

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2009

N° 212

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

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

LA REVISTA MUSICAL CHILENA ESTÁ INDEXADA DESDE 2007 EN ARTS AND
HUMANITIES CITATION INDEX – THOMSON REUTERS SERVICES
(INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION, U.S.A)

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

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 55.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 30.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 10.000
------------------------------	-----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 6.000
ESTUDIANTES	\$ 3.000

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 los siguientes discos compactos:

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.

Isidora Zegers y su tiempo. Obras de Isidora Zegers (11), Federico Guzmán (4), José Zapiola (2) y otros autores del siglo XIX, para canto y piano solo, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano). Grabado en los Estudios del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

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) 978 1337 • FAX (562) 978 1327 • e-mail: lmerino@uchile.cl

SUMARIO

EDITORIAL	5
PRESENTACIÓN	9
ESTUDIOS	
TÂNIA DA COSTA GARCIA. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60	11
KAREN DONOSO FRITZ. Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990	29
ARAUCARIA ROJAS SOTOCONIL. Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989	51
LAURA JORDÁN. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino	77
DANIELA BANDERAS GRANDELA. Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas	103
ADDENDA	121
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	122
Música chilena en el exterior	130
Otras Noticias	133
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Die Klaviermusik von Juan Allende-Blin y Die Orgelmusik von Juan Allende-Blin</i> . CD. Obras de Juan Allende-Blin, por Álvaro Gallegos Marino	137
<i>Elisa Alsina, piano</i> . CD., por Luis Merino Montero	138
<i>Los fugaces contornos del silencio</i> . CD. Obras de Cristián López, por Leonora López	140
<i>¡Cuándo, mi vida cuándo!</i> . CD. Ensamble Terra Australis, por Nicolás Masquiarán	140
RESUMEN DE TESIS	
Antonio Tobón Restrepo. <i>Trillar para festejar: Tiempo de hacer y usar música en Chile central republicano</i>	143
Omar Ponce Valdivia. <i>De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altioplánica</i>	143
Álvaro Menanteau. <i>Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra</i>	144
IN MEMORIAM	
<i>Guillermo Marchant Espinoza (1950-2009)</i> , por Luis Merino Montero	147
INSTRUCCIÓN A LOS AUTORES	148

Comité de Honor

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

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
TÂNIA DA COSTA GARCIA, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho',
São Paulo, Brasil
KAREN DONOSO FRITZ, Universidad de Santiago de Chile, Chile
ARAUCARIA ROJAS SOTOCONIL, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
LAURA JORDÁN, Université de Montreal, Canadá
DANIEL BANDERAS GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
FERNANDO CARRASCO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
LEONARDO MANCINI, Cronista Musical, Valdivia, Chile
JAIME KACHELE, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
RAMÓN GORIGOITIA, Colonia, Alemania
ÁLVARO GALLEGOS MARINO, Radio Beethoven, Chile
LEONORA LÓPEZ, Musicóloga, Chile
NICOLÁS MASQUIARÁN, Universidad de Concepción, Chile
ANTONIO TOBÓN RESTREPO, Magíster en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
OMAR PONCE VALDIVIA, Magíster en Artes mención Musicología,
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
ÁLVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile

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

Editorial

Juan Orrego-Salas a los noventa años



Juan Orrego-Salas es una figura clave de la música chilena, tanto por la cantidad y calidad de sus obras musicales como por su contribución a múltiples rubros del quehacer musical chileno y por el reconocimiento de su labor en el extranjero. Nacido en Santiago el 18 de enero de 1919, creció en un medio familiar extremadamente propicio para el estímulo y cultivo de sus aptitudes musicales. Su padre, don Fernando Orrego Puelma, y su madre, doña Filomena Salas González, desarrollaron una intensa actividad artística en campos tan diversos como la crítica, la interpretación y la organización del quehacer musical. Esto explica, en cierta medida, la actividad multifacética de Orrego-Salas, quien además de compositor

Revista Musical Chilena. Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 5-8

se recibió de arquitecto, ha cultivado la musicología, se ha desempeñado en Chile como director de la *Revista Musical Chilena* (1949-1953), crítico del diario *El Mercurio* (1950-1961), profesor y conferencista de dilatada trayectoria tanto en Chile como en el exterior, además de director del ex Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1957-1959) y del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Católica (1959-1961).

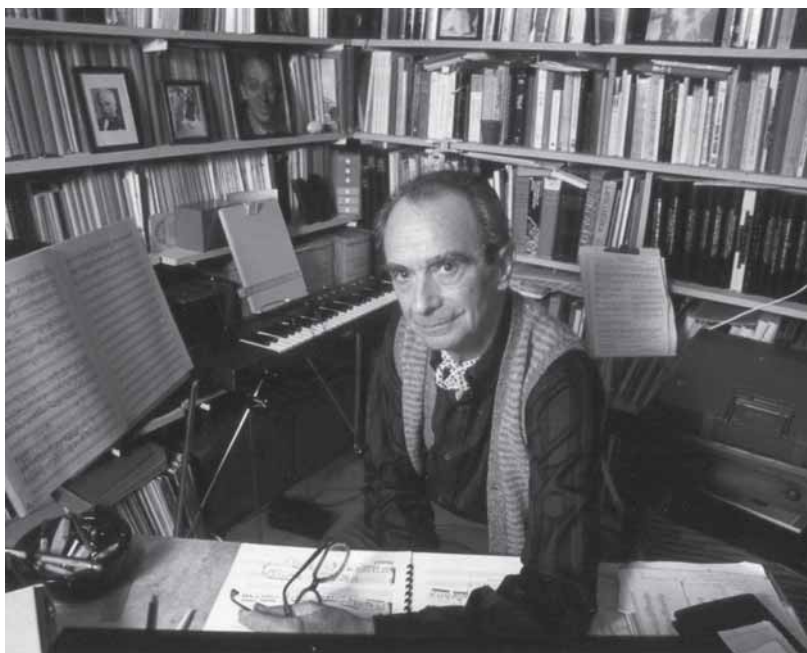
Asimismo, la labor en Chile de Juan Orrego-Salas transcurre en una de las épocas más brillantes de la historia de la música nacional, dentro de una infraestructura concebida y realizada por Domingo Santa Cruz en la Universidad de Chile para un objetivo prioritario: promover vigorosamente la creación nacional. Fue en este medio que Orrego-Salas tuvo la oportunidad de una formación musical completa. Estudió entre 1936 y 1943 en el Conservatorio Nacional adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, teoría con Julio Guerra y piano con Alberto Spikin Howard, iniciándose en los aspectos básicos de la composición con Pedro Humberto Allende, para explorar con Domingo Santa Cruz materias complejas como el contrapunto, la historia de la música y el análisis.

La situación bélica imperante en la década de 1940 le impidió que perfeccionara sus estudios en Europa, como lo hiciera Federico Guzmán en el siglo XIX o Enrique Soro a comienzos del XX. Los estrechos lazos anudados entre Estados Unidos y Latinoamérica a raíz de la guerra y, más específicamente, el intercambio cultural para las artes plásticas y la música, impulsado por Domingo Santa Cruz en 1941 y 1942, permiten a Orrego-Salas y a varios otros compositores chilenos como Claudio Spies (1942), René Amengual (1943), Carlos Riesco (1946) y Alfonso Montecino (1947) realizar estudios avanzados en los Estados Unidos.

Su estada en Norteamérica (1944-1946) se financia con becas de las fundaciones Rockefeller y Guggenheim, y es de crucial importancia en su carrera. Completa su formación como compositor profundizando sus estudios de contrapunto con William Mitchell, en la Universidad de Columbia en Nueva York, perfecciona sus conocimientos de composición coral y de orquestación con Randall Thompson, primero en la Universidad de Virginia y posteriormente en la Universidad de Princeton. Finalmente, en el verano de 1946, en Tanglewood, Massachusetts, entra en contacto con Aaron Copland, quien juega un papel importante en momentos claves de su ulterior carrera internacional.

Entre 1946 y 1961 el compositor trabaja en Chile, manteniendo en todo momento una actividad de alcance internacional, la que cobra un significativo impulso a partir de 1953, año en que se inician los encargos de instituciones extranjeras. Durante su segunda estada en los Estados Unidos, entre 1954 y 1955, con otra beca Guggenheim, dicta conferencias en varios centros musicales, entre ellos, la Universidad de Harvard, e intensifica sus contactos con influyentes núcleos artísticos norteamericanos.

Juan Orrego-Salas inicia en Chile la comunicación de su obra creativa durante la década de 1930. El afianzamiento de las instituciones musicales chilenas a contar de esta década estimula el florecimiento tanto de la música sinfónica como de la música de cámara escrita por compositores chilenos. Paradigmática en tal sentido resulta la labor de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos entre



1931 y 1938, y del Instituto de Extensión Musical creado en 1940 por Ley de la República N° 6.696.

En 1961 Juan Orrego-Salas se radica en los Estados Unidos como profesor de la Universidad de Indiana, en Bloomington. Con financiamiento de la Fundación Rockefeller crea, ese mismo año, el Centro Latinoamericano de Música de esa Universidad, y en 1975 pasa a ser director del Departamento de Composición. En 1987 jubiló como Profesor Emérito para dedicarse desde entonces exclusivamente a su labor como creador. En la actualidad su catálogo supera los 125 opus.

Es bien sabido que toda partida implica en cierto modo un desarraigo. Para Juan Orrego-Salas esto no ha sido totalmente así. Más bien, su vida en Chile y en los Estados Unidos ha sido, según sus propias palabras, una cadena de partidas y regresos. El alejamiento físico no ha sido óbice para mantener un vínculo intelectual, emocional y afectivo con Chile, que se refleja no sólo en su vida, sino que en su obra musical, la que mantiene una búsqueda inquieta y continua, fruto de una sensibilidad amplia y siempre abierta a nuevas experiencias, pero anclada en su conjunto en la cultura chilena y latinoamericana. En este caso opera aquel concepto acuñado por Roberto García Canclini bajo la denominación de la “desterritorialización de la cultura”. Debido a la diáspora de los músicos chilenos que por razones económicas o políticas han abandonado el país a contar de las décadas de 1960 y 1970, la cultura musical no se circunscribe exclusivamente al ámbito geográfico nacional, sino que gradualmente se extiende al resto de América Latina, América del Norte y Europa, hasta alcanzar en la actualidad una dimensión mundial gracias al desarrollo gigantesco de la globalización informática.

A modo de síntesis, encontramos en Juan Orrego-Salas un vasto cosmos creativo que el mismo compositor explica con las siguientes palabras.

“Creo yo que mientras más vasta es la órbita ante la cual el artista se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad.

Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, cultural, social y humano. El artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancias, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio desierto”.

La calidad estética de su música, la dinámica constante de su trayectoria y su apertura cada vez mayor hacia los problemas de la sociedad y la cultura desde la perspectiva chilena y latinoamericana fueron reconocidas en 1992 por el Estado de Chile, mediante el otorgamiento del Premio Nacional de Arte.

Al cumplir 90 años, le deseamos –a nombre de la *Revista Musical Chilena*, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile– muchos años más de fecunda vida, dentro de una trama que enhebra el arte, la vida y el hombre.

Luis Merino Montero
Director
Revista Musical Chilena
lmerino@uchile.cl

Presentación

Los textos reunidos en este número conforman una constelación a la que atribuimos un especial significado que nos complace destacar: la autoría de todos los artículos corresponde a jóvenes investigadoras. De este modo, el ascendente protagonismo de las mujeres en todos los campos de la actividad cultural, incluido el ámbito de los estudios musicales, se manifiesta ahora elocuentemente en las páginas de nuestra revista.

Mas, aclaramos, no fue la condición femenina el criterio editorial que obró en la selección de los textos que constituyen el *corpus* del presente volumen. Fue sobre todo la ocasión de acoger los resultados de sendos proyectos de investigación o tesis de grado realizados por estas autoras en el campo de la musicología y la historia. En ellos lo que nos pareció más relevante fue el modo de problematizar sus respectivos temas y casos de estudio, o bien, el modo de resolver el desafío de incorporar experiencias sociales de la música, no abordadas o poco consideradas a la fecha a sus respectivas tradiciones disciplinarias.

Una convergencia es notable en el conjunto de estos trabajos: todos comparan una decidida apertura a tematizar críticamente, desde el lugar y la experiencia de la música, fenómenos que tuvieron o tienen un sensible impacto en la vida social y cultural del país y que por lo mismo han sido y son difíciles de introducir en los espacios académicos y sus inercias. Ese es el potencial de esta constelación: remover resistencias para promover la reflexión, poniendo foco en aquello donde se evidencia que lo musical es una experiencia social profunda, formadora y reformadora de la persona y la comunidad. En este sentido, eso deseamos al menos, se abra cauce al debate sobre la situación de los estudios musicales en nuestro entorno, situación a la que en estas mismas páginas, hace ya once años, se le diagnosticaba “la ausencia persistente de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como éstos acontecen en la inmediatez territorial de nuestra cultura”¹.

Los primeros cuatro artículos tratan sobre las mediaciones y representaciones de las músicas llamadas folclóricas, sus prácticas y repertorios, con la sociedad chilena en el último medio siglo, con especial énfasis en el período vivido bajo la dictadura militar. Incurción a varias voces en un tema aún pendiente en la sociedad chilena: pensar desde la música el reciente pasado dictatorial y su legado.

Desde el eje de la canción popular urbana, manifestación cultural típicamente moderna e importante vector de homogeneización cultural, la doctora Tânia

¹Gabriel Castillo Fadic, “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”, *Revista Musical Chilena*, LII/190 (enero-junio, 1998) p. 15.

da Costa García aborda las conexiones entre música folclórica, canción popular, formación y consolidación de un mercado consumidor y los usos políticos de la música popular chilena por parte de diferentes sectores sociales en las décadas de 1940 y 1960, período en el que las artes estuvieron relacionadas con las luchas de las representaciones en torno de la identidad nacional en diferentes países de América Latina.

Karen Donoso, por su parte, nos introduce a una lectura política de los usos de la música folclórica que, en su interpretación, está fundamentalmente presionada por dos grandes tendencias que lo conciben como patrimonio nacional o como formas expresivas de la cultura popular. En el periodo 1973-1990 estas tendencias se confrontan en lo que denomina “la batalla del folclore”; por una parte, la mirada oficial de cuño “nacionalista”, producto de las políticas culturales del régimen militar y, por otra, las actividades alternativas de quienes estudian y difunden el folclore concebido como “arte-vida” popular, según planteamientos de Fidel Sepúlveda y otros.

Desde el eje articulador de la cueca o, más bien, de las cuecas que circulan en el medio capitalino de Santiago, Araucaria Rojas indaga en los pliegues y repliegues de las representaciones estético-políticas de una cierta ‘chilenidad’ promovida por la dictadura militar entre 1979 y 1989. Da cuenta del proceso de construcción de un prototipo oficial de *la* cueca y, a contraluz, expone la práctica y sentido de otras manifestaciones alternativas del género, que sobrepasaron el marco del rígido canon homogeneizador: cueca sola, cuecas de barrios populares (las llamadas cuecas bravas) y cuecas militantes de la resistencia.

Laura Jordán condensa en su texto un acucioso estudio sobre la compleja relación entre música y clandestinidad durante la dictadura militar. Se interna en el ambivalente y denso ambiente producido por los mecanismos de represión y censura, y por la oposición al régimen que generó eficaces modalidades alternativas de resistencia cultural. La tensión entre el aparato estatal y la oposición se analiza poniendo foco en las acciones de prohibición y persecución de músicos, repertorios y eventos, haciendo evidente la clandestinidad del ejercicio represivo. También destaca la producción de grabaciones clandestinas, relevando el rol decisivo de la casete como masiva forma alternativa de circulación musical de la resistencia al régimen.

Daniela Banderas da cuenta en su texto de una investigación que explora el complejo fenómeno de la violencia sexual, al contraluz de la experiencia de cinco jóvenes mujeres de una población popular de Santiago, con las que trabajó directamente entre los años 2004 y 2006. En su análisis pone foco en el papel de la música en el proceso de reparación de sus vidas y de sí mismas tras haber sufrido agresiones de naturaleza sexual. Es una exploración delicada y comprometida que finalmente nos muestra cómo en cada caso el vínculo íntimo con la música es un factor activo e incluso decisivo en los personales y difíciles procesos en que el trauma vivido se integra a la experiencia vital, pasando a constituir parte de su existencia y personalidad.

Rodrigo Torres Alvarado
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile
rtorres@uchile.cl

ESTUDIOS

Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60

Popular Music, Nationalism Consumption and Politics in Chile during the 1940's and 1960's

por

Tânia da Costa Garcia

UNESP/Franca-São Paulo

Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Brasil
garcosta@uol.com.br

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios de comunicación de masas, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales, no demoró, dentro de la lógica de mercado, para traducirse en un importante vector de homogeneización cultural. El objetivo de este artículo es diseñar un mapa de las conexiones entre música folclórica, canción popular, formación y consolidación de un mercado consumidor y los usos políticos de la música popular chilena por parte de diferentes sectores de esta sociedad entre los años 40 y 60, período en el que las artes estuvieron relacionadas con las luchas de las representaciones en torno de la identidad nacional en diferentes países de América Latina.

Palabras clave: folclore, música popular chilena, identidad nacional, consumo, política.

Popular urban music is a typically modern cultural event. Its production, distribution and consumption occurred during the process of urbanization of Chile and in a period of growing availability of technological resources. The broadcasting by the mass media allowed popular urban music to reach a larger audience than the local public. Therefore it did not take long time for popular urban music to become a means of cultural homogenization within the parameters of the market system of production and distribution of music, in Chile. This article aims to map the connections between folk music and popular music, with the formation and consolidation of a consumer market for music in Chile. Besides it considers the use of popular music in the forties and the sixties as a political tool by different groups of the Chilean society, during a time when arts were considered within the controversies about the national identity that arose in different Latin American countries.

Key words: folklore, Chilean popular music, national identity, consumption, politics.

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios masivos de comunicación, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales no demoró, dentro de la lógica de mercado, en traducirse en un importante vector de homogeneización cultural.

Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 11-28

En el Chile de los años 40 y 60 diferentes sectores de la sociedad se movilizaron en torno de la música popular, con el objetivo de seleccionar un determinado repertorio como representante de la identidad nacional. Tales iniciativas atravesaron a los académicos vinculados a la Universidad de Chile, cuyas investigaciones abordaban el folclore y la música docta. También involucraron a los gobiernos radicales que actuaban a través de organismos específicos controlando, fiscalizando e incentivando la producción y difusión de la música popular, a la industria fonográfica y a las emisoras comerciales de radio, es decir, al universo ligado al entretenimiento que, envuelto en esta atmósfera nacionalista, comenzó a invertir en estos géneros y a integrar las polémicas en torno de esta representación.

Cada uno de estos sectores, desde distintos “lugares sociales, económicos y culturales”¹ profesó un discurso particular, a partir de ciertos procedimientos de análisis, que permitieron la construcción de una determinada historia sobre los orígenes de la “auténtica” música popular chilena.

En este sentido, tal autenticidad constituyó y alimentó tradiciones inventadas que expresaban el carácter ideológico de estos criterios, bien o mal formulados, que en cada época fueron responsables por la selección, producción y/o consumo realizado por los distintos grupos sociales.

El objetivo central de este abordaje fue diseñar un mapa de las conexiones relacionadas con las definiciones de este repertorio musical capaz de representar la identidad chilena, su configuración y reconfiguración por los medios de comunicación de masa, respondiendo a las transformaciones tecnológicas, políticas y sociales del período.

EN DEFENSA DE LA CULTURA NACIONAL

Las primeras discusiones sobre el tema tienen inicio entre los académicos que se dedicaban a los estudios del folclore. Gran parte de las ideas e iniciativas de estos hombres y mujeres en torno del asunto fueron registradas por la *Revista Musical Chilena*, cuyo primer número data de mayo de 1945.

Según sus organizadores, la creación de la revista respondía a dos propósitos esenciales. Primero, ofrecer un panorama mensual de todas las actividades musicales de Chile, en reseñas, críticas de conciertos, informaciones de cursos, conferencias y demás eventos ocurridos en el país. Después, abrir un espacio capaz de impulsar el desarrollo de la música chilena docta, promoviendo el diálogo con la tradición folclórica, sin perder de vista las referencias internacionales. A pesar de que predominaban los artículos dedicados a la música erudita nacional y extranjera, eran frecuentes los trabajos sobre el folclore y la música folclórica relacionada o no con la música docta. Tal presencia demuestra que este campo de investigación poseía relevancia *per se*. Los estudios del folclore en el campo musical se realizaban con la intención de dar a conocer el patrimonio cultural chileno, además de preservarlo y difundirlo en su forma “original”.

¹Certeau 2006.

Por las páginas de la *Revista* resulta posible acompañar otras iniciativas importantes que, en una actuación conjunta, contribuyeron a promover los estudios en el campo del folclore musical. De este modo, en la publicación de enero de 1946, Vicente Salas Viu destacaba en el editorial el quinto aniversario del Instituto de Extensión Musical. Tal organismo tuvo como principal objetivo divulgar y difundir la labor universitaria más allá de los muros académicos. Era responsabilidad del Instituto y de las otras entidades musicales de la Universidad de Chile ofrecer cursos de extensión, como aquellos que dictaba Margot Loyola sobre el folclore musical chileno.

El tercer número de la *RMCh*, publicado en junio de 1945², dedicaba un comentario al Instituto de Investigaciones del Folklore Nacional, en que se señala que un grupo integrado por Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu y Filomena Salas, todos ellos vinculados a las instituciones musicales de la Universidad de Chile, crearon en 1943 una Comisión de Investigaciones Folklóricas, que contó con apoyo universitario. Como frutos de esta Comisión se destacan los conciertos folclóricos que difundían un repertorio compuesto por auténticos aires nacionales recogidos de la tradición oral y de la historia. Podemos recordar también la edición del folleto *Chile*, publicación que contenía los programas de estos conciertos. Tenía una gran divulgación en las escuelas chilenas y muchas veces llegaba a otros países del continente americano. En 1944, cuando la Facultad de Bellas Artes creó su Instituto de Investigaciones Folklóricas, al que se integraron varios miembros de la desaparecida Comisión de Investigaciones Folklóricas, ésta última dejó de existir. En 1947 el referido organismo universitario de estudios del folclore se transformó en Instituto de Investigaciones Musicales, permaneciendo activo hasta 1970. A partir del momento en que se tornó Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1944, sus actividades se ampliaron. Se realizó un mapa de la distribución geográfica del folclore musical chileno, se organizó un archivo folclórico y la RCA-Victor grabó una recopilación denominada *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*³. También se crearon la biblioteca y la discoteca folclórica.

Es notable que muchos de aquellos que estuvieron involucrados en la publicación de la *Revista* –no sólo formando parte del cuerpo editorial sino también divulgando en ella sus trabajos con cierta frecuencia– integraban, no por casualidad, las instituciones e iniciativas citadas. Eugenio Pereira Salas participó en la *RMCh* y en la edición del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Juan Orrego Salas estuvo vinculado al Instituto de Extensión y a la *RMCh*; Carlos Lavín y Carlos Isamitt trabajaron en investigaciones sobre folclore y en el Instituto de Investiga-

²Salas 1945: 19.

³Este material, de diciembre de 1944, se traduce en un álbum compuesto por 10 discos dobles, que contenían 27 temas, con un folleto explicativo y las partituras de las melodías de las canciones. Los intérpretes responsables fueron elegidos entre aquellos que presentaban, en la medida de lo posible, “la forma más auténtica del cantar tradicional y campesino, sin afectaciones teatrales”. Esta colección fue reeditada por primera vez en mayo de 2005, por el Centro de Documentación e Investigaciones Musicales (CEDIM) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

ciones Musicales. Carlos Lavín participó también de la producción del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Alfonso Letelier integró el cuerpo editorial de la *RMCh* y el Instituto de Investigaciones Musicales. Jorge Urrutia Blondel también formó parte del grupo precursor del Instituto de Investigaciones Musicales y colaboró con la producción del álbum *Aires tradicionales*. Estos intelectuales –todos docentes de la Universidad de Chile– cumplieron el papel de delinear, sedimentar y promover un determinado patrimonio musical chileno a partir de ciertos criterios, echando mano para esto de los medios puestos a disposición y auspiciados por la Universidad de Chile. La *Revista Musical Chilena* fue un importante canal de difusión y circulación de estas ideas, impulsando y proponiendo las directrices de la investigación en el campo de la música docta y del folclore musical.

Paralelamente a esta labor universitaria, impregnados de este papel de “preservación del patrimonio nacional”, los gobiernos radicales, en esta época, también comenzaron a interesarse por los rumbos de la cultura en el país. En 1940 se creó la Dirección General de Información y Cultura (DIC), dando inicio a las investigaciones y a la difusión del folclore por parte del Estado. Entre 1944 y 1947, se realizó el primer censo folclórico nacional que reunió 2.500 nombres y domicilios de verdaderos cultores de antiguas canciones e instrumentos. La DIC también fue responsable de la publicación de la revista *Vida Musical*, que daba énfasis al folclore nacional. Este órgano gubernamental asociaba intereses políticos a tales iniciativas y organizaba eventos masivos acompañados con folclore y música popular chilena. A pesar de las divergencias sobre la concepción del folclore entre los profesionales de la DIC y de la Universidad, resulta innegable que los años 40 conocieron una valoración de la cultura popular, especialmente de la música folclórica, inédita hasta entonces.

Extinguida la DIC, se creó posteriormente la DIE (Dirección de Información del Estado), que actuaba en la misma línea que su antecesora. Entre otras actividades, daba continuidad a la elaboración de programas educativos, divulgando la música folclórica e implementando leyes en defensa de la cultura nacional.

En sintonía con tales iniciativas, la industria fonográfica comenzaba a invertir de forma más efectiva en este repertorio. En 1942, el sello *Victor* lanzaba el álbum *Cantares de Chile* –“hermoso álbum que contiene seis discos con 12 selecciones de música típica chilena, grabadas por los mejores artistas nacionales”⁴. El medio radial también demostraba mayor interés por el género, transmitiendo, a partir de 1941, diversos programas en esta línea: *Cantares chilenos; Chile su gente y su música; Mañanitas campesinas*⁵. Este espacio dedicado a la música folclórica nacional se prolongaría hasta los años 50 y 60, exhibiendo nuevos formatos del género que acompañaban las nuevas demandas sociales y políticