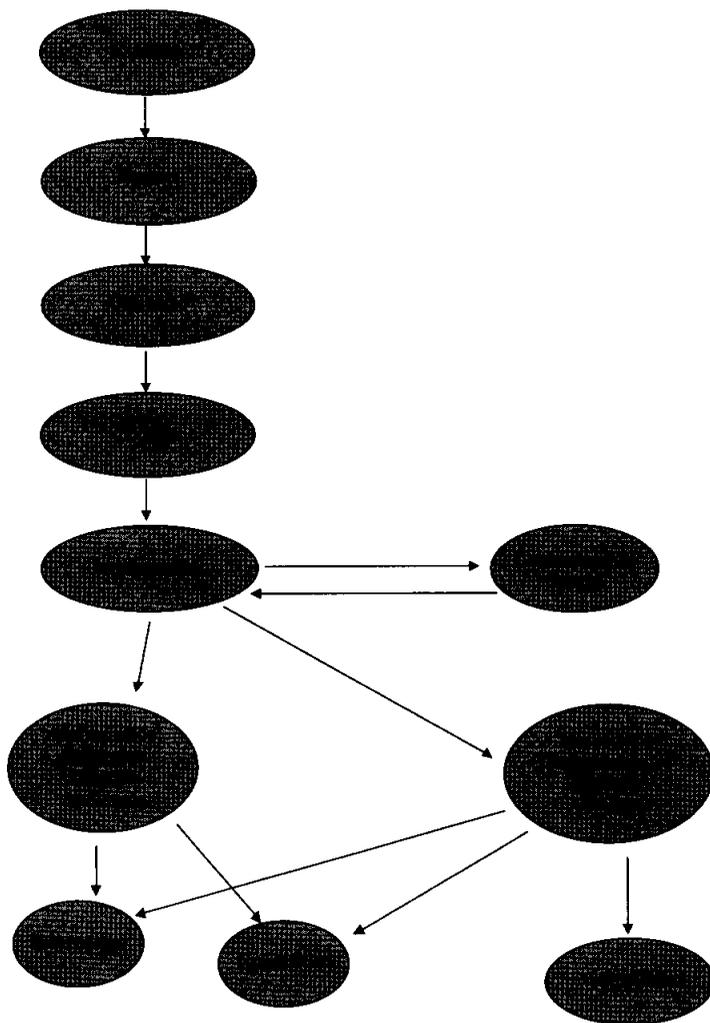


A: audiencia; B: batería; Cb: contrabajo; G1, G2, G3: guitarras; P: piano; SA: saxofón alto; VIR: vibráfono.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Ambas bandas mantienen las tradiciones del jazz, sobre la base de sus relaciones con agrupaciones internacionales. Santiago Hot Club busca una similitud con la banda Hot Club de Francia en cuanto a sonido y una puesta en escena diferente en cuanto a vestimenta y ambiente. Por su parte, Nexus tiende a ser una banda de jazz dentro de las tradiciones post-Bop (años 50), con un sonido referido a esas épocas y una puesta en escena similar a Santiago Hot Club.

Performance de jazz



Los modos de intercomunicación y los mecanismos musicales y extramusicales no indican diferencias sustanciales con respecto a las bandas de la tradición del jazz estadounidense y francés. Pero lo que sí puede ser singular es el modo en que ambas bandas hablan a la audiencia para anunciar las piezas que harán o, por otra parte, cuando presentan a los músicos. El lenguaje que utilizan es coloquial y, desde luego, en castellano de Santiago de Chile. Obviamente esta situación debiera ser así, puesto que los músicos hacen jazz en un contexto como el Club de Jazz, y en este lugar buscan su inserción en todos los posibles estereotipos del jazz: sonido, contexto y audiencia.

En primer lugar, el analista debiera comparar varias versiones que realiza cada banda de Santiago con versiones originales de agrupaciones, como a modo de ejemplo el Hot Club de Francia para Santiago Hot Club y *Art Blakey and The Jazz Messengers* para Nexus en versiones en video, si están disponibles, y a través de la transcripción y comparación de partituras. Segundo, realizar una transcripción visual que contenga todos los gestos que realizan ambas bandas y compararlas con la transcripción auditiva. Tercero, exponer ambos cuadros junto con la disposición en el escenario de cada banda, y cuarto, entrevistar a miembros de cada agrupación con el propósito de recoger sus tendencias frente al proceso de las realizaciones.

Por tanto, si se analizan *performances* de jazz en Santiago, por músicos chilenos, ¿podremos hablar de jazz chileno si las bandas de Santiago desean, en todo momento, insertar sus lenguajes con la tradición del jazz? ¿Podríamos decir, entonces, que en Santiago los músicos hacen jazz *acercándose lo mejor posible* a la tradición del jazz? En síntesis, ¿qué es jazz chileno? ¿Solamente el que está hecho por chilenos?

BIBLIOGRAFÍA

- BÄUML, BETTY J. Y FRANZ H. BÄUML
1997 *A Dictionary of Worldwide Gestures*. Segunda edición. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- BERLINER, PAUL
1994 *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- GIVENS, DAVID B.
2001 *The Nonverbal Dictionary of Gestures, Signs & Body Language Cues*, 1998-2001.
<http://members.aol.com/doder1/bodylan1.htm> [Stand: mayo].
- KEIL, CHARLES
1994 "Motion and Feeling through Music", *Music Groves*. Editado por C. Keil S. Feld. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, pp. 53-76.
- KENNEDY, RAYMOND F.
1987 "Jazz Styles and Improvisation Codes", *Yearbook for Traditional Music*. Vol. XIX, pp. 37-43.
- KERNFELD, BARRY (ED.)
1988 *New Grove of Jazz*. Vols. I - II. Londres: MacMillan Press Limited.

MENANTEAU, ÁLVARO

1995 *El jazz en Chile hasta 1945: orígenes y consolidación*, Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis, Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

2001 *Historia del jazz chileno: segunda parte*, www.chilejazz.cl [Stand: octubre].

MONSON, INGRID

1996 *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

OWENS, THOMAS

1974 "Applying the Melograph to 'Parker Mood'", *Selected Reports in Ethnomusicology*, II/1, pp. 167-175.

PRÖGLER, J.A.

1995 "Searching for Swing: Participatory Discrepancies in Jazz Rhythm Section", *Ethnomusicology*, XXXIX/1 (invierno), pp. 21-54.

QURESHI, REGULA B.

1987 "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model For Musical Analysis", *Ethnomusicology*, XXXI/1 (invierno), pp. 56-86.

REINHOLDSSON, PETER

1998 *Making Music Together. An Interactionist Perspective on Small-Group Performance in Jazz*. Upsala: Uppsala University Press.

SCHECHNER, RICHARD Y WILLA APPEL

1991 "Introduction", *By Means of Performance*. Editado por R. Schechner y W. Appel. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-7.

SHUMWAY DAVID R.

1997 "Performance", *Key Terms in Popular Music and Culture*. Editado por Bruce Horner y Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishers Inc., pp. 188-198.

SMITH, GREGORY E.

1991 "In Quest of a New Perspective on Improvised Jazz: A View from the Balkans", *World of Music*, vol. XXXIII/3, pp. 29-52

STEVENS, CHARLES

1994 "Traditions and Innovations in Jazz", *Popular Music and Society*, XVIII/2, pp. 61-78.

Williams, Martin

1966 "Monk at the Five Spot", *Where's the Melody? A Listener Introduction to Jazz*. Nueva York: Pantheon Books, pp. 97-108.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones llegadas a la *RMCh* desde el 1 de abril al 31 de septiembre de 2002, se han interpretado en el país las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

Academia Chilena de Bellas Artes

El 24 de junio de 2002 el Coro Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), dirigido por Ruth Godoy, ofreció un concierto organizado por la Academia Chilena de Bellas Artes en el auditorio del Instituto de Chile, con un programa de obras de compositores chilenos. En éste figuraron: *De las montañas baja la nieve*, texto y música de Domingo Santa Cruz; *Caballo del alba* (solistas: Dora Wiche, mezzosoprano), texto de Federico García Lorca y música de Juan Amenábar; *Adivinanzas I, II, III y IV*, textos tradicionales y música de Roberto Falabella; *Tres canciones (El burro en camiseta, Cantata para campanil y tambor, Nuevo bucabal de Maricastaña)* sobre textos de Andrés Sabella y música de Gustavo Becerra; *Sensemayá la culebra*, textos de Nicolás Guillén y música de Hernán Ramírez; *Dos sonetos (En los bosques, Dos amantes dichosos)* con textos de Pablo Neruda y música de Sylvia Soublette; *Pena de mala fortuna*, textos de Pablo Neruda y música de Federico Heinlein; cinco composiciones con textos de Gabriela Mistral: *En donde tejemos la ronda* (solista: Jenny Muñoz, soprano) de Erasmo Castillo, *El corro luminoso* (solista: Pilar Aguilera, soprano) de Eduardo Gajardo, *Cantos de Elqui (Piececitos de niños, Canción del maíz)* de Pablo Délano y *Viernes Santo* de Juan Amenábar. El concierto incluía un *Padre Nuestro kunza* (solista: José Castro, tenor) de Carlos Zamora y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo coral de Santiago Vera.

Biblioteca Nacional, Sala América

La soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un ciclo de tres recitales titulado Retrospectiva de la Música Vocal Chilena. El ciclo se inició el 5 de junio y el programa de ese día contempló: *Canción Nacional* (sobre versos de Vera y Pintado) de Manuel Robles, *Romance* (versos de Morel) y *L'absence* (versos de A. F. De Coupigni) de Isidora Zegers, *La engañosa* (textos anónimos) de Eustaquio Segundo Guzmán, *El tortillero* (texto anónimo) y *Tonada popular* (texto anónimo) en arreglos de Albert Friedenthal, *Adieu* (texto A. de Musset) de Federico Guzmán, *Los años vienen y van* (textos de H. Heine) de Enrique Arancibia, *Volkslied* (anónimo) de Carmela Mackenna, *El aire* (anónimo) y *Los huasos* (anónimo) en arreglos de María Luisa Sepúlveda, *Zamacueca* de María Luisa Sepúlveda, *Lass meinen Tränen fließen* (versos de W. Sucht) de Alfonso Leng, *Mientras baja la nieve* (versos de G. Mistral) de Pedro Humberto Allende, de *Friso araucano: Pürün ül pichich'en, Umag ül pichich'en* de Carlos Isamitt, *Le detachment vivant* de Acario Cotapos, Rocío (versos de G. Mistral), de Ema Ortiz, *El vaso* (versos de G. Mistral) de René Amengual, *Yo no tengo soledad* (versos de G. Mistral) de Jorge Urrutia Blondel, de *Las canciones del mar (Balada de la animita, Plenilunio)* con versos y música de Domingo Santa Cruz, *Storia d'una bimba* de A. Bignotti e *Il canto della luna* de Enrique Soro.

El 12 de junio se realizó el segundo concierto del ciclo Retrospectiva de la Música Vocal Chilena. En el programa figuraron las siguientes composiciones: *Dame la mano* (versos de G. Mistral) y *Balada matinal* (versos de M. Machado) de Federico Heinlein, *Madrigal* (versos de Gutiérrez de Cetina) de Alfonso Letelier, *Canción* (versos de A. Spikin) de Ida Vivado, de *El alba del alhehi: Madrigal del peine perdido*, *Castilla tiene castillos*, sobre versos de R. Alberti, de Juan Orrego-Salas, *I will pray* (versos de R. Cruchaga) de Juan Amenábar, *Cultivo una rosa blanca* (versos de J. Martí) de Estela Cabezas, *Isla* (versos de J. Guzmán Cruchaga) de Sylvia Soublette, de *Academias del jardín: La rosa y Décimas*, sobre versos de S. J. Polo de Medina, de Carlos Botto, *Todo es ronda* (versos de G. Mistral) de Alfonso Montecino, de *Sobre los ángeles: Canción del ángel sin suerte y El ángel ceniciento*, sobre versos de R. Alberti, de Carlos Riesco, *Aria* de la cantata *Entrada de la madera* (versos de P. Neruda) de Gustavo Becerra, de *Canciones de soledad: Tierra y Alba*, sobre versos de F. García Lorca, de Marcelo Morel, *Tarde en el hospital* (versos de C. Pezoa Véliz) de Wilfred Junge y *Cueca* (versos de J. Silva) y *El amor* (versos de V. Parra), de *Canto para una semilla*, de Luis Advis.

El tercer recital del mencionado ciclo se efectuó el 9 de julio. El programa fue el siguiente: de *Bestiario: El Aconcagua y El hambre*, sobre poemas de N. Guillén, de Fernando García, *Il départ* (textos de V. Huidobro) de Cirilo Vila, *Desamparo* (texto anónimo) de *Tres canciones* de Miguel Letelier, *Reyerta* (texto de F. García Lorca) de Alejandro Guarello, *El viento en la isla* (texto de P. Neruda) de Eduardo Cáceres, *A cantar un villancico* (texto anónimo) de Jaime González, *Balada* (texto de G. Mistral) de Edgardo Cantón, *El agua* (texto de G. Mistral) de Andrés Alcalde, *Barrio sin luz* (texto de P. Neruda) de Juan Lémann, *El amor que calla* (texto de G. Mistral) de Hernán Ramírez, *Duerme, duerme niño cristiano* (texto G. Mistral) de Pablo Délano y *Preámbulo y Antiprosas* (texto de R. Tagore) de Santiago Vera.

Corporación Cultural de Providencia

El 13 de mayo, en el auditorium de la Municipalidad de Providencia, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital. El programa presentado incluyó Manuel Robles: *Canción Nacional*; Isidora Zegers: *Romance y L'absence*; Eustaquio Segundo Guzmán: *La engañosa*; Albert Friedenthal: *Tonada popular* (arreglo para canto y piano); Federico Guzmán: *Adieu*; Enrique Arancibia: *Los años vienen y van*; Carmela Mackenna: *Volkslied*; María Luisa Sepúlveda: *El aire, Los huasos y Zamacueca*; Alfonso Leng: *Lass meinen Tränen fließen*; Pedro H. Allende: *Mientras baja la nieve*; Ema Ortiz: *Rocío*; René Amengual: *El vaso*; Jorge Urrutia Blondel: *Yo no tengo soledad*; Domingo Santa Cruz: *Balada de la animita y Plenilunio*, y Enrique Soro: *Storia d'una bimba e Il canto della luna*.

Corporación Cultural de Recoleta

El 30 de mayo, en la Iglesia Recoleta Franciscana, organizado por la Corporación Cultural de Recoleta, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi ofrecieron un concierto en que interpretaron el mismo repertorio que presentaron para la Corporación Cultural de Providencia el 13 de mayo.

Escuela Moderna de Música

El 25 de abril, en el Teatro Escuela Moderna, se estrenó *Chincol* de Juanita San Martín. La obra fue interpretada por la Orquesta Moderna dirigida por Luis José Recart.

El 17 de junio, en ese mismo teatro, se efectuó el lanzamiento del CD *Puertas. Música popular latinoamericana* del Ensamble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra; Claudio Acevedo, tiple, cuatro y charango; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusión). Entre las obras interpretadas en la ocasión figuraron *Cueca chica* de Guillermo Milla, *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo y *Gracias a la vida* de Violeta Parra en arreglo de Juan Mouras.

El 19 de agosto, en el mismo lugar, se realizó el lanzamiento del libro *Piezas esenciales para guitarra* (Ediciones microtono) con obras para guitarra de Juan Antonio Sánchez. En esa oportunidad el guitarrista Mauricio Valdebenito interpretó *El plazo del ángel* de Sánchez.

Instituto Goethe

El 16 de abril se llevó a efecto el lanzamiento de un CD del Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) dirigido por Ruth Godoy. En dicho acto el Coro interpretó las siguientes obras: *En la tierra arada* de Domingo Santa Cruz, *Voz marinera* y *Viernes Santo* de Juan Amenábar, *El burro en camiseta*, *Cantata para campanil y tambor* y *Nuevo bucabal de Maricastaña* de Gustavo Becerra, *En los bosques* y *Sabrás que no te amo* de Sylvia Soublette, *En dónde tejemos la ronda* de Erasmo Castillo, *El corro luminoso* de Eduardo Gajardo, *Piececitos de niño* de Pablo Délano, *Padre Nuestro kunza* de Carlos Zamora, *Sensemayá* de Hernán Ramírez y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo coral de Santiago Vera. El 28 de abril el Coro Universitario de Santiago, dirigido por Pablo Carrasco, con el apoyo del FONDART (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Ministerio de Educación) presentaron el fonograma de dicho grupo coral *Compositores del siglo XX*. El programa que el coro presentó en la ocasión fue el siguiente: *Se bueno* de Pedro H. Allende, *Yo tenía un anillo* de Alejandro Pino, *Rosa fresca* de Gustavo Becerra, *Luchín* de Víctor Jara (arreglo de William Child), *La muerte no va conmigo* de Patricio Manns-Horacio Salinas (arreglo de Claudio Acevedo), *Las canciones de Natacha* de Pablo Délano, *Tres paisajes de Antonio Machado* de Aliocha Solovera, *Coral de las usinas* de Rolando Cori, *Kyrie* de Juan Pablo Rojas, *O Magnum Mysterium* de Pablo Carrasco, *Tres canciones corales* de Cirilo Vila, *Arranca*, *arranca* de Violeta Parra (arreglo de Santiago Vera), *Si somos americanos* de Rolando Alarcón (arreglo de Alejandro Pino) y *Gracias a la vida* de Violeta Parra (arreglo de Alejandro Pino).

El 30 de mayo, en el Encuentro de Música Contemporánea para Percusiones organizado por el Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile, se ofreció un recital. En dicha oportunidad el Ensemble de Percusiones de la Facultad de Artes de esta Universidad interpretó *Cuarteto antiguo* de Eduardo Cáceres, quien actuó también como director.

Entre el 5 de junio y el 31 de julio se realizó la 2ª Temporada Coral de Invierno. El 12 de junio se presentaron el Coro Femenino de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso (Jéssica Quezada, directora) que presentó *Stabat Mater* de Boris Alvarado y el Coro de Cámara de Pontificia Universidad Católica (Mauricio Cortés, director) que cantó *Enigma* de Carlos Botto, *Salve Regina* de Federico Heinlein, *Plegaria del "Yo soy"* de Juan Pablo Rojas y *Simulacros* de Alejandro Guarello. El 18 del mismo mes cantaron el Coro de Ingeniería Comercial de la Pontificia Universidad Católica (UC) dirigido por Juan Pablo Rojas, en cuyo programa incluyó *Ave María* de Vicente Bianchi, *Dulzura* de Pedro Núñez Navarrete y *El cigarrito* de Víctor Jara (arreglo de Juan P. Rojas), y el Coro de Cámara Codelco Chile (Mauricio Cortés, director) que cantó *Hallazgo* de Alfonso Letelier y *Padre Nuestro* de Pablo Délano. El 26 de junio actuaron el Coro de la Escuela de Ingeniería de la UC (Juan Carlos Torres, director) que interpretó *A la orilla del estero* de Juan Amenábar, *Ronda del fuego* de Renán Cortés y *Coral de las usinas* de Rolando Cori, y el Coro de Estudiantes de la UMCE (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) dirigido por Ruth Godoy, que presentó *A la orilla del estero* de Juan Amenábar, *Cantata para campanil y tambor* y *El burro en camiseta* de Gustavo Becerra, *Lo único que tengo* de Víctor Jara (arreglo de Claudio Acevedo), *Razón de vivir* de Víctor Heredia (arreglo de Tomás Lefever) y *El aparecido* de Víctor Jara (arreglo de William Child).

El 3 de julio se presentaron el Coro de Profesores de Valparaíso (Soledad Tuesta, directora) y el Coro de Estudiantes UC (Víctor Alarcón, director). El primero cantó *Entre nosotros* de Patricio Manns (arreglo de Fernando Ortiz), *Qué he sacado con quererte* de Violeta Parra (arreglo de Javier Zentner) y *La fiesta de La Tirana* del folclore en arreglo de Fernando Ortiz; y el otro grupo incluyó en su repertorio *Vasija de barro* de Gonzalo Benítez (arreglo de Javier Zentner) y *Amo mujer* de Luis Advis (arreglo de Eduardo Jahnke). El 9 de julio se presentó la Agrupación Alcántara (Jorge Sepúlveda, director) y cantó *Dulzura* de Pedro Núñez Navarrete. El 10 de julio actuó la Agrupación Musical Cum Laude (Mauricio Cortés, director) que interpretó *Más allá del ojo de mi mente* de Edward Brown y *Secreto* de Gustavo Becerra. El 17 de julio actuó el Coro de Madrigalistas de la UMCE (Ruth Godoy, directora) que cantó *Padre Nuestro kunza* de Carlos Zamora, *Adivinanzas I, II, III y VI* de Roberto Falabella, *El corro luminoso* de Eduardo Gajardo y *Sensemayá* de Hernán Ramírez. El 24 de julio el Coro de Cámara de la USACH (Universidad de Santiago) dirigido por Guillermo Cárdenas presentó *Los celos* de Tomás Lefever.

El 19 de agosto la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital de música de autores chilenos. Se interpretaron las siguientes obras: *Preámbulo* y *antiprosas* (textos de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera, *Retrazos de poesía* (textos de Vicente Huidobro) estreno de Fernando García, *Balada* (texto de Gabriela Mistral) de Hernán Ramírez, *El tiempo* (textos de Pedro

Prado) de Miguel Letelier, *Canciones*, con textos de Antonio Machado, de Federico Heinlein, *Madrigal* (textos de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier, *Du, Vigilien* y *Schlusstück* de Alfonso Leng y *Cuatro canciones quechuas* de Carlos Botto.

Universidad Católica, Centro de Extensión

En la 38ª Temporada Oficial de Concierto de la UC 2002, presentada en el Salón Fresno por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se escucharon varias obras de autores nacionales. El 4 de julio, el guitarrista Luis Orlandini, junto a la soprano Claudia Trujillo interpretaron la obra de Gustavo Becerra *Sudor y látigo* con textos de Nicolás Guillén. Además, el Coro de Cámara UC, que dirigió Juan Pablo Rojas, interpretó: *De los montes vengo*, el segundo de los *Romances pastorales* op.10, para coro mixto *a cappella* con texto y música de Juan Orrego-Salas; *Enigma* (texto de A. Machado), para coro femenino de Carlos Botto; *Salve Regina*, para coro mixto *a cappella* de Federico Heinlein, *Plegaria del "Yo soy"*, para coro mixto *a cappella*, con texto y música de Juan Pablo Rojas; *Im Eshkajeij Ierushalaim* (Salmo 136) para coro mixto *a cappella* de León Schidlowsky, y *Simulacros* (texto de Virgilio Rodríguez) para coro mixto *a cappella* de Alejandro Guarello. El 11 del mismo mes el dúo formado por la pianista María Iris Radrigán y el cellista Edgar Fischer interpretó *Del diario de viaje de Johann Sebastián: Una invitación al vals*, con luna de Arnold Schoenberg de Cirilo Vila. El 25 de julio en el recital del Ensemble XXI se presentó *Cuarteto Las Condes* de Gabriel Matthey. El 1 de agosto el Cuarteto de Guitarras de la UC interpretó *Puelche* de Rafael Díaz; el 15 de agosto el Grupo de Percusión de la UC dirigido por Carlos Vera, programó *Suite cuequera* de Guillermo Rifo y estrenó *Chilenita N°1* de Gabriel Matthey junto al *Estudio para percusión N°4* de Carlos Zamora.

El último concierto de la 38ª Temporada 2002, se realizó el 29 de agosto. El programa estuvo conformado por el espectáculo de música y baile de la "belle époque" chilena que se tituló *Del salón al cabaret*. Se presentaron teatralizadas una serie de piezas musicales, varias de autores chilenos, instrumentados por Luis Advis. Las piezas interpretadas fueron, entre otras, *El copihé rojo* de Arturo Arancibia, *Los ojos negros* de Francisco Calderón, *La japonesa* en arreglo de Antonio Alba, *La telefonista*, *El marinerito* y *El eterno Pierrot* de Osmán Pérez Freire, *La celosa* de Amelia Palma de Pérez, *Mariposa del amor* de Manuel Jovés, *Murmullos del parque* y *Tardes del Forestal* de Juan Carlos Ghio, *Antofagasta*, *Calle Bandera* y *Miyanoshita* de Armando Carrera, *Pinka Milla* de Luis Sandoval y *Recuerdo* de Enrique Soro. Los bailes fueron dirigidos por Francisca Infante, la dirección musical y teatral estuvieron a cargo de Miguel Ángel Jiménez y la dirección y producción musicológica fue de Juan Pablo González.

En el Aula Magna del Centro de Extensión, el 3 de julio, se realizó una presentación del Ensemble Antara en conjunto con el Ensemble francés ARCEMA. Allí se escucharon, entre otras obras *Tumy*, para piccolo y bajón cromático, de Leonardo García; y *An-Ta-Ra*, para 3 piccolos, 4 flautas en Do, 2 bajones y didjiridu, de Boris Alvarado.

El 24 de septiembre, en el Auditorio del Instituto de Música de la Universidad Católica, en el ciclo Intérpretes del Siglo XXI, la soprano Carla Andrade, acompañada por el pianista Mario Lobo, interpretó, entre otras obras, *A te* de Enrique Soro.

Universidad de Chile, Sala Estudio Master Radio Universidad de Chile

En la serie Domingo de Conciertos, actuaron los siguientes intérpretes: el guitarrista Romilio Orellana, el 7 de abril de 2002, que interpretó *Tomada por despedida* de Juan Antonio Sánchez; Mauricio Valdebenito, el 14 de abril, quien presentó *Tres polkas antiguas* y *Anticueca V* de Violeta Parra, junto a *Pequeño vals de invierno* y *Cristalino* de Horacio Salinas; el 28 de abril el cuarteto formado por Ximena Matamoros, Pablo Galas, Inti González y Matías Inzuza, el 21 del mismo mes, interpretó *Cuarteto N°1* de Mario Arenas. En este mismo concierto la guitarrista Ximena Matamoros estrenó su obra para guitarra sola *Océano*.

El 7 de julio el tenor Daniel Farfás interpretó *Tres canciones antiguas* de Federico Heinlein. El 4 de agosto el Coro de Cámara de la Universidad de Santiago, dirigido por Santiago Marín, interpretó obras de Tomás Lefever (*Los celos*) y Víctor Jara (*Luchín*); por su parte la Camerata Vocal de la Universidad de Chile, dirigida por Juan Pablo Villarroel, cantó piezas de Gustavo Becerra (*Romance de rosa fresca*), Gabriel Matthey (*Sinfonía de cuna*), Víctor Jara (*Tu recuerdo Amanda*) y Violeta Parra (*Gracias a la vida*); el domingo siguiente, 18 de agosto, el Coro Contemporáneo Quilapi, bajo la dirección de José

Quilapi, presentó obras de Gustavo Becerra (*El deseo: El tigre*), Joaquín Bello (*Nada te turbe*), Francisco Astorga (*Cueca de Rancagua, El tordo enamorado*) y Eleonora Coloma (*Trabalenguas*). El 25 de agosto el Coro Universitario de Santiago, dirigido por Pablo Carrasco, interpretó composiciones de Pablo Carrasco (*O Magnum Mysterium*), Gustavo Becerra (*Romance de rosa fresca*), Aliocha Solovera (*Tres paisajes de Antonio Machado*), Horacio Salinas y Patricio Manns (*La muerte no va conmigo*), Víctor Jara (*Luchín, Te recuerdo Amanda*), Violeta Parra (*Gracias a la vida*) y Rolando Alarcón (*Si somos americanos*).

El domingo 1 de septiembre se presentó el Coro Magnificat, dirigido por Marcela Canales, que incluyó en su programa las *Adivinanzas* N°s 1, 2, 3 y 4 de Roberto Falabella, y el 8 del mismo mes actuó el Coro de Bellas Artes, bajo la dirección de Víctor Alarcón, el que incluyó *Tenebrae factae sunt* de Carlos Zamora. El 15 de septiembre el Cuarteto de Clarinetes Viento Sur (Jorge Rodríguez, David Navarro, David Barrientos, José Chacana) interpretó arreglos de Víctor Jara (*Plegaria de un labrador*), Violeta Parra (*Gracias a la vida*) y Vicente Bianchi (*La rosa y el clavel*). El 29 de septiembre se realizó un recital de arpa tradicional a cargo de Fabiola Rodríguez. En el programa se incluyeron piezas de Violeta Parra (*La jardinera, Gracias a la vida*), Donato Román Heitmann (*Banderita chilena*), Dino García (*Cascada*), Osmán Pérez Freire (*Ay, ay, ay*), Chilote Campo (*Azucena de Con-Con*), J.M. Sepúlveda (*Copihue rojo*) y la danza tradicional *El aire*.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 20 de junio la cantante Nurys Olivares, acompañada por Alfredo Saavedra, incorporó en su programa *El fin de la primavera* de Edward Brown. En la obra participaron también Nadia Salinas, violín; Lorena Vergara, clarinete y Francisca Reyes, violoncello.

En su recital del 2 de julio la cantante María Luz Martínez incluyó *Pueda ser* de Edgardo Cantón. La cantante fue acompañada en esta ocasión por la pianista Leonora Letelier. El 8 de ese mismo mes ofreció un concierto el saxofonista Alejandro Rivas, acompañado por la pianista Leonora Letelier. En esta oportunidad se interpretó *Diagramas de flujo* de Carmen Aguilera. Además, el 9 de julio el guitarrista Matías López interpretó *Estudio* N°3 de Pablo Délano; el día 10 el tenor Daniel Farías, acompañado por Virna Osses, interpretó *Tres canciones antiguas* de Federico Heinlein; al día siguiente, jueves 11, en la presentación del curso de percusión, Carlos Soto interpretó *Ronda* de Ramón Hurtado. El día 12 de julio la soprano Cecilia Barrientos ofreció un recital en el que incluyó *Alone* y *Ecce puer* de Eduardo Maturana. El 15 del mismo mes, en un concierto de alumnos de composición, se escucharon: *Partículas* (música electrónica) de Andrés Ferrari; *Doz piezas* (Christian Vásquez, flauta) de José Manuel García; *Fagato* (Felipe Vallejos y Francisco Concha, guitarras) de Francisco Concha; *Asfalto y Verdes* (Tatiana Romero, oboe; Carolina Arredondo, piano) de Sergio Gorzietta; *Pequeñas primeras partes I* (Fernando Saavedra, clarinete; Carmen Aguilera, piano) de Diego Farías; *Tab* (Jeffrey Parker, tuba) de Pablo Aranda, y *Humos* (Eugenio Cáceres y Alejandro Meléndez, cornos, Pablo Soza, timbales) de Cristián Mezzano. El día 26 de julio el barítono Gerardo Wistuba ofreció un recital en que cantó *Motivos del son* de Hernán Ramírez.

El 3 de septiembre Matías López presentó *Estudio* N°3, entre otras obras, para guitarra. El 9 de ese mismo mes el guitarrista Luis Mancilla interpretó *Siete preludios breves* de Miguel Letelier. El 10 de septiembre a las 16 horas el arpista Pablo Cristi incluyó en su programa *Tiempo de gavota* de Carlos Botto, y Fabiola Rodríguez interpretó arreglos para arpa de obras de Osmán Pérez Freire (*¡Ay, ay, ay!*) y Donato Román Heitmann (*Banderita chilena*). Ese mismo día, a las 19:30 hrs, se presentó la pianista Marlene Becerra. En su programa incluyó *Acentos* de Ida Vivado y *Tonada* N°5 de Pedro Humberto Allende.

Universidad de Chile, Salón de Honor

Con ocasión de la ceremonia solemne realizada en la Casa Central de la Universidad, el 2 de julio de 2002, en que se oficializó públicamente la reelección del Rector Prof. Luis Riveros, se presentó el Cuarteto de Flautas de la Universidad de Chile (Jaime Kächele, Favio Villarroel, Jeremías Núñez, Porfirio Alfaro) e interpretó *Gauchadas*, uno de los movimientos de *Cuatro danzas latinoamericanas* del compositor Claudio Acevedo.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En la Temporada del Descubrimiento, la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Nicolás Raus, el 17 de mayo de 2002, estrenó *Tembor de cielo* de Fabrizio de Negri, composición seleccionada en la V Audición de Nuevas Obras Chilenas. Esta obra volvió a ser incluida en el concierto del día siguiente de la Orquesta. En el segundo concierto de esta misma Temporada, realizado el 24 de mayo y repetido el 25, la Orquesta Sinfónica de Chile, a cargo de Guillermo Rifo, estrenó otras dos obras seleccionadas en la V Audición de Nuevas Obras Chilenas. Ellas fueron *Machaq Mara* de José Miguel Candela y *Música de cámaras* de Sebastián Errázuriz. En el tercer concierto de la Temporada del Descubrimiento, la Orquesta Sinfónica de Chile conducida por David del Pino estrenó *La leyenda de Sargón* de Víctor Hugo Toro, pieza también seleccionada en la referida V Audición. El concierto se efectuó el 31 de mayo y se repitió el 1 de junio.

En la Temporada Internacional 2002 de la Orquesta Sinfónica de Chile se incluyeron tres obras de autores nacionales. Como parte del VI concierto, el 2 y 3 de agosto, se estrenó *Díptico sinfónico* de Fernando García, bajo la dirección de Carmen Moral. En el VIII concierto de la Temporada, realizado el 9 y repetido el 10 de agosto, la Orquesta Sinfónica, dirigida por Rodolfo Fischer, estrenó *Tramas* para orquesta de Miguel Letelier; y en el XII concierto de la Temporada Internacional la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la batuta de David del Pino Klinge, estrenó *Apocalíptica III*, para coro y orquesta, de Santiago Vera. El concierto se realizó el 13 de septiembre y se repitió al día siguiente.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

El 12 de abril de 2002 se presentó, en el Salón de Honor de la UMCE, el Coro de Madrigalistas de esa Universidad, dirigido por su titular, Ruth Godoy, e interpretó *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz. El 15 del mismo mes la misma agrupación cantó en el Salón de Honor *En los bosques* de Sylvia Soublette y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Santiago Vera.

El 8 de mayo el Coro de Estudiantes de la UMCE dirigido por Ruth Godoy presentó en esa Universidad *A la orilla del estero* de Juan Amenábar y *El aparecido* de Víctor Jara, en arreglo de William Child.

El 10 de julio en el Aula Virtual de la UMCE el Coro de Madrigalistas de la Universidad, dirigido por su titular, presentó *En dónde tejemos la ronda* de Erasmo Castillo, *Canción del Maizal* de Pablo Délano y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Santiago Vera.

El 21 de agosto en el Salón de Honor de la UMCE, con ocasión del homenaje brindado al escritor Volodia Teitelboim, el Coro de Estudiantes de la Universidad, bajo la dirección de Ruth Godoy, presentó *Razón de vivir* de Víctor Heredia, en arreglo de Tomás Lefever, y *El aparecido* de Víctor Jara, en arreglo de William Child.

En el homenaje a Pablo Neruda realizado en los jardines de la UMCE, el 6 de septiembre, el Coro de Madrigalistas cantó *Tres sonetos de Pablo Neruda* y *En los bosques* de Sylvia Soublette. Al día siguiente, en el Aula Virtual de la UMCE el Coro de Estudiantes, siempre dirigido por Ruth Godoy, ofreció un concierto que incluyó las siguientes obras: *A la orilla del estero* de Juan Amenábar, *El burro en camiseta* y *Cantata para campanil y tambor* de Gustavo Becerra, *Lo único que tengo* y *El aparecido* de Víctor Jara en arreglo para coro por Claudio Acevedo, la primera, y por William Child, la segunda, y *Razón de vivir* de Víctor Heredia, arreglada por Tomás Lefever. El 13 de septiembre en el Salón de Honor, en el homenaje al Dr. Croxatto, el Coro de Madrigalistas de la UMCE cantó *Piececitos de niño* y *Canción del maizal* de Pablo Délano y *Sensemayá* de Hernán Ramírez.

Otras salas y recintos

El 16 de abril de 2002 la Orquesta Juvenil de Cámara del Instituto de Música de Santiago, dirigida por Zdzislaw Czarnecki, presentó en el Instituto Cultural de Providencia un concierto en el que figuró *Andante* de Alfonso Leng, *Caliche*, para flauta (Sebastián Hidalgo) y orquesta, de Guillermo Rojas y *Tres Visiones de Chile-Norte* de Raúl Cerezo.

El 16 de abril, en el local de Manuel Montt 948, actuó el Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile (Luis Durán y Cristián Flores, trompetas; Jaime Ibáñez, corno; Sergio Bravo, trombón; Carlos Herrera, tuba). En el programa se incluyó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en un arreglo para quinteto de bronce.

El 24 de junio se realizó en el Convento de San Francisco el estreno del *Oratorio a la Virgen del Carmen* de Carmen Aguilera. La obra fue interpretada por el Cuarteto de Saxofones Villafruela, la Orquesta Moderna y percusiones, bajo la dirección de Aliocha Solovera.

El 9 de julio, en el Centro Cultural Montecarmelo, se estrenó en Chile *Lostoleskas*, para violín (Alberto Dourthé) y guitarra (Luis Orlandini), de Santiago Vera.

El 26 de septiembre, en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, el Taller de Música Latinoamericana de la Unidad de Música, integrado por estudiantes y académicos de esa Facultad, presentó la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis.

En las Regiones

I Región

El 28 de mayo de 2002, en el Teatro Municipal de Iquique, debutó la Orquesta de Cámara Ana Magdalena Bach que dirige Sebastián Lira. En el programa anunciado se incluyó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

El 3 de agosto, en el Teatro Municipal de Iquique, actuó el Cuarteto de Guitarras de Chile (Luis Orlandini, Sebastián Montes, Rodrigo Guzmán, Luis Mancilla) y allí estrenó *Tangos de hielo* de Juan Antonio Sánchez, obra especialmente encargada al compositor por el Cuarteto.

II Región

El 4 de agosto de 2002, en la Sala de Conciertos del Conservatorio Regional de Música de Antofagasta, se presentó el Cuarteto de Guitarras de Chile y entre las obras interpretadas figuró *Tangos de hielo* de Juan Antonio Sánchez.

IV Región

El 6 de agosto, en la Sala Ignacio Domeyko de la Universidad de Chile de La Serena, actuó el Cuarteto de Guitarras de Chile e interpretó *Tangos de hielo* de Juan Antonio Sánchez.

V Región

En el Club de Viña del Mar se presentó el guitarrista Leonardo Nikitschek Urzúa y su programa contempló obras de varios autores, entre ellos Horacio Salinas.

El sábado 8 de junio, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, se presentó la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por David del Pino. En el programa presentado se incluyó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

Con motivo de celebrarse el 191 aniversario del Congreso Nacional de Chile, la presidenta de la Cámara de Diputados, Adriana Muñoz, invitó a un concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro David del Pino. Este se efectuó en el Salón de Honor a comienzos del mes de julio. La Orquesta interpretó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro, entre otras obras.

VI Región

El Ensamble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra; Claudio Acevedo, triple, cuatro y charango; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusión) se presentó en la Sala Auditorio de la Municipalidad de Rancagua. En el programa se incluyeron *Cueca cuica* de Guillermo Milla, *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo y *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

VII Región

El 8 de agosto el Dúo Guitarra Clásica, formado por Juan Mouras y Guillermo Ibarra, ofreció un recital en la Sala de Conciertos de la Gobernación de Curicó. Se presentaron las siguientes obras del siglo XIX de autor chileno: *Vals brillante* (Alberto Orrego Carvallo), *Canción Nacional de Chile* (Ramón Carnicer, en arreglo de Valdecantos), *Zamacueca "White"* (Antonio Alba), *La popular* (Zamacueca Anónima) y *Me entusiasmo bailando* (polka de Fernández). Además, *Tonada del mar y Tango* de Juan Mouras junto a *Sonatina 86* de Rodrigo Pastén. El 9 de agosto el Dúo Guitarra Clásica ofreció un recital en la Iglesia de Molina, en el cual interpretaron el mismo programa que en Curicó.

VIII Región

El Cuarteto de Guitarras de Chile presentó *Tangos de hielo* de Juan Antonio Sánchez en el Teatro Concepción de la capital penquista, el 10 de agosto de 2002.

X Región

Tangos de hielo de Juan Antonio Sánchez fue interpretado nuevamente por el Cuarteto de Guitarras de Chile en el Teatro Municipal de Osorno el 12 de agosto; el 13 de agosto se presentó en el Teatro Municipal de Puerto Montt.

XI Región

El 2 de febrero de 2002, en el Teatro Municipal de Coyhaique, el quinteto formado por Juan Mouras, Guillermo Ibarra, Antonio Freytez y Luis Alfredo Gavilano (guitarras) y David Linarez (mandolina) interpretó varias obras, entre ellas el arreglo de Mouras para *Gracias a la vida* de Violeta Parra.

Entre el 15 y el 23 de septiembre Juan Mouras realizó una gira por la Carretera Austral de la XI Región. El 13 de septiembre actuó en el Salón Principal del Hotel Fachinal, en Chile Chico; el 23 del mismo mes ofreció recitales en las escuelas de Villa Amengual y Puerto Cisnes; al día siguiente dio conciertos en la escuela de Puerto Puyuhuapi y La Junta, y el 25 de septiembre se presentó en la Escuela de Lago Verde y Radio FM "Del Lago". En esta gira Mouras interpretó las siguientes obras: *Tres preludios* de Darwin Vargas, *Orden* de Fernando García, *Milonga perpetua*, *Tonada del mar*, *Tango N°2* y *Poemas de Trapananda* de Juan Mouras, *Serenata Lago Verde* y *Escenas de Aisén* de Iván Barrientos. También Mouras incluyó en sus programas sus arreglos de *Gracias a la vida* de Violeta Parra y *Bajando pa' Puerto Aisén* de J. Bernalles.

XII Región

En julio pasado, la Orquesta Filarmónica de Santiago, dirigida por José Luis Domínguez, actuó en Punta Arenas, en el Teatro Municipal de la ciudad, y en Puerto Natales. En el programa del 8 de julio en Punta Arenas se incluyó la *Cueca*, de *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

En el XV Festival Nacional de Coros Universitarios de Punta Arenas, efectuado del 12 al 17 de agosto, actuó el Coro de Estudiantes de la UMCE, dirigido por Ruth Godoy. El Coro ofreció tres conciertos comentados en colegios y dos actuaciones en el Teatro Municipal. El programa presentado contemplaba las siguientes obras: *A la orilla del estero* de Juan Amenábar, *El burro en camiseta* y *Cantata para campanil y tambor* de Gustavo Becerra, *Pinares* de Alfonso Letelier, *Razón de vivir* de Víctor Heredia, en arreglo de Tomás Lefever, *Lo único que tengo* y *El aparecido* de Víctor Jara, en arreglos de Claudio Acevedo y William Child, respectivamente. El 17 de agosto Juan Mouras ofreció un recital en vivo en Radio Camelot de Punta Arenas. En el programa se contempló *Orden* de Fernando García, *Tonada del mar* y *Poemas de la Trapananda* de Juan Mouras.

Música chilena en el exterior

Según las informaciones llegadas a la redacción de la *RMCh* las obras de compositores nacionales que se señalan a continuación se han presentado últimamente en el exterior.

Sinfónica de Euskadi estrena a P. H. Allende en España

Después de quince años el director chileno Maximiano Valdés volvió a dirigir la Orquesta Sinfónica de Euskadi. El programa se abrió con el estreno en las provincias vascongadas de *La voz de las calles* de Pedro Humberto Allende. El concierto se realizó en el Kursaal de Donostia el 31 de enero de 2002 y se repitió el 1 de febrero.

Estrenos de Juan Allende-Blin en Alemania

El 26 de abril de 2002 se efectuó, en la Sala del Museo Folkwang de Essen, un homenaje a Juan Allende-Blin con ocasión del lanzamiento del libro sobre él (ver reseña en esta Revista, pp. 105-106). En la parte musical se estrenó su *Sonatina* para piano, compuesta entre 1949 y 1950, y también se interpretaron *Transformations IV*, para piano y la pieza radiofónica de carácter autobiográfico *Rapport sonore / Relato sonoro/Klangbericht*, obra que obtuvo el Premio Karl Szczuka en 1983. Además, el 20 de septiembre en la Sala del Museo Folkwang se realizó un concierto con música de Allende-Blin y el 21 del mismo mes, en la Sala de la Radio de Colonia —con emisión directa— se repitió el programa. En éste se incluyó el estreno de la cantata de Allende-Blin *Le voyage*, sobre textos de Baudelaire, para barítono y diez instrumentos, dedicada a Jorge Semprún, cuyo libro *L'écriture on la vie*—que relata la muerte de Maurice Halbwachs en el campo de concentración de Buchenwald— incitó a Juan Allende-Blin a componer su cantata. El programa contemplaba asimismo *Transformations III*, para percusiones, de 1952, dedicada a Jean Cébron, también interpretada por primera vez, y *Transformations VI*, para 14 instrumentos, compuesta en homenaje a los 70 años de Gerd Sacher.

Estreno de Eduardo Maturana en Canadá

El 15 de mayo de 2002, en The Registry Theatre, Waterloo, Canadá, se interpretaron las *Diez micropiezas* para cuarteto de cuerdas de Eduardo Maturana. Los intérpretes de la obra fueron: Paul Macnaughton (violín I), Vicky Dvorak (violín II), David Wadley (viola) y Brunilda Pérez (cello).

Estrenos de Celso Garrido-Lecca

El 16 de mayo de 2002, en el Teatro Amadeo Roldán de La Habana, en el marco de XI Festival Internacional de Guitarra de La Habana, se estrenó en Cuba el *Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales de Celso Garrido-Lecca. Actuaron en dicha ocasión el guitarrista Luis Orlandini y la Orquesta Sinfónica de Matanzas, dirigida por Lourdes Santiesteban. Por otra parte, el 16 de mayo, en la Sociedad de Cultura Artística de São Paulo, en el acto de presentación del jurado internacional del IV Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" 2002, se realizó un recital de la pianista Martha Marchena de música latinoamericana. En el programa figuró *Prehudio y Toccata* de Celso Garrido-Lecca, Premio "Tomás Luis de Victoria" 2000. Asimismo, en el concierto en que se comunicó el ganador del premio "Tomás Luis de Victoria" 2002 la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo, dirigida por Roberto Minczuk, interpretó *Elegía a Machu Picchu* de Celso Garrido-Lecca.

Estreno de Fernando García en Madrid

En el marco del III Ciclo de Música Americana, en el Museo de América, Madrid, el 26 de mayo de 2002, el Ensemble de Clarinetes de Madrid (David Arenas, Alberto Rodríguez, Julio Sanz, Vicente Llorens) estrenó *Tres aproximaciones* de Fernando García, obra escrita especialmente para el Ensemble. En el programa también figuraron *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

P. H. Allende e Ida Vivado interpretados en Barcelona

El 4 de julio, dentro del Festival Iberoamericano 2002, en la Casa Elizalde de Barcelona, la pianista Marlene Becerra ofreció un recital en el cual incluyó *Tonada N°5* de Pedro Humberto Allende y *Acen-tos* de Ida Vivado.

Música chilena en Venezuela

El guitarrista y compositor Juan Mouras participó en el Festival Internacional de Guitarra "Alirio Díaz" 2002, en Venezuela. El 14 de julio se presentó en el Ateneo de Aroa, Estado de Yaracuy; el 16 del mismo mes actuó para la Red Telecentro de Barquisimeto, Estado de Lara; el 18 ofreció un recital en el Auditorio Ambrosio Oropeza, de la Universidad Centro Occidental Lisardo Alvarado, el que fue trasmitido por la Red Telemar, Barquisimeto; el 22 de julio dio un concierto en el Auditorio del Vicerrectorado de la Universidad de los Llanos Ezequiel Zamora de Guanare, Estado de Portuguesa; el 24 se presentó en la Casa de la Cultura Pueblo de la Mar, Porlamar, Isla Margarita, Estado de Nueva Esparta; al día siguiente, en la mañana, en el mismo lugar, dictó una clase magistral y realizó un corto recital, y en la noche ofreció un recital al aire libre en el Patio de la Casa de la Cultura Juan Griego en Isla Margarita. El 26 de julio dio un recital en FM Caribe, y el 27 de igual mes actuó en el Auditorio al aire libre de la Universidad de Oriente en Isla Margarita. Las obras de autor chileno que Mouras programó en los recitales señalados fueron: *Tres preludios* de Darwin Vargas, *Milonga perpetua* y *Tonada del mar* de Juan Mouras, además *Dos valsés peruanos*, *El diablo suelto* (de H. Hernández) y *Gracias a la vida* (de Violeta Parra) en arreglos de Juan Mouras.

Compositores chilenos en México

El Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte convocó a su Ciclo de Conciertos 2002 "Un puente entre los milenios", a la memoria de Héctor Tosar y Carlos Fariñas, entre el 23 y el 26 de septiembre de 2002, en el Teatro Centro Nacional de las Artes y Sala Blas Galindo de la Ciudad de México. En tal ocasión se programaron obras de cámara de los latinoamericanos Guido López Gavilán, Héctor Quintanar, Ricardo Dal Farra, Alfredo del Mónaco, Edgar Valcárcel, Rafael Aponté-Ledée, Celso Garrido-Lecca, León Biriotti, Andrés Posada, Héctor Tosar, Carlos Alberto Vásquez, Carlos Fariñas, Alfredo Rugeles, Germán Cáceres, Jorge Sarmientos, Alberto Villalpando, Harold Gramatges, Marlos Nobre junto a los chilenos Fernando García, de quien se interpretó *Nueve relatos* para piano (Ninowska Fernández-Brito) y Eduardo Cáceres, del que se tocó *Seco, fantasmal y vertiginoso* para piano (Edison Quintana).

Otras noticias

Distinciones para nuestros músicos

El 2 de mayo se realizó en la Sala Isidora Zegers un homenaje al pianista y pedagogo, maestro Arnaldo Tapia Caballero, por sus grandes aportes a la música chilena. El acto fue ofrecido por la Facultad de Artes y el Departamento de Música y Sonología. En la ocasión usaron de la palabra el decano de la Facultad, Dr. Luis Merino, y la directora del Departamento de Música y Sonología, profesora Clara Luz Cárdenas. Entre las obras musicales que se interpretaron, el Ensemble Vocal "ARSIS XXI", dirigido por Silvia Sandoval, cantó *Pinares* de Alfonso Letelier. La delicada salud del maestro Tapia Caballero le impidió asistir al acto en su homenaje, por lo que fue representado por su hermana Raquel.

Con ocasión del día de la Independencia de EE.UU. de Norteamérica se entregó, en julio de 2002, por décimo primer año consecutivo, la Distinción Charles Ives: Encargo de una obra musical. Este galardón, creado por el Instituto Chileno Norteamericano y que cuenta con el auspicio de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, se entrega todos los años a un compositor nacional y en 2002 la distinción recayó en Luis Advis.

El 30 de julio, en una ceremonia realizada en el Teatro Municipal de Santiago, se efectuó la premiación ICARE en su versión 2002. En la categoría Especial fue galardonado el director de orquesta Fernando Rosas.

El 15 de agosto se efectuó la ceremonia de premiación de los Premios a la Cultura Ernesto Pinto Lagarrigue 2001. El acto se realizó en el auditorium del edificio de la Fundación Telefónica. Entre los que recibieron reconocimientos estuvo el director del Coro del Teatro Municipal, Jorge Klastornick, quien fue agraciado con una distinción especial por su constante labor artística.

El 27 de agosto el Ministerio de Educación comunicó que el jurado correspondiente otorgó el Premio Nacional de Artes, mención Música, al compositor Fernando García.

El 29 de agosto el alcalde de Santiago entregó al maestro Jorge Klastornick la Medalla Apóstol Santiago, que otorga la Municipalidad de Santiago a las personalidades del ámbito artístico y educacional.

La Escuela Moderna de Música, en un acto realizado el 3 de septiembre en su local, entregó sus Premios 2002. Los galardonados con los Premios Escuela Moderna de Música fueron Vicente Bianchi, Nivia Palma, Toly Ramírez y Santiago Schuster.

El Presidente de la República y la Ministra de Educación concedieron al maestro Vicente Bianchi la Orden al Mérito Cultural Gabriela Mistral por su larga y fructífera labor a favor de la música nacional.

El 27 de septiembre pasado, en una ceremonia efectuada en el Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago, el Alcalde otorgó la Medalla Apóstol Santiago a la soprano Verónica Villarroel. Al día siguiente, al finalizar la última función de la ópera *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea, protagonizada por Verónica Villarroel, ésta fue condecorada por la Ministra de Educación con la Medalla de la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, por su destacada carrera artística.

Compositores chilenos en el ballet y teatro

El 21 de abril de 2002 se celebró el Día Internacional de la Danza con una Gala en el Teatro Municipal de Santiago. Dos de las coreografías que se presentaron tenían música de compositores chilenos: *A ras de tierra*, bailada por el grupo de danza Palo Santo, con coreografía de Natalia García-Huidobro y Jorge Bravo y música de Juan Antonio Sánchez y Jorge Bravo, y *Algo sigue su curso*, interpretada por el grupo de Marcela Retamales, con coreografía de Marcela Retamales y música de Cecilia García.

En el V Festival de Los Andes, organizado por la Municipalidad de esa ciudad y realizado en el Colegio María Auxiliadora, se bailaron dos coreografías con música de autor nacional. El 31 de mayo se presentó *Cueca larga* de Andrea Recabarren y Rodolfo Bustos con música de Violeta Parra, que fue interpretada por un grupo de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales. Esta obra se repitió los días 1 y 2 de junio. La otra coreografía que se mostró en el V Festival fue *Violeta ensoñación* de Brenda Rosales, con música de Violeta Parra e interpretación de la Compañía de Danza Ensemble.

A fines de julio pasado, en un acto realizado en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, con la asistencia de importantes personalidades de la vida cultural cubana, se impuso al músico español Teddy Bautista, presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España, la Distinción por la Cultura Nacional. En esa oportunidad una pareja de bailarines del Ballet Nacional de Cuba interpretó *Canción de cuna para despertar*, coreografía de Hilda Riveros y música de Maruja Brombley en versión de Celso Garrido-Lecca.

El 27 de septiembre, en el Teatro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno estrenó tres obras de coreógrafos chilenos con música de autores nacionales: *Lapsos vitales* del coreógrafo Rodrigo Fernández y música de José Miguel Candela; *Oscuro secreto de una historia mágica*, con coreografía de Esteban Peña y música de Cuti Aste, que incluye canciones de Angel Parra; y del coreógrafo Luis Eduardo Araneda *Cortometraje*, con música de Pablo Toledo. Antes de la función, en el foyer del Teatro, se presentó *Tu fuga*, con coreografía e interpretación de Vivian Romo y Jorge Carreño y música de Carolina Holzapfel, interpretada por ella misma. Este programa se repitió en las funciones siguientes.

Durante los meses de abril y junio el Teatro Nacional Chileno repuso *El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht, en el Teatro Antonio Varas. Esta versión, dirigida por Raúl Osorio, tiene música de Patricio Solovera.

El 29 de agosto el Teatro Nacional estrenó en la sala Antonio Varas *Los principios de la Fe* de Benjamín Galemiri, bajo la dirección de Adel Hakim y con música de Jorge Martínez.

En la noche del 8 de septiembre pasado la Ilustre Municipalidad de Santiago presentó, en la Plaza de Armas, la comedia musical chilena *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre, con música de

Francisco Flores del Campo. La dirección de la obra estuvo a cargo de Carmen Barros. Este programa se repitió en los días siguientes.

V Audición de Nuevas Obras Chilenas

En la Sede del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad Chile, CEAC, a fines del mes de marzo, se reunió una comisión amplia, presidida por el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, para elegir las obras que fueron incluidas en la Temporada del Descubrimiento 2002 de la Orquesta Sinfónica, la que se realizó del 17 de mayo al 1 de junio. Finalmente quedaron seleccionadas las siguientes composiciones: *Tembor de cielo* de Fabrizio de Negri, *Machag Mara* de José Miguel Candela, *Música de cámaras* de Sebastián Errázuriz y *La leyenda de Sargón* de Víctor Hugo Toro. (Ver en esta Revista *Compositores chilenos en el país. Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile*).

III Premio Latinoamericano de Musicología

El 5 de octubre de 2002 se constituyó el jurado del Tercer Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés 2002, el que estuvo formado por Juan Pablo González, de la Universidad Católica de Chile; Bernardo Illari, de la Universidad de North Texas y Víctor Rondón, de la Universidad de Chile. El jurado otorgó el Tercer Premio Latinoamericano de Musicología, en forma compartida, al trabajo del mexicano Alejandro Madrid, *Transculturación, performatividad e identidad de la Sinfonía N°1 de Julián Carrillo*, y al trabajo del argentino Norberto Pablo Cirio, *Perspectivas de estudio de la música afroargentina: El caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a San Baltazar*. Además, se otorgó una mención honrosa al trabajo del chileno José Pérez de Arce, *El guitarrón chileno y su armonía tímbrica*.

Alfredo del Mónaco, Premio Tomás Luis de Victoria 2002

El jurado del IV Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria se reunió en la ciudad de São Paulo entre el 16 y el 23 de mayo de 2002 y, después de analizar los antecedentes de los candidatos presentados, nominó al compositor venezolano Alfredo del Mónaco como el ganador del premio Tomás Luis de Victoria 2002. El jurado estuvo presidido por el compositor peruano-chileno Celso Garrido-Lecca, Premio T.L. de Victoria 2000, y conformado por los siguientes músicos: Marta Lambertini (Argentina), Xavier Bengurel (España), Dieter Lehnhoff (Guatemala) y Fernando Condon (Uruguay).

Nuevos fonogramas en circulación

El 8 de abril de 2002, en la sala SCD, se presentó el CD *Iberoamérica en la voz de María Luz Martínez*. La cantante, acompañada al piano por Leonora Letelier, grabó este disco en España. En él se reúnen diez compositores iberoamericanos, entre ellos el chileno Edgardo Cantón (*Puede ser*, sobre poesía de Graciela Olivari y *Balada* sobre un poema de Gabriela Mistral). El CD contó con el auspicio de la Dirección de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. También en abril comenzó a circular un CD del Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, dirigido por Ruth Godoy, con música coral de compositores chilenos, entre ellos Sylvia Soublette (*En tierra arada del invierno*), Domingo Santa Cruz (*Viernes Santo*), Carlos Zamora (*Padre Nuestro kunza*) y otros.

El 6 de mayo, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile, se realizó la ceremonia de presentación del CD *Jorge Peña Hen: su música y los niños*, correspondiente al proyecto financiado por el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART, dirigido y coordinado por el profesor Guillermo Milla. En el CD se incluyen obras originales de Jorge Peña, arreglos para orquesta y otros materiales de gran interés.

El 8 de agosto se lanzó el sello fonográfico de la Universidad de Valparaíso, Rosa de los Vientos, y su primera producción. Esta fue realizada por el Grupo Diapasón Porteño, cuarteto de guitarras. La ceremonia se realizó en el Aula Magna de la Universidad de Valparaíso y en la ocasión actuó el mencionado grupo.

El 26 de septiembre, en el Auditorium del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, se efectuó la presentación del CD *Artículo de concierto* del guitarrista Romilio Orellana. En este fonograma, auspiciado por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Romilio Orellana incluyó la obra de Nino García que da el nombre al CD.

Nuevos libros editados por la Facultad de Artes

El 11 de abril de 2002 se presentó el libro *Don Orejario, método de entrenamiento auditivo para el hogar* de los académicos del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Claudio Acevedo y Tania Ibáñez. El acto se efectuó en la Sala Isidora Zegers y en la oportunidad el Cuarteto de Flauta Traversa de la Facultad de Artes, que dirige el profesor Jaime Kächele, interpretó *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo. El nuevo libro, editado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fue presentado por la profesora Silvia Contreras.

En el Patio Ignacio Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, el 26 de julio, el Dr. Luis Merino, Decano de la Facultad de Artes, presentó el libro *Viento, volúmenes y vectores* de Gigi Caciuleanu, Director Artístico del Ballet Nacional Chileno, editado por dicha Facultad. Para cerrar la ceremonia el Ballet Nacional interpretó *Cuerpos*, coreografía de Gigi Caciuleanu.

Publicaciones periódicas recibidas

En la redacción de la *RMCh* se han recibido las siguientes publicaciones periódicas: *Gente de música y del espectáculo* 1/2, marzo-mayo, 2002. Revista editada por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música y del Espectáculo de Chile (SITMUCH). En este segundo número de la publicación, además del Editorial, firmado por Nano Acevedo, Presidente de SITMUCH, aparecen colaboraciones de Remigio Buchanan ("Leyendas insólitas"), Belisario Conde Prado ("Los títeres"), Nano Acevedo ("Casa folklórica 'Doña Javiera'", I parte), Alejandro Lavquén ("Mentalidad televisiva"), Louise Vachón ("La diversidad cultural es un derecho fundamental"), Sergio Navatta ("Música: arte y trabajo"), Carlos Díaz Marín ("El estatuto de los artistas de la música"), noticias, etc.

También se recibió *Resonancias* N°10, mayo 2002, editada por el Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En este interesante número aparece "Un músico en el sur de Chile: Hugo Muñoz", entrevista realizada por Juana Corbella; con la participación de varios autores se publica "Hugo Villarroel Cousiño (1921-2001). Una vocación en la actividad coral"; de Julio Ogas se puede leer "Las sonatas para piano de Alberto Ginastera como textos neomitológicos", extracto de su tesis doctoral, y numerosos comentarios de fonogramas y libros, además de noticias.

Inauguración del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes

El 25 de julio, en la Sede Alfonso Letelier Llona de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se inauguraron las nuevas dependencias del Centro Tecnológico de dicha Facultad. En la ceremonia inaugural hicieron uso de la palabra el decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino, el Vicerrector de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile, profesor Mario Sapag, y la Directora del Departamento de Música y Sonología, profesora Clara Luz Cárdenas.

El 28 de septiembre se inauguraron las nuevas instalaciones de la Fundación Víctor Jara. Además, junto a éstas se realizó la fiesta de los tijerales de una gran sala de espectáculos donde podrán presentarse, no sólo los artistas consagrados, sino también los numerosos grupos de jóvenes que no tienen donde actuar. La fiesta, a la cual asistieron numerosas figuras de la cultura nacional, contó con la participación de varios y prestigiosos grupos musicales.

Convocado el II Congreso Chileno de Musicología

La Sociedad Chilena de Musicología convocó a investigadores y estudiosos de la música del país y el exterior a participar en el Segundo Congreso Chileno de Musicología. Este se desarrollará los días 15, 16, 17 y 18 de enero de 2003. El tema central del evento será Música y globalización y se llevará a efecto en la ciudad de Santiago.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Graciela Paraskevaïdis. *Luis Campodónico, compositor*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 1999, 131 pp.

El desconocimiento que tenemos sobre lo que ocurre con la música en los países vecinos de nuestra América Latina es enorme. La información en torno al acontecer musical, a la vida musical del continente es precaria y cuando se trata de los compositores de música de tradición escrita, culta o docta, es prácticamente inexistente. Por eso, cuando recibimos en la redacción de la *Revista Musical Chilena* el estudio *Luis Campodónico, compositor*, de la conocida compositora argentino-uruguaya Graciela Paraskevaïdis, autora de varios ensayos sobre la música latinoamericana culta del siglo XX, experimentamos una incontenible alegría y una imperiosa necesidad de comunicar la existencia del mencionado estudio.

Para la gran mayoría de los chilenos, incluidos los músicos, el nombre de Luis Campodónico es totalmente desconocido. Este compositor, pianista y escritor uruguayo, nacido en 1931 en Montevideo y fallecido en París en 1973, "representa —como dicen los editores del libro— un capítulo importante de la historia de la música del Uruguay". El trabajo que aquí se comenta, el único existente sobre la producción musical del mencionado compositor, fue producto de una exhaustiva investigación realizada por Graciela Paraskevaïdis sobre la base de entrevistas a numerosas personas que se relacionaron con el biografiado en el transcurso de su corta, pero activa vida, la revisión de los manuscritos musicales del compositor, de su música editada, de sus cartas a parientes y amigos, de otros muchos documentos que dejó y que se conservan en manos de sus familiares, así como de programas, artículos y otros escritos de y sobre Campodónico, junto a la audición de algunas de las obras del compositor que han sido grabadas.

Nadie mejor que Graciela Paraskevaïdis para realizar este trabajo, pues es autora de cuatro escritos sobre el mencionado compositor uruguayo, lo que demuestra el interés que Campodónico ha despertado en la ensayista. Ella escribe que su "primer contacto con la música de Luis Campodónico se remonta a noviembre de 1976, cuando algunas de sus obras[...] integraron un homenaje del Núcleo Música Nueva de Montevideo al compositor". De la lectura de *Luis Campodónico, compositor*, trasciende la admiración que la autora del libro siente por el músico y escritor; pero lo positivo, lo inusual es que estamos frente a una admiración crítica y no se tiende a ocultar los defectos del protagonista tras sus virtudes; se dibuja así, en el transcurso del texto, a un ser humano que genera simpatía y comprensión en el lector.

La autora con mucha inteligencia toma el abundante material escrito por Campodónico, especialmente sus cartas —que se encuentran repartidas, en particular entre sus familiares— y con ellas elabora el muy atractivo primer capítulo del libro que titula acertadamente "Apuntes (auto)biográficos". En el segundo capítulo, igualmente atrayente, aprovecha las entrevistas a quienes tuvieron contacto cercano con el compositor y lo denomina, también muy adecuadamente, "Luis Campodónico a través de otros". Los capítulos siguientes ("Enfoque analítico de las obras para piano", "Las obras de cámara" y "El 'misterio del hombre solo'") son un análisis de la música compuesta por Campodónico, con numerosísimos ejemplos musicales y, en el caso de aquellas obras con participación de la voz, se incluyen los textos que empleó el compositor. La ensayista aborda con mucho rigor la obra del compositor uruguayo, llegando a definir algunas características estilísticas de su música. Siguiendo los mismos pasos que en las dos primeras partes del libro, vuelve a recurrir a lo que escribió Luis Campodónico sobre sus composiciones, dándole a estos tres últimos capítulos un elemento de interés adicional. Al concluir la lectura del texto de Graciela Paraskevaïdis, el lector siente inevitables deseos de escuchar la música de Luis Campodónico, ya que a lo largo del escrito se ha conocido la visión analítica de la compositora argentino-uruguaya y también se han leído los dichos del compositor, pianista y escritor rioplatense. Así se podría confrontar, por una parte, la opinión del creador de la obra y, por la otra, el juicio de quien hace su exégesis.

En su *Luis Campodónico, compositor*, Graciela Paraskevaïdis incluye interesantes materiales como anexos. En primer lugar, una cronología que permite al lector hacerse un cuadro rápido y esquemático de la vida del músico uruguayo. El segundo anexo es una selección de artículos periodísticos,

Revista Musical Chilena, Año LVI, Julio-Diciembre, 2002, N° 198, pp. 104-106

comentarios de conciertos y ensayos musicológicos de Campodónico, una lista de sus abundantes obras literarias y una bibliografía sobre el compositor. El tercer anexo está conformado por las obras musicales según el listado hecho por el compositor, que alcanza a 20 títulos, y el cuarto y último anexo es una fonografía.

Quienes luchan por que se conozca la música latinoamericana deben celebrar las incursiones por la musicología de la notable compositora Graciela Paraskevaïdis –que felizmente no han sido pocas–, ya que, gracias a una de ellas, podemos leer su libro *Luis Campodónico, compositor*, texto que debería estar en la biblioteca de cualquiera que se interese en la música de nuestro continente.

Fernando García

Juan Allende-Blin: *Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. Editado por Stefan Fricke y Werner Klüppelholz (edit.). Saarbrücken: PFAU Verlag, 2002, 276 pp.

El 26 de abril de 2002 fue lanzado el libro *Juan Allende-Blin, ein Leben aus Erinnerung und Utopie* (Juan Allende-Blin, una vida de recuerdo y utopía). El acontecimiento tuvo lugar en el Museo Folkwang de Essen. Presentaron el libro el Dr. Mario-Andreas von Lüttichen, el prof. Dr. Werner Klüppelholz, la Dra. Edna Brocke y el Sr. Hans Burkhard Schlichting; también habló el propio autor-sujeto del libro. El pianista Thomas Günther estrenó la *Sonatine pour piano* (1949-50), y además, interpretó las *Transformations IV* (1960) de Juan Allende-Blin. Igualmente se escuchó el *hörspiel* titulado *Rapport sonore – Relato sonoro*, por el que Juan Allende-Blin recibió el premio Karl Szuka 1983.

El libro contiene escritos de Juan Allende-Blin sobre música, danza, pintura, literatura, así como colaboraciones de Werner Klüppelholz, Thomas Günther, Hans Burkhard Schlichting, Klaus Linder, Hanns Stein, Gerd Zacher y Ulrich Eckhard sobre la obra del compositor.

Los 21 escritos de Juan Allende-Blin son una demostración de la amplísima paleta de sus intereses y conocimientos, de su admirable e inusual cultura. En ellos analiza y destaca aspectos – a veces poco conocidos – de personalidades como Schönberg, Anton Webern y de sus últimos alumnos, entre ellos Fré Focke, de importante influencia en el desarrollo de la composición en nuestro país. Habla también de Ivan Wyschnegradsky y su complejo pensamiento acerca de las propiedades del sonido puro; de Max Reger, pionero a pesar de sí mismo, y de Emil Burian, el artista checo múltiple: fue compositor, pianista, director de orquesta, cantante, actor, *regisseur* y escritor políticamente comprometido. Asimismo escribe, a raíz del 75 cumpleaños de Kurt Joos, sobre su importancia creadora en la danza moderna. En otro de sus artículos – *La destrucción planificada de la cultura* – se refiere a la acción del régimen nazi y el enorme daño que éste infirió a la cultura en general a través de la persecución de creadores judíos. También reflexiona acerca de literatura y política en Chile y de su influencia recíproca, y en otro trabajo expresa su pensamiento frente a la técnica de composición, de producción y de reproducción de la música.

Los diferentes escritos de destacados intelectuales alemanes como Werner Klüppelholz, profesor de pedagogía musical en la Universidad Siegen, o de Hans Burkhard Schlichting, dramaturgo jefe del departamento *Hörspiel* de Radio Suroeste Baden-Baden, son una clara prueba de la importante posición que Juan Allende-Blin ocupa en la vida cultural alemana.

Klüppelholz se refiere a Allende-Blin en su calidad de compositor y de cronista del arte. Su artículo lleva el título *Neues erfinden, Altes erinnern* (Inventar lo nuevo, recordar lo antiguo). Junto con analizar algunas obras de Allende-Blin desde un punto de vista musical, pero también político-cultural, se refiere a su labor de organizador de conciertos en los que rescata a compositores y obras que de otra manera estarían enterrados bajo los escombros de las catástrofes del siglo XX.

En un importante trabajo sobre Juan Allende-Blin y el *hörspiel* (pieza radiofónica), que lleva el título *Der Archäologe der ars acustica* (El arqueólogo de la *ars acustica*), Hans Burkhard Schlichting describe el desarrollo de Juan Allende-Blin en su trabajo creador de piezas radiofónicas, analiza las 10 obras de ese tipo compuestas por el autor que comentamos, incluida la pieza *Rapport sonore – Relato sonoro*, por la cual –como ya se ha mencionado– le fue otorgado el premio Karl-Szuka, el premio más importante en la especialidad. Las obras, todas ellas transmitidas por grandes emisoras, y los numerosos escritos publicados, hacen aparecer a Allende-Blin como una de las personalidades que más ha contribuido al desarrollo de ese peculiar tipo de obras musicales-radiofónicas.

En el libro figuran otros trabajos, como el del pianista Thomas Günther, titulado *Transformationen eines Instruments* (Transformaciones de un instrumento). En él describe extensamente las creativas

transformaciones que el compositor ha realizado en la escritura de su obra pianística y la decisiva influencia que sobre el pianista ha tenido el trabajo con Allende-Blin en la preparación del estreno de sus obras.

Klaus Linder hace un profundo estudio-análisis de la obra *Tagebuchgesänge* (Cantos de un diario de vida) para dos barítonos y 11 instrumentos.

Gerd Zacher describe y analiza las piezas para órgano de Juan Allende-Blin, haciendo especial hincapié en la obra *Sons brisés*.

El autor de estas líneas escribe sobre las cuatro obras de Juan Allende-Blin que le tocó estrenar y la importancia que éstas tuvieron en su carrera de intérprete.

Y, finalmente, citemos a Ulrich Eckhardt, director de orquesta y ex director del Festival Musical de Berlín, quien escribe *Der Zeit gemäss – Eine notwendige Laudatio* (En concordancia con los tiempos – Una laudatio necesaria). Dice: "Juan Allende-Blin es hoy una de las sobresalientes personalidades que, a través de estímulos, proyectos y su cuidadosa realización, buscan proteger la vida cultural del empobrecimiento y del achatamiento. [...] Y otra cosa distingue al artista Juan Allende-Blin: él entiende la música como parte del mundo espiritual, como una forma de apropiación, sobrepasando lejos lo estético, como expresión del humanismo, de la capacidad de sufrir, así como de visiones de un mundo mejor".

Hanns Stein

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Agrupación Musicámara-Chile. Aires chilenos. El folklóre en la creación artística del compositor chileno. CD digital. Composiciones de Pedro Humberto Allende, René Amengual, Gustavo Becerra, Próspero Bisquertt, Jaime González, Federico Heinlein, Carlos Isamitt, Alfonso Letelier, Violeta Parra, Roberto Puelma, María Luisa Sepúlveda, Enrique Soro, Jorge Urrutia Blondel, Edmundo Vásquez, Santiago Vera y Vladimir Wistuba. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000.

En estos tiempos de globalizaciones, crisis paradigmáticas, búsquedas de nuevos órdenes en todos los sentidos y tantos otros fenómenos de los cuales se habla mucho y quizás se comprenden aún muy poco, el tema de la identidad aflora con gran pertinencia no sólo a nivel latinoamericano, donde el tema ha sido un constante motivo de debates, reflexiones y propuestas, sino a nivel planetario. En ese marco, el papel que ha jugado la música como expresión, construcción o desconstrucción identitaria en distintos niveles es fundamental. Llegamos así al concepto de folclóre, término que ha cumplido los 150 años y aún es motivo de controversias respecto a su naturaleza y a su significado para la sociedad contemporánea. Pero al margen de la definición o concepción que cada uno pueda tener frente a lo que se entiende o debiera entenderse como "folclóre", lo cierto es que numerosos compositores se han dirigido al acervo que en su tiempo ha sido identificado como "música folclórica" y han encontrado allí un manantial que ha nutrido su legado creativo. Algunos se han limitado a recoger y reelaborar materiales melódicos que otros han recopilado, otros han realizado verdaderos trabajos de campo y algunos han alcanzado a elaborar un idioma propio donde los elementos de raíz folclórica se subliman en rasgos estructurales propios de la obra. En última instancia, todos ellos han contribuido a la generación de un repertorio que debiera ser más conocido y difundido en los distintos niveles del sistema educacional en cada país.

En el presente fonograma, *Aires chilenos*, la Agrupación Musicámara Chile se plantea precisamente el objetivo de difundir "una muestra representativa del compositor chileno del siglo XX", muestra que consiste en 18 obras de cámara de compositores chilenos y que ha sido realizada con "fines educacionales", hacia los cuales apuntan las notas musicológicas escritas por Jaime González Piña, compositor asesor de la Agrupación Musicámara Chile. Esta institución fue fundada en 1990 por la pianista y profesora Lila Solís Flores, académica del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y la presente iniciativa se centra dentro de los objetivos de dicha agrupación.

El primer rubro musical representado es la música para piano, al que corresponden las obras *Air Chilean* de Próspero Bisquertt (1881-1959), *Tonada* N° 5 de Pedro Humberto Allende (1885-1959), *Tonada* de Enrique Soro (1884-1954) y *Tonada* de René Amengual (1911-1954), todas ellas interpretadas por Lila Solís. En segundo lugar figuran obras para canto y piano, entre las que se incluyen *Umag ül pichich'en* de Carlos Isamitt (1887-1974), *Te quiero porque te quiero* de María Luisa Sepúlveda (1898-1959), *Vos sois la estrella más linda* de Jorge Urrutia Blondel (1905-1981), *Qué bellos ojos tenía* y *La canción del lago* de Roberto Puelma (1893-1974) junto a la *Balada matinal* de Federico Heinlein (1912-1999), en la interpretación de la soprano Viviana Mella Espinoza acompañada por Lila Solís.

El tercer rubro corresponde a obras para guitarra, representadas por *Cueca-Variationen* para tres guitarras de Gustavo Becerra (1925), *Tonada* para dos guitarras de Edmundo Vásquez (1938), *Cuecatta: lunes primero - domingo siete* para guitarra sola de Vladimir Wistuba (1956), *El gavilán* para canto y guitarra de Violeta Parra (1917-1967) en transcripción de Héctor Sepúlveda y *Soñé que estaba entre flores* para canto, guitarra y piano de Jaime González (1956), en la interpretación de Viviana Mella (canto), Lila Solís (piano), Héctor Sepúlveda (guitarra) con la participación de María Luz López y Andrés Rosson en guitarra en la obra de Becerra (lamentablemente no se especifica cuál es la segunda guitarra en la obra de Vásquez). Finalmente, está presente la música coral con las obras *La palomita* de Alfonso Letelier (1912-1994), *A orillas del río Claro* de Federico Heinlein y *Gracias a la vida* de Violeta Parra en una recreación de Santiago Vera, interpretadas por el Coro del Departamento de Educación Musical de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, dirigido por Guillermo Vergara.

En las notas del folleto se entregan datos generales sobre el folclore y su uso por parte de los compositores chilenos, además de datos biográficos de los compositores e intérpretes incluidos en el fonograma junto a comentarios sobre cada obra. No obstante, si consideramos los fines educacionales que persigue un trabajo como este, encontramos algunas falencias en esta información. En ninguna parte se especifica exactamente cuál ha sido el criterio de selección de las 18 obras consideradas para este fonograma, en otras palabras, por qué razón se escogieron estas 18 y no otras. Se explica que las 18 piezas constituyen "recreaciones estilizadas del folclore musical chileno sobre la forma de la tonada y la cueca (de origen criollo) y un Umaq ùl (de origen mapuche)", pero no se explica por qué se consideran esas formas y no, a manera de ejemplo, formas del folclore nortino, chilote o de Isla de Pascua, ni por qué se incluye una obra basada en la forma del vals (*Canción del lago* de Puelma) y otra basada en la forma de la sirilla (*Gracias a la vida* de V. Parra/S. Vera). No aparecen especificadas las fechas de composición de las obras de Isamitt, Urrutia y Sepúlveda ni se aclara la procedencia de los textos de las obras de Soro, Puelma (*Canción del lago*), González y Heinlein (*A orillas del río Claro*).

Habría sido interesante incluir información sobre las fuentes del "elemento auténtico melódico" (discos, recopilaciones, trabajos en terreno, etc.) en el caso de las obras de Isamitt, Sepúlveda, Urrutia, Becerra y Letelier, lo cual contribuiría a aclarar el nivel de acercamiento al folclore que le corresponde a cada uno de estos compositores. Aunque se entrega una definición de "recreación estilizada", no nos parece "didáctico" situar en el mismo nivel el trabajo "re-creador" de un Allende o un Soro por un lado y el de un Isamitt o de una Violeta Parra por el otro, sin una explicación más profunda. Además, apreciamos cierto desnivel en la interpretación del Coro dirigido por Guillermo Vergara por un lado y aquella del resto de los participantes por el otro. No deja de notarse la lógica diferencia que hay entre un grupo que lleva un año de existencia e intérpretes tales como Lila Solís, Viviana Mella, Héctor Sepúlveda, María Luz López y Andrés Rosson que ya poseen una destacada trayectoria.

Las observaciones de los dos párrafos precedentes no bastan, sin embargo, para dejar de destacar el trabajo que la Agrupación Musicámara Chile y los intérpretes invitados han realizado en este fonograma. Como expresamos en el primer párrafo de esta reseña, la música ha cumplido un papel crucial en la configuración identitaria de personas, culturas y sociedades. El trabajo realizado por los compositores que figuran en esta producción puede ser cuestionado, discutido, rechazado o valorado, pero para llegar a cualquier juicio es necesario conocer lo que ellos han hecho. Y este disco es una buena manera de acercarse a ese legado y a la reflexión sobre él.

Cuarteto Nuevomundo. CD. Composiciones de Alberto Ginastera, Luis Gastón Soublette y Celso Garrido-Lecca. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

El Cuarteto Nuevomundo está constituido por Alberto Dourthé (violín), Héctor Viveros (violín, participa en la obra de Ginastera), Darío Jaramillo (violín, participa en las obras de Soublette y Garrido-Lecca), Claudio Cofré (viola) y Juan Goic (violoncelo), todos ellos concertinos y solistas de la Orquesta Sinfónica de Chile. Debutó en la Semanas Musicales de Frutillar de 1996 con el estreno del *Cuarteto* N° 3 de Celso Garrido-Lecca. Desde entonces han realizado una destacada trayectoria que ha incluido estrenos de varias obras chilenas. El presente fonograma constituye otro hito en la trayectoria de este conjunto que ha hallado "en la música de nuestras tierras una inagotable fuente de descubrimientos y perfeccionamiento". En este caso, se trata de obras de los compositores Alberto Ginastera (1916-1983) de Argentina, Luis Gastón Soublette (1927) de Chile y Celso Garrido-Lecca (1926) de Perú.

El *Cuarteto* N° 1 Op. 20 (1948) de Alberto Ginastera inaugura, según Ricardo Schulz, el "Período de nacionalismo subjetivo" de este compositor, donde se citan directamente ritmos y melodías procedentes del folclore criollo argentino de cuño gauchesco en el contexto de un idioma complejo emparrado con Stravinsky, Bartók y De Falla. Se trata de una obra enérgica y atractiva que resulta, pese a su complejidad tonal, altamente accesible en sus cuatro movimientos.

Chile en cuatro cuerdas (1971) de Luis Gastón Soublette es una obra en la que el compositor ha llevado a cabo una elaboración instrumental y polifónica de temas procedentes del folclore chileno recopilados por investigadores tales como Violeta Parra y Héctor Pavez, en un intento, de acuerdo al compositor, "de hacer pasar la música folclórica de Chile al dominio de la música así llamada 'cultura' ". Este intento ciertamente no es el primero de su especie si pensamos en la labor realizada por Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt y muchos otros, pero la obra de Soublette tiene el mérito de ser, al

parecer, la obra más conocida en el ámbito de las creaciones o re-creaciones "cultas" de compositores chilenos, especialmente gracias al uso que han hecho de ella algunos realizadores de programas radiofónicos y televisivos.

El *Cuarteto* N° 4 (2000) de Celso Garrido-Lecca, dedicado especialmente al Cuarteto Nuevomundo, es la obra más compleja de las tres. Se trata de una obra en un solo movimiento con varias partes contrastantes que se ejecutan sin interrupción, cuyo material temático deriva del motivo inicial de la célebre *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach. Esta obra presenta una gran riqueza rítmica y colorística que, pese a la ausencia de referentes tonales convencionales, le otorga atractivo e interés.

En las tres obras incluidas en el fonograma se recurre al préstamo temático como base de la elaboración musical. En el caso de las obras de Ginastera y de Soublette, se trata de material procedente del folclore, con gran diferencia en el grado de complejidad en la elaboración. En el caso de la obra de Garrido-Lecca, el material básico procede de una verdadera obra canónica de la música occidental, una obra que ciertamente podría adscribirse a una especie de "folclore musical planetario".

El fonograma está acompañado de un folleto donde se presenta una sucinta biografía del Cuarteto Nuevomundo seguida de una yuxtaposición de informaciones procedentes de diversas fuentes sobre los compositores y sus obras. Sin negar la utilidad de estas informaciones, lamentamos que no se haya encomendado a un musicólogo o a alguna persona musicológicamente entendida una elaboración original. Creemos que, así como los intérpretes buscan una re-creación original en las obras que abordan, se debe buscar también una re-creación original en el comentario que acompañe dicha labor ya sea en las notas del programa de una presentación o, en este caso, en el folleto que acompaña a un CD. Además, aparecen biografías de Ginastera y de Garrido-Lecca pero no de Soublette. Tampoco se explica por qué se inserta el comentario realizado por Soublette para la primera versión grabada de *Chile en cuatro cuerdas* de 1971, compuesta por dos suites, cuando en realidad la versión grabada por el Cuarteto Nuevomundo es la versión de 1974, simplificada en una sola suite.

En el plano de la interpretación, el trabajo del Cuarteto Nuevomundo es impecable y permite situarlo como uno de los conjuntos chilenos de primera línea en su género. Sin embargo, en el caso de *Chile en cuatro cuerdas* apreciamos la ausencia de ciertas sutilezas interpretativas que sí están presentes, por ejemplo, en la grabación original que hiciera de esta obra el Cuarteto Chile (con Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi, Manuel Díaz y Arnaldo Fuentes) en 1971. En cambio, nada podemos objetar en el caso de las otras dos obras, donde la energía del cuarteto de Ginastera y la sutileza tanto colorística como rítmica del cuarteto de Garrido-Lecca han sido eficazmente plasmadas en matización, sonoridad y precisión en la ejecución. En síntesis, se trata de un gran trabajo que merece ser difundido por todos los medios pertinentes y posibles por la gran riqueza que aporta a nuestro mundo musical.

Cantata Navidad en Chile. CD. Composición de Pablo Délano, textos de Alicia Morel. Coro- Escuela Arsís XXI y conjunto instrumental, Silvia Sandoval (dir.). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

Sin duda la fiesta de Navidad constituye una ocasión de gran importancia para las iglesias cristianas y además sus vínculos con la música se remontan al mismo Nuevo Testamento, donde los relatos que circunscriben el nacimiento de Jesucristo en el Evangelio de San Lucas están enriquecidos con la inclusión de los cuatro cánticos mayores de la iglesia: el cántico de la Virgen María (*Magnificat*), el cántico de Simeón (*Nunc dimittis*), el cántico de Zacarías (*Benedicite Domine*) y el cántico de los Ángeles (*Gloria in excelsis Deo*). Un artículo de Andrés Pardo Tovar publicado hace algunos años en esta misma revista ["La Navidad en música", *RMCh*, XIII/68 (noviembre-diciembre, 1959), pp.33-42] da cuenta de cómo esta fiesta a través de los siglos ha servido como fuente de inspiración para numerosos compositores, incluyendo compositores chilenos, que de ese modo han contribuido con importantes obras al repertorio musical universal.

Existen, pues, obras chilenas que tienen como motivación la Navidad, aunque ciertamente no son tan numerosas y, tal como se explica en el folleto que acompaña el CD que reseñamos, son muy escasas aquellas obras que se podrían considerar dentro del género "cantata navideña" u "oratorio navideño". En este sentido, la obra *Navidad en Chile* para mezzosoprano, tenor, recitantes, coro mixto y conjunto instrumental de Pablo Délano, con textos de Alicia Morel, constituye sin duda un gran aporte para este repertorio.

Pablo Délano Thayer, compositor y académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, posee una destacada trayectoria cuya síntesis se puede

conocer en el librito del CD. Destacamos aquí sus estudios de composición con Darwin Vargas Wallis, un compositor respetado tanto por su labor creadora como por su sincera devoción cristiana plasmada en obras de gran trascendencia, entre las cuales su *Misa sinfónica para la Dedicación del Templo Votivo de Maipú* ocupa un lugar privilegiado y la que esperamos algún día escuchar grabada y editada en su versión completa.

Por su parte, Silvia Sandoval Salas, también académica del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, directora del Coro-Escuela Arsís XXI y del conjunto instrumental a cargo de la grabación, ha realizado también una importante labor en el campo de la interpretación y de la pedagogía. Lo mismo cabe decir, en el campo de la literatura chilena, de Alicia Morel Chaigneau, conocida especialmente por sus cuentos para niños y autora de los textos de *Navidad en Chile*.

El origen de esta obra se remonta a 1972 y su proceso de composición se prolongó cerca de veinte años, desde el estreno del coro "Traigan al Niño a mi casa" en 1976 hasta el estreno de la cantata en versión completa para solistas, coro y recitantes a cappella en 1993, seguidos del estreno de la versión con conjunto instrumental en 1994. En este proceso, el interés y el tesón de la profesora Silvia Sandoval fueron cruciales para la concreción final de la obra.

La cantata consta de 16 partes que comprenden números vocales, instrumentales y recitados independientes. El lenguaje es predominantemente tonal, aunque hay números de especial interés por su carga disonante ("Consuelo para el Niño Dios", "Traigan al Niño a mi casa"). Algunos números vocales están confiados al coro, otros a solistas y coro, otros incluyen recitantes, conjunto instrumental o incorporan sonidos ambientales de la naturaleza. Algunos recitados presentan el texto que a continuación es cantado por el coro o por el solista requerido y eventualmente son acompañados por fondos instrumentales que corresponden a elaboraciones de otros fragmentos de la cantata. La Obertura constituye una breve elaboración instrumental de otras partes de la cantata y es reiterada en el Epílogo. Asimismo, el primer número coral "Dicen que ha nacido el Niño" vuelve a aparecer en el N° 16 y final con dos estrofas más que han sido presentadas inmediatamente antes por el recitante (N° 15). De este modo, el compositor logra una variedad tanto tonal como tímbrica compensada por reiteraciones parciales, cabales o variadas de partes vocales o instrumentales que confieren, junto a la temática común de los textos, un claro sentido de unidad a la obra.

En la grabación se observa cierta desigualdad en la sonoridad; algunas de las partes corales especialmente nos parecen de un color algo más oscuro que el resto. Seguramente la razón se debe a las diferencias cronológicas y técnicas entre el registro de estas partes y del resto de la cantata, tal como se explica en el folleto del CD. Habría sido ideal también haber incluido alguna fotografía de los integrantes de Arsís XXI que efectivamente registraron las partes corales y que aparecen debidamente mencionada en los créditos, ya que las fotografías que aparecen en el folleto corresponden a otras etapas en la historia de este destacado Coro-Escuela. Además, dada la duración total de la cantata (26' 34), habría sido interesante aprovechar el espacio del CD para incluir otras obras afines que, según nos consta, ha compuesto Pablo Délano y han sido parte del repertorio de este conjunto coral.

Más allá de los pormenores mencionados en el párrafo anterior, reiteramos que la cantata *Navidad en Chile* constituye un bello aporte tanto al género como al repertorio coral. Además, hay otros dos puntos que se vinculan con el sentido que la fiesta de Navidad, motivación última de la obra, tiene o debiera tener. En primer lugar, la Navidad entendida como celebración fundamentalmente familiar corresponde a todo el proceso de creación, interpretación y difusión de esta obra. Los principales involucrados tanto en la génesis misma de la cantata como en la producción fonográfica están unidos por lazos familiares. Pablo Délano y Silvia Sandoval son matrimonio, Alicia Morel es tía política del compositor y en los créditos se menciona, entre otros, a sus hijos María Laura (dibujante de portada y viñetas en el folleto del CD) y Tomás Thayer. Además, al final de los textos de la cantata impresos en el folleto se aconseja fotocopiarlos para ser cantados en familia. En otras palabras, una familia invita a otras para compartir musicalmente una fiesta que debiera ser una celebración familiar por antonomasia.

En segundo lugar, la estructuración métrica de los textos y las matrices musicales usadas, especialmente en tres números de la cantata ("Dicen que ha nacido el Niño", "Villancico nortino", "Belén mapuche"), remiten al acervo folclórico chileno. Este interés por rescatar los valores propios del país se expresa también en la inclusión de un glosario que define especies de la flora y fauna de Chile que son mencionadas en los textos, además de la localización geográfica de pueblos nombrados en los poemas. Bajo este prisma, *Navidad en Chile* no sólo se constituye en un aporte significativo en términos artísticos o genéricos, sino también en términos de la valoración de las tradiciones poéticas y musica-

les de nuestro país y del sentido último de una celebración que desde sus inicios está vinculada íntimamente con la música.

Cristián Guerra Rojas

Rafael Díaz. *El Sur comienza en el patio de mi casa*. CD. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

Rafael Díaz estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile donde obtuvo los grados de Licenciado en Artes con mención en Teoría de la Música en 1986 y Licenciado en Composición en 1994. Posteriormente, gracias a una beca de la Organización de Estados Americanos (OEA), continuó sus estudios de composición en Estados Unidos con George Crumb. Muchas de sus obras han sido estrenadas en Chile como también en otros países de América y Europa.

El interés de Rafael Díaz por las culturas aborígenes precolombinas y la cultura mestiza chilena se manifiesta frecuentemente en su obra a través de referencias y citas directas del mundo sonoro indigenista y criollo. En el presente CD, Díaz nos retrotrae a esos mundos sonoros que dialogan entre sí y se ponen en conflicto con la modernidad del lenguaje. Contiene este fonograma ocho obras, de las cuales cuatro tienen una factura muy particular, en que la poesía y la música, manteniendo su independencia, se unen en una expresión que nos recuerda los antiguos radioteatros. El musicólogo Juan Pablo González en el folleto explicativo dice lo siguiente: "En estas obras la poesía sigue siendo poesía, no se transforma en canción. Es la palabra hablada ante el micrófono, con toda su nitidez y potencia la que impera, y sólo en contadas ocasiones se le agregan nuevos niveles de significación al texto mediante la impostación o tonalización del canto. Sopranos, tenores y barítonos más bien hablan, susurran, relatan, rezan o cantan para sí mismos. No son canciones, son pequeños radioteatros, en este caso discoteatros, cuidadosamente grabados y mezclados, usando la tecnología del sonido como parte integral de la obra. La voz y los instrumentos son operados desde una consola para lograr los planos, paneos, ecos y desdoblamientos que requieren las obras."

La primera obra de este CD se titula *Kaweskar* de 1991. Es un homenaje a la etnia kaweskar o alacalufe, pueblo fueguino del extremo sur de América. El elemento indigenista se traslada aquí a un medio tradicional de la música europea, el trío para violín, cello y piano. La intención del autor ha sido darle un destino sudamericano a esta agrupación. La interpretación de *Kaweskar* está a cargo de Rodrigo Tabja (violín), Celso López (cello) y Clara Luz Cárdenas (piano). La siguiente obra, *Puelche*, compuesta en el año 2001, es un cuarteto para guitarras que alude, imaginativamente, al viento del sur de Chile, conocido con el vocablo mapuche de puelche. Alusiones esporádicas al canto mapuche y a la sonoridad de la trutruka aparecen entremezclados en un ambiente general de tipo descriptivo. Esta obra está dedicada al Cuarteto de Guitarras de Chile, conformado por Rodrigo Guzmán, Luis Mancilla, Sebastián Montes y Luis Orlandini, quienes son los intérpretes de la presente versión. *El Sur comienza en el patio de mi casa*, de 1996, es la tercera obra de la que deriva el nombre del CD. Aquí nos encontramos nuevamente con la interacción de dos culturas, la kaweskar a través de un canto ritual, y la europea representada por un motete al estilo renacentista. Se pretende una sonoridad mestiza que, según palabras de su autor, "se encontraron en un espacio y en un tiempo que nunca existió". La interpretación está a cargo de Gabriela Núñez (soprano), Bernardo Zamora (tenor), Alejandro Inzunza (barítono), Felipe Hidalgo (violín), Claudio Gutiérrez (viola), Alejandro Tagle (cello) y Santiago Espinoza (contrabajo).

La palabra hablada que corre paralela a la música, a la manera de los radioteatros, aparece en las siguientes cuatro obras. En *Lárica* de 1997, Rafael Díaz selecciona textos de Jorge Teillier, Salvador Allende, de pregoneros y propios para crear un guión narrado por dos voces, masculina y femenina, sobre un *continuum* musical, siempre cambiante y fuertemente evocador. Los intérpretes son: Gabriela Núñez (soprano), Bernardo Zamora (tenor-narrador), Edmundo Benitos (narrador), Yani Escobar (narradora), Felipe Hidalgo (violín), Virna Osses y Constanza Rosas (piano a cuatro manos) y Francisco Gouet (clarinete). *El Ángel de la Guarda se le aparece a Juana Catrileo*, de 1999, surge de una experiencia personal: su encuentro con esta mujer que, según dice, se le ha aparecido el Ángel de la Guarda. Un personaje popular que pone al autor frente a un problema existencial junto a fragmentos poéticos extraídos de Rainer María Rilke, Juan Rulfo, Jorge Teillier y Raúl Zurita, constituyen la sustancia de esta obra que, a través de variadas sonoridades extraídas de la flauta, expresa "el don de la ubicuidad".

Los intérpretes son: Sergio Cabrera (flauta travesa), Yani Escobar (narradora) y Edmundo Benitos (narrador). La onomatopeya es la base de *Pascual Coña recuerda* de 1999. Aquí la música se transforma en resonancia de los textos poéticos procedentes de pobladores de Puerto Saavedra, del Lonko mapuche Pascual Coña, que cuenta su vida al padre Ernesto de Moesbach, de Teillier, Zurita y el mismo Rafael Díaz, autor del guión. Los intérpretes son: Bernardo Zamora (tenor-narrador), Edmundo Benitos (narrador), Felipe Hidalgo (violín), Claudio Gutiérrez (viola), Santiago Espinoza (contrabajo) y el Coro de Niños del Trinity College. También de carácter onomatopéyico es *Barcarola* de 1999, para guitarra (Rodrigo Guzmán) sobre un texto de Jorge Teillier. La última obra contenida en este CD es un homenaje a los desaparecidos de cualquier bando, víctimas de la intolerancia de grupos extremos en Chile. Se titula *Una flor lanzada a la fosa de los desaparecidos*, del año 2001, y es una obra instrumental para guitarra (Rubén González Victoriano), cuatro y guitarrón (Félix Cárdenas), quena (Nicolás Faunes) y piano (Dante Sasmay).

La música de Rafael Díaz para este CD surge por y para la poesía, la cual es puesta en una dimensión narrativa diferente a su origen. La música, entonces, se transforma en comentario que amplía y profundiza lo que la poesía evoca, siendo el elemento tímbrico-sonoro el más relevante para lograr la unión poético-musical. Ésta, por su parte, se da en un contexto que busca el acercamiento de culturas distantes y diferentes, lo que produce un resultado final muy interesante.

Julia Grandela del Río

Hernán Ramírez Avila. Antología. CD. Intérpretes: Ana María Cvitanic (piano), Pedro Espinoza (barítono), Conjunto de Cámara UCV (Universidad Católica de Valparaíso) dirigido por Boris Alvarado, Conjunto de Cámara IMUC (Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica) dirigido por Alejandro Guarello, Leonora Letelier (piano), Manuel Montero (piano), Miguel Villafruela (saxo), Orquesta Filarmónica Regional dirigida por Felipe Hidalgo Harris. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

De la larga lista de discos que han surgido bajo el auspicio de FONDART, este era uno que faltaba, ya que se trata de la obra de uno de los compositores chilenos vivos de más larga trayectoria y significación.

El disco es una antología bastante apretada de su extensa producción (su catálogo sobrepasa las cien obras). Pese a lo reducido de la muestra, las obras son lo suficientemente representativas de sus distintos períodos y estilos, lo que permite apreciar la ductilidad y el oficio del compositor en diferentes medios y géneros.

En *Motivos del Son* (1979), nos encontramos con un ciclo de siete canciones para tenor o barítono y piano sobre textos de Nicolás Guillén, uno de sus poetas preferidos a la hora de poner textos en música. Pese a su título, el ciclo desborda ampliamente los límites de la canción popular cubana a la que el nombre alude. En ella, se pueden oír rasgos sonoros de estilos muy dispares y que abarcan a toda América, desde el norteamericano *Ragtime* y el *boogie-woogie* hacia el sur. El ciclo nos devuelve aquel primigenio encanto de oír música por el placer de oírla, libre y desprejuiciadamente. Hay humor en los sorpresivos enlaces armónicos y en el uso de la disonancia. Los intérpretes logran un diálogo afiatado, destacando el barítono a la hora de representar con su canto a los distintos personajes que el ciclo le demanda. Las canciones se suceden una tras otra con natural espontaneidad causando el mismo efecto que le causó al que escribe estas líneas la primera vez que las escuchó en la sala Goethe de Santiago el año 1984.

El Rey de los Alisos (1982) es una cantata basada en el poema homónimo de Goethe y que fue llevado a la música por Schubert bajo la forma de un lied. La versión de Ramírez está escrita para coro mixto, soprano, tenor y bajo solistas, quinteto de cuerdas, piano y percusión. La abundante instrumentación se explica porque Ramírez intuyó en el poema (y probablemente en la versión de Schubert) la sugerente posibilidad de un teatro musical encerrado en las reducidas dimensiones de un lied. En efecto, el poema incluye a una serie de personajes que los solistas representan, el coro, a su vez, es una suerte de narrador además de generar algunos "madrigalismos" que ayudan a ambientar la obra lo mismo que la percusión. El *Rey de los Alisos* sugiere una mágica puesta en escena, como un cuento musical o incluso un radioteatro. Sería interesante un nuevo montaje de la obra, para sacarle partido

a la refinada escritura de la cuerda y para obtener los debidos niveles o planos de los instrumentos y de las voces.

El Septeto op. 45 (1975), para cuarteto de cuerdas, clarinete en Sib, corno en Fa y fagot, muestra otra faceta de la escritura del compositor. Esta vez se trata de una obra aleatoria, en tres movimientos. Lo aleatorio asume un aspecto interesante, ya que afecta fundamentalmente a las alturas, las que sólo están determinadas en su registro en la mayor parte de la obra. La obra adquiere por momentos una gran complejidad polirrítmica, debido a las superposiciones aleatorias de los distintos planos instrumentales.

El *Dúo* para saxofón alto y piano op. 116 (2000) nace de un encargo que le hace el saxofonista cubano Miguel Villafruela al compositor. La concepción de la obra parte de un tema dodecafónico que Gustavo Becerra le regala a Ramírez. Este tema le sirve de pretexto a Ramírez para plantearse un reto mayúsculo: el buscar puntos de encuentro y síntesis entre dos cosas tan opuestas como lo son la música serial dodecafónica y la música latinoamericana de tradición popular. El discurso sonoro se entretiene buscando una fusión posible de lo latinoamericano, lo precolombino, lo centroeuropeo y lo africano. A pesar del rigor dodecafónico, se impone una voluntad melódica junto a ritmos afroamericanos. Pese al *riguroso* y delicado momento en que fue compuesta (el compositor debió ser intervenido quirúrgicamente) la obra refleja muchas veces diversión, como si hubiera sido escrita en el espíritu mozartiano. Destaca en el CD la complementación y musicalidad de ambos intérpretes.

De su amplia producción para piano, Ramírez decidió incluir sus *Variaciones* para piano op. 114 (1999). Se trata de una obra serial dodecafónica, técnica que es empleada con cierta tolerancia, lo que permite dar cabida al canto, sin que éste se vea afectado por la fragmentación propia de esta técnica en su etapa de madurez. De este modo, se genera e impone un tema melódico recurrente, lo que le da a la obra un carácter de tema con variaciones. Cada una de estas variaciones tiene una clara personalidad sonora, que revela un manejo idiomático del instrumento.

La *Obertura de Cámara* op. 118 (2001), para orquesta de cámara, le fue encargada al compositor por la Orquesta Filarmonica Regional (V Región). Nuevamente se trata de una composición serial dodecafónica aplicada con las libertades que le impone la imaginación a la razón. En la obra resuena algo del sinfonismo germánico, pero con la liviandad latinoamericana. La obra refleja algo más que organización y construcción. El compositor no desprecia valores aparentemente perdidos en la música contemporánea, tales como la entretención o la injuriada belleza. A veces el discurso se estira demasiado. A veces, se quisiera una dilación que no permita hacer decaer la atención. Por otro lado, hay una armónica y dosificada combinación de familias instrumentales. No se puede dejar de subrayar el gran rendimiento del cuerpo orquestal ante una obra exigente como esta, así como la mano segura y la claridad de ejecución del director Felipe Hidalgo Harris, músico absolutamente indispensable en la vida musical chilena.

La obra que cierra el disco: *Sensemaya* op. 43-a (1994), originalmente escrita para coro mixto *a cappella* y de la que también existe una versión para piano a cuatro manos, se presenta aquí en una versión MIDI (sonido generado por una computadora). Resulta extraño y discordante incluir una versión MIDI de la obra, habiendo en Chile tanto pianista aventajado deseoso de una oportunidad. Evidentemente, un registro "humano" era lo ideal (posiblemente la versión para piano a cuatro manos). Debíó haber una causa de fuerza mayor (la que desconozco) que llevó a incluir este registro. De otro modo no hay una explicación.

El disco incluye en su carátula útiles notas acerca de las obras escritas por el compositor Fernando García y algunas observaciones del propio Ramírez.

Hubiera sido ideal que el corpus entero del disco hubiera sido grabado en estudio, porque eso permite que las obras se presenten en su mejor versión posible, libre de los "accidentes" que suelen ocurrir en la interpretación en vivo. No obstante, dado que los presupuestos son limitados y considerando que las obras chilenas casi nunca se ejecutan por segunda vez, incluir obras en vivo en su única versión es, muchas veces, la única opción de que dispone un compositor en Chile para mostrar algunas de sus obras.

Le damos la bienvenida a este disco que ya estaba haciendo falta en la discografía de música chilena de arte.

Rafael Díaz

Puertas. Música popular latinoamericana. CD. Ensamble Serenata. Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Juan Mouras, guitarra; Cristián Errandonea, contrabajo; Raúl de la Cruz, percusión. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2002.

En este fonograma el quinteto Ensamble Serenata plantea un recorrido por la rica geografía musical latinoamericana, desde la guaracha cubana hasta la cueca chilena, pasando por la música tradicional afroperuana, boliviana y paraguaya, el choro brasileño, el joropo venezolano y el tango argentino, entre otros géneros. El repertorio escogido integra piezas anónimas con obras de autores populares (Nico Saquito, Violeta Parra), junto a creaciones de compositores del área académica, tales como Heitor Villa-Lobos y Guillermo Rifo.

Según se consigna en el folleto adjunto, “este trabajo en conjunto no pretende más que extender la riqueza sonora de los instrumentos clásicos junto a los folclóricos, significa una identificación con la cultura latinoamericana que deseamos difundir a través de nuestro proyecto”. El resultado final es bastante original para nuestro medio musical, si bien existen otras propuestas similares. Nuestra memoria recuerda los trabajos del grupo Onkora (con una agrupación muy similar al Ensamble Serenata) y del compositor y chelista venezolano Paul Desenne (1959).

El mérito de Ensamble Serenata radica en situarse en un punto intermedio entre la expresión popular más efusiva y espontánea de Onkora y la creación estilizada y especulativa de Desenne. Ensamble Serenata aborda los repertorios latinoamericanos a partir de un sólido afilete de conjunto, sumado a una impecable técnica de ejecución, ya que se trata de músicos de conservatorio, sólidamente apoyados por la percusión del músico peruano Raúl de la Cruz.

Si bien la responsabilidad principal de los arreglos recae en Mouras y Milla, queda establecido que se trabajó en conjunto, con el aporte de cada músico de sus conocimientos de la música latinoamericana y el dominio de su respectivo instrumento. La interpretación pulcra se combina orgánicamente con arreglos simples y efectivos, donde predominan juegos melódicos, unísonos, contrapunto libre y una armonía muy clara y sutilmente colorística.

Para algunos surcos de este disco el quinteto fue apoyado por un selecto grupo de amigos: los hermanos David y Arión Linarez, de Venezuela (en mandolina y fagot respectivamente), Luis Alfredo Gavilano, de Bolivia (en guitarra) y Patricio Rojas, violinista chileno radicado en Francia. Además, nos llama la atención la participación del ingeniero de sonido Alfonso Pérez (responsable de la edición, mezcla y masterización de esta grabación) en percusión.

El folleto contenido en el presente CD incluye importante información respecto de los orígenes del conjunto, como asimismo de la trayectoria de cada integrante. El resultado final de este trabajo, sin duda, es un interesante aporte a nuestro medio gracias al enfoque conceptual y musical que Ensamble Serenata plasma de manera clara, precisa y refinada.

Álvaro Menanteau

RESUMEN DE TESIS

Cristián Guerra Rojas. *La práctica musical en las iglesias bautistas de Chile: una aproximación desde su historia, su repertorio y el discurso de sus líderes*. Dos volúmenes. Volumen I, 224 pp.; volumen II, 310 pp. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes, mención musicología, 2002. Profesor guía: Fernando García Arancibia.

El día 1 de octubre de 1999, en uno de los salones del Palacio de la Moneda, el Presidente de la República Sr. Eduardo Frei Ruiz-Tagle junto con la Ministra de Justicia Sra. Soledad Alvear promulgó la Ley 19.638 sobre constitución jurídica de las iglesias y organizaciones religiosas, la llamada «nueva Ley de Cultos» que otorga un nuevo *status* a todas las instituciones de esta índole. En dicha ocasión estaban presentes representantes de distintos credos, entre ellos judíos, católicos y evangélicos. Una vez terminado el proceso de firmas del documento en cuestión, los evangélicos, sin mediar órdenes ni palabras, se pusieron en pie y empezaron a cantar *Firmes y adelante*, un himno que identifica a las iglesias protestantes o evangélicas latinoamericanas en general y chilenas en particular. Este hecho nos muestra, por un lado, la importancia y reconocimiento que la sociedad chilena concede hoy a estas iglesias; por otro, nos indica el papel que la música cumple en la vida de estas congregaciones.

El presente trabajo fue concebido a partir de la hipótesis que la práctica musical en las iglesias bautistas de Chile (un importante conjunto dentro del universo evangélico), inserta en una correspondiente red de usos y funciones, tiene una vinculación estrecha con los procesos históricos generales tanto socioculturales como musicales articulados a nivel nacional o internacional. Como primer paso para validar esta hipótesis se formula como objetivo básico describir en términos globales la historia de la práctica musical en las iglesias afiliadas a la Convención Evangélica Bautista de Chile (CEBACH), el repertorio musical usado en ellas y el discurso que los líderes bautistas manejan acerca de su música.

En el capítulo I se realiza una presentación general del protestantismo evangélico latinoamericano y de las principales iglesias evangélicas establecidas en Chile con el fin de enmarcar con mayor claridad el universo de estudio. Los capítulos II, III y IV se articulan a partir de los tres ejes fundamentales de nuestra aproximación, la historia, el repertorio y el discurso émico. El capítulo II corresponde a un panorama de la historia de la música en las iglesias bautistas chilenas, donde damos cuenta del repertorio y del discurso émico en cada etapa identificada. El capítulo III corresponde a un acercamiento al repertorio musical usado en estas iglesias, donde consideramos la historia de sus principales categorías y fuentes matizada con comentarios puntuales de líderes evangélicos. Por su parte, en el capítulo IV se expone una aproximación a dos iglesias bautistas visitadas en Santiago, donde se da cuenta de la historia de cada una de ellas, el repertorio musical que usan y la opinión de sus líderes.

A partir del trabajo realizado, se desprenden conclusiones que apuntan a una validación de la hipótesis inicial en cuanto al uso y función de la música en las iglesias bautistas chilenas y en cuanto al valor que la música posee en este sector social en términos de concreción cultural e identitaria. Se presentan además algunas de las proyecciones que surgen del estudio realizado y que debieran constituir referencias para futuras investigaciones en este ámbito.

Finalmente, los cuatro anexos que complementan esta tesis —defendida el viernes 26 de julio de 2002— corresponden a informaciones relativas a una de las principales fuentes consideradas para la investigación (la revista *La Voz Bautista*), explicaciones de contenidos específicos en el estudio del repertorio (tipología musical paulina, estructura métrica de los himnos) y datos biográficos de líderes destacados en la historia de la música practicada en estas iglesias (Robustiano Celis, Cecil McConnell, Salomón Mussiett y Víctor Riveros).

Cristián Guerra Rojas

IN MEMORIAM

Clara Passini Tacconi (1916-2002)

A través de los años, nos vamos cruzando con innumerables personas con quienes nos toca compartir algunos momentos, experiencias, vivencias.

Algunos de esos seres dejan una huella profunda en nuestras vidas por lo que nos aportaron en nuestra formación integral, por su entrega diaria, por su vida.

Una de esas personas es nuestra maestra la señora Clara Passini Tacconi, quien nos acompañó en nuestro encantamiento y descubrimiento del mundo de la música a través del sonido misterioso del arpa.

De familia italiana, nació en Santiago el 24 de julio del año 1916.

Como provenía de una familia de músicos, no fue raro que Clara desde pequeña demostrara gran pasión, habilidad y motivación por este arte.

Su padre, don Gualterio Passini, fue primer concertino de la orquesta que vino de Italia con la ópera y fue en una oportunidad en que lo acompañó a un ensayo de la orquesta cuando tuvo la ocasión de ver y escuchar un arpa.

Ese día quedó grabado en la memoria y el corazón de Clara, quien sintió por este instrumento celestial una atracción que la llevó a dedicar su vida al estudio y enseñanza de éste.

Como ya había dado algunos pasos en el estudio de la música, los dos años de piano y teoría que había cursado le facilitaron sus primeros encuentros con el arpa.

Sus primeros pasos en el estudio del arpa los dio con su maestra y gran arpista la señora Josefina Grazioli, quien al darse cuenta del gran talento y espíritu de trabajo de su alumna le aconsejó matricularse en el Conservatorio Nacional de Música, donde permaneció hasta graduarse con máxima distinción, obteniendo el título de Intérprete en Arpa.

Durante su vida de estudiante en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile desarrolló numerosas actividades musicales, las que la fueron haciendo conocida y respetada en el mundo de la música de la capital.

Fue en esos años de estudiante cuando formó parte del cuarteto del Teatro Real y fue nombrada segunda arpista de la Asociación Nacional de Conciertos, siendo la primera arpa su maestra la señora Grazioli. Al correr del tiempo, cuando se presentó la oportunidad, fue nombrada 1ª arpista, puesto que ganó por concurso.

También en esa época fue nombrada Reina de la Música por el ganador del concurso literario que se realizó con ocasión de la Fiesta de la Música, don Julio Barrenechea.

Habiendo terminado con gran éxito su carrera dio innumerables recitales y conciertos de cámara en Santiago y a lo largo de nuestro país, como también en el extranjero. Mendoza, Buenos Aires, Asunción, Río de Janeiro y Sao Paulo fueron algunas de las ciudades que tuvieron la posibilidad de disfrutar del talento de esta joven arpista.

Durante toda su vida se preocupó de fomentar el interés por el estudio y difusión del arpa. Combinó su labor de primera arpista de la Orquesta Sinfónica de Chile con su vocación de maestra, preocupándose en todo momento por desarrollar en sus alumnas el mismo espíritu y tesón que en ella había sembrado su maestra.

Durante su exitosa carrera como primera arpa de la Sinfónica de Chile, actuó como solista bajo la dirección de Kleiber, Scherchen, Wagenheim, Skrowachesky, Víctor Tevah y Juan Pablo Izquierdo.

Fue profesora de lo que hoy día es la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, socia de la Escuela Moderna de Música, miembro de la Asociación Internacional de Arpistas y de la American Harp Society.

En 1986, al cumplir la Orquesta Sinfónica 45 años de existencia, fue homenajeada junto a diez de los músicos que integraron el primer conjunto orquestal en 1941 bajo la dirección del maestro Armando Carvajal.

En el año 1999 recibió un diploma por su contribución al desarrollo de la música dentro del proyecto institucional impulsado por Domingo Santa Cruz.

El año 2001 recibió un galvano como miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El 18 de febrero del año 2002 fallece en Santiago la gran arpista Clara Passini Tacconi, quién realizó un trascendental aporte al mundo musical y cultural de nuestro país.

Nosotras sus alumnas, quienes la recordamos con gran cariño por sus dotes de maestra y por sus valores humanos, hemos sentido la necesidad y la obligación de dar a conocer algunos de los aspectos más relevantes de su vida, ya que nos sentimos privilegiadas por haber sido sus discípulas.

Ella marcó nuestras vidas para siempre, sembró en nuestros espíritus el amor por el arpa y por la música, como uno de esos seres que se quedan con nosotros para siempre.

Giulia Martelli
Susana Rojas
Paula González
María Teresa Cádiz

Víctor Biskupovic Iturriaga (1949-2002)

El 4 de junio dejó de existir en Valdivia el destacado guitarrista, profesor y compositor Víctor Biskupovic. Muy joven llegó a Valdivia desde su lejana Punta Arenas, para realizar estudios en la Universidad Austral de Chile, de guitarra, en la cátedra de Isolde Pfenning en el Conservatorio y de Educación Musical, en la Escuela de Pedagogía. Se tituló como Profesor en 1975 y en 1980 como Bachiller en Artes, mención Guitarra. Por su capacidad técnica y aptitud didáctica, fue llamado a ejercer como profesor de guitarra en ese Conservatorio aún antes de titularse. Prosiguió estudios superiores en Santiago, en la cátedra de guitarra de Jorge Rojas Zegers de la que es actualmente la Facultad de Artes, donde se tituló con distinción máxima como Intérprete Superior.

Hombre de carácter afable, muy cercano a los jóvenes. Sus discípulos en la educación media, donde también ejerció al comienzo de su carrera y los del Conservatorio, le recordarán siempre con afecto y gratitud, al igual que los muchísimos amigos que hizo en Valdivia y que, en multitud, acompañaron sus restos al camposanto.

Como concertista lucía una ejecución cuidadosa, sin alardes virtuosistas, lo cual, gracias a su innata musicalidad y alta competencia, le convertían en un intérprete fino y sensitivo. Su amplio repertorio abarcaba todas las épocas de la guitarra de concierto, pero los compositores contemporáneos, especialmente latinoamericanos, ocupaban un lugar privilegiado en todas sus presentaciones, que eran seguidas con gran interés por los muchos aficionados a la guitarra clásica que hay en la ciudad de Valdivia, público que, ciertamente, él contribuyó a acrecentar. Paralelamente, también cultivó con seriedad su afición por el jazz y el rock en su guitarra eléctrica, lo que le proporcionó muchas satisfacciones y un público distinto de admiradores.

La amplitud de sus intereses musicales y su predilección por la música de su propio tiempo le indujeron fuertemente hacia la composición contemporánea. En esta actividad supo recoger inspiración de las muchas vertientes que alimentaban su creatividad, sacando de allí una fecunda producción en lenguaje culto, actual y enriquecida con la plena aplicación de su conocimiento de las posibilidades de la guitarra.

En *Torreones*, estuvo su amor por la ciudad de su adopción, así como en *Palafitos* y *Sirilla en rondó*, su evocación por el sur más profundo. En 1981 compuso una de sus más interesantes piezas fundadas en el folclore chileno, *Variaciones sobre introducción a la cueca*, que es un importante aporte a la música chilena para guitarra. En *Danza bajo el sol naciente*, de 1997, expresa la riqueza de la música andina en sus movimientos Largo lejano, Huayno moderato y Allegro vivace. Siempre inspirado en el folclore, pero ahora fusionando lo negro de Brasil con lo de Estados Unidos y su cariño por el jazz, presentó en 1994 su *Batucada Blues* también en tres movimientos. En *Vuelo virtual e Improvisaciones en Rag mayor* confirma su interés por esas mismas inflexiones y ritmos afroamericanos.

La producción que he mencionado es sólo una breve muestra y no constituye un recuento, pues compuso mucho más. También hizo música de jazz y rock, que no conozco, pero de la cual poseo información acerca de su gran calidad.

Muchas de sus composiciones pudieron ser conocidas por su presentación en diversos festivales de música chilena. Probablemente debido a su proverbial modestia o por suponer, con razón, que

tenía toda una vida por delante, nada de esta obra se imprimió o grabó en vida de su autor. Ojalá que todo este rico acervo musical no se pierda y sean sus discípulos o el Conservatorio, a los que dedicó toda su vida profesional, quienes se encarguen de la tarea de editarla. Así, ésta podrá perdurar para bien de la música y de la guitarra chilena de concierto.

Sería el mejor homenaje para este querido músico, tan prematuramente desaparecido.

Leonardo Mancini Morales

Arnaldo Tapia Caballero (1907-2002)

Domingo Santa Cruz, el gran compositor e impulsor de la vida musical chilena, al referirse a Jorge Urrutia-Blondel con ocasión de obtener el Premio Nacional de Arte en Música el año 1976, habló del "compositor Jorge Urrutia y sus múltiples caminos".

En este tenor es dable hablar del "artista del piano Arnaldo Tapia Caballero y sus múltiples caminos" en nuestro país, Chile, que se vanagloria de contar desde Federico Guzmán Frías en el siglo XIX hasta Claudio Arrau en el siglo XX con grandes concertistas. Tapia Caballero se ligó a la Universidad de Chile desde muy joven, al realizar sus estudios universitarios de piano con el gran maestro que fuera Raúl Hügél, después de concluir el año 1919 un período de cuatro años de estudios básicos pianísticos con la profesora Sibila Araya. Obtuvo el año 1921 su título de profesor de piano y en 1924 su grado de concertista en piano; se perfeccionó en el extranjero, con el profesor Tobías Matthay en Londres entre 1930 y 1933, con el profesor Lecri Gombrich en Viena entre 1935 y 1937 y en Nueva York con el profesor Carlos Buhler entre 1942 y 1944. Aparte del piano, otra área de estudio fue la música de cámara en la que posteriormente descollaría como intérprete y maestro.

Al igual que Claudio Arrau, Tapia Caballero se presentó en Chile y el resto del mundo. En América Latina, su arte fue apreciado en Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Honduras, El Salvador, Guatemala, México, Cuba, Santo Domingo, Haití y Puerto Rico. En Estados Unidos se presentó en Nueva York, Washington, San Francisco, Texas y New Hampshire. En Europa sus giras de concierto abarcaron Inglaterra, Francia, Italia, España, Hungría, Austria y Alemania. Por la ruta del Océano Pacífico llegó hasta Australia y Nueva Zelanda.

Aparte de la interpretación solista, su arte en la música de cámara fue reconocido nacional e internacionalmente, como es el caso de la gira realizada en 1976 como director del conjunto de música de cámara de UNESCO, con el que ofreció diversos recitales. De los numerosos fonogramas que grabara en Chile y el extranjero es dable mencionar uno editado el año 1951 en Washington, D.C., con obras de Chopin, Albéniz y Debussy, compositor este último que difundiera en Viena desde muy temprano en su carrera. Toda esta trayectoria le hizo acreedor de numerosas distinciones en Chile y el extranjero, entre las cuales figura el Primer Premio Orrego Carvallo, otorgado al mejor pianista nacional en 1926, el Premio Saxton Noble, otorgado por Nicolás Orloff como el mejor pianista de Londres en 1932 y su elección por unanimidad, en 1975, como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.

Su repertorio de conciertos fue amplio y variado. Siempre agregó a su nombre el subtítulo de "Pianista Chileno", dando de esta manera renombre cultural a nuestra patria. Además, incorporó consistentemente en sus recitales obras de compositores nacionales, las que dio a conocer en importantes centros culturales del mundo. Entre ellos figuran Enrique Soro, Celerino Pereira, Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, René Amengual, Jorge Urrutia-Blondel, Roberto Escobar y Gustavo Becerra.

El segundo camino de nuestro apreciado colega y amigo fue la diplomacia, campo en que se destacó junto a otros artistas chilenos como Claudio Arrau, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Acario Cotapos. Entre 1947 y 1949 se desempeñó como agregado cultural ad honorem en la Embajada de Chile en México, entre 1952 y 1954 fue agregado cultural en la Embajada de Chile en la Santa Sede, entre 1954 y 1957 fue agregado cultural de la Embajada de Chile en Austria y entre 1960 y 1962 fue agregado cultural de la Embajada de Chile en Perú. Su calidad como diplomático corrió a parejas con su habilidad de políglota consumado, que se manejaba con igual soltura en el castellano, el alemán, el francés, el italiano y el inglés. A esto se agrega su caballerosidad, el tacto exquisito que lo distinguiera

como persona y la fluidez variada de su conversación. Como diplomático puso a la cultura chilena en un sitial tan alto como lo hizo con la música.

En cuanto a su tercer camino, la docencia, fue un maestro desde muy temprano en su vida, tal como lo fuera su gran amiga Gabriela Mistral. Entre 1928 y 1929 fue profesor de música de la Escuela Normal N° 1 de Niñas. En 1929 y posteriormente en 1931 desempeñó similar función en la Escuela Normal José Abelardo Núñez, mientras que en 1931 trabajó como profesor de piano de la Escuela de Niñas N° 1 de Santiago. A contar del año 1957 se ligó nuevamente a la Universidad de Chile como profesor de música de cámara del Conservatorio, labor que a contar de 1966 continuó como profesor de música de cámara del Departamento de Música, sucesor institucional del Conservatorio. Paralelamente desarrolló una nutrida labor académica en el extranjero. En 1958 ofreció un curso de interpretación en piano para profesores y alumnos en México, y lo mismo hizo en Perú entre 1960 y 1961. En 1975 recibió una invitación oficial del Gobierno de Francia para dictar cursos de postgrado de música de cámara en el Centro Regional Universitario de la Universidad de París. Su labor como profesor de música de cámara rindió generosos frutos. Por una parte incorporó a su enseñanza la obra de compositores nacionales, estimulando a los entonces jóvenes creadores como Pablo Déllano y Jorge Rojas-Zegers a escribir música para conjuntos de cámara. Por otra parte, alumnos suyos desempeñan en la actualidad funciones en las principales orquestas de Luxemburgo, Francia, Bélgica, Alemania, Brasil y Estados Unidos, y en grupos de música de cámara en Chile.

Nació el 20 de febrero de 1907 y falleció el 8 de julio de 2002. Su edad avanzada jamás fue obstáculo para mantener su espíritu alerta y lozano. Fue esta otra de sus enseñanzas magistrales para los jóvenes artistas de nuestra patria.

Luis Merino Montero

Franklin Thon Núñez (1937-2002)

Nada hacía presagiar el deceso del destacado músico valdiviano Franklin Thon (Q.E.P.D.), justo en pleno auge de una trayectoria musical de excelencia desarrollada en Alemania, precisamente en el medio más elevado y competitivo de su especialidad, la música coral.

Impedido por circunstancias ajenas a la música, en 1973 se trasladó a ese país, donde encontró amparo y trabajo en la ciudad de Dusseldorf. Luego de servir como cantor y organista adjunto en iglesias, pronto asumió como maestro de coro en grupos infantiles, juveniles y adultos. Algún tiempo después la autoridad eclesiástica luterana le entregó la responsabilidad de la música en la más importante Iglesia Luterana de la urbe renana, en calidad de *Kapellmeister*. Este cargo es el de mayor importancia para un músico profesional en el campo de la música sacra y ha sido privilegio de algunos de sus más grandes genios en la historia musical germana. De ahí el respeto que inspiran los maestros de capilla en Alemania, especialmente los de las grandes iglesias y catedrales. Franklin Thon mantuvo este puesto hasta el día de su muerte en agosto del presente año.

Cuando el llamado de la música es tan fuerte, el destino está trazado. Franklin desde muy joven sintió ese llamado, con una clara opción por la música coral y particularmente la religiosa. Lo cual no deja de ser curioso, pues nunca se pudo observar en él interés por la religión propiamente tal, al menos, mientras vivió entre nosotros. No había tampoco en esta predilección, que yo sepa, alguna tradición familiar o de otra índole.

Más bien, habría que aceptar, en su caso, una cierta predestinación que era la que provocaba en él tan fuerte vocación. Afortunadamente, esto ocurría en un momento de gran florecimiento de la música coral en Valdivia. También había en la ciudad sacerdotes, como el P. Cid en la Catedral y el P. Beatus en San Francisco que le permitirían practicar el armonio. Como corista se inició en el Coro del Instituto Comercial, demostrando de inmediato su capacidad innata, que le permitió ascender a jefe de cuerda y ayudante del director. También participaba en el Coro Masculino que dirigía el P. Beatus que lo introdujo seriamente en lo coral-religioso y formalmente en la ejecución del armonio.

Luego lo tendría el Coro Polifónico de Valdivia, bajo la dirección de Little y de Guarda, como uno de sus mejores elementos. Este auge del arte en la ciudad de Valdivia obligaba al perfeccionamiento de sus cultores. Así fue como un grupo de amigos directores de coros estimularon y apoyaron

el traslado a Santiago del joven músico. Iba destinado al Coro de la Universidad de Chile, donde lo esperaban buenos amigos de los músicos valdivianos, con su director el maestro italiano Marco Dusi y algunos profesores de lo que hoy día es la Facultad de Artes, encabezados por Fernando García (Premio Nacional de Música en 2002).

Todos ellos coincidieron en reconocer el talento y capacidad del valdiviano y lo auspiciaron con entusiasmo. Lo matricularon en el Conservatorio Nacional y lo hicieron participar en los grandes coros santiaguinos, le consiguieron trabajo como copista de partituras y como director de coros comunales, de industrias y colegios.

Su trabajo frente al Coro de Lo Espejo llamó la atención y acrecentó su prestigio. Todas estas prácticas y los estudios superiores supervisados por profesores y músicos de primer nivel nacional le permitieron en pocos años regresar a Valdivia convertido en director coral, arreglista y tecladista, con capacidad suficiente para asumir la dirección del Coro de la Universidad Austral que se encontraba vacante debido al retiro por enfermedad de su fundador el maestro Donald Little.

Aquí logró desarrollar un trabajo coral "a cappella" muy amplio, con inclusión no sólo de música clásica, sino también popular, especialmente chilena y latinoamericana en arreglos corales, muchos de su autoría. También incorporó música sinfónico coral al repertorio universitario, en colaboración con Agustín Cullel, a la sazón director del Conservatorio y de la Orquesta de la Universidad Austral. Todo este trabajo modernizó el concepto de la música coral en Valdivia y revitalizó toda la actividad musical producida en la ciudad. Resonancia nacional tuvo su versión de la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis, presentada en Valdivia y Santiago, donde también fue llevada al disco en un LP de lujo. Igualmente memorable fue su presentación dirigiendo los coros universitarios de Valdivia y Michigan (EE.UU) en un programa conjunto realizado aquí en Valdivia.

Ya en ese tiempo, fines de los 60 y comienzo de los 70, su bagaje técnico impresionaba tanto como su capacidad musical. Su absoluto control de la afinación y de la dinámica le resultaba fácil por su oído privilegiado y la claridad de sus manos, junto a su gesto facial y corporal. Conseguía ampliar el volumen más allá de lo común, así como obtenía sonidos diáfanos y delicados, siempre con mucha calidad, lo que daba un brillo inigualado a su interpretación. De carácter afable, aunque retraído, frente al coro se transfiguraba tornándose extrovertido y carismático. Su ojos brillaban y la expresión de su rostro cambiaba expresando severidad, ternura o alegría, siguiendo la música, cuyo carácter así se transmitía al coro. Perfeccionista consigo mismo y exigente con sus cantantes, el respeto que inspiraba su capacidad musical le permitiría, llegado el momento, también descollar en el exigente medio alemán.

La última vez que me comuniqué con él fue en diciembre del año 2000. Estaba lleno de planes para el futuro. Ensayaba entonces *El Mesías* de Händel con el Coro de Langerfeldt, del cual era también director titular. La obra sería cantada por un gran elenco en un concierto de Navidad, que abarcaba un coro japonés de visita en Alemania, la Orquesta de la Escuela Superior de Música de Dusseldorf y solistas, bajo su dirección.

Con estas líneas he tratado de mostrar, a los que no lo conocieron, algunas facetas de la vida de este meritorio músico chileno que hubo de realizarse tan lejos, providencialmente, en la tierra de sus ancestros, a la cual llegó sin amigos y desconociendo el país y el idioma. También las he escrito para el recuerdo y añoranza de quienes sí le conocimos y ahora lamentamos, muy profundamente, su prematura y definitiva partida.

Leonardo Mancini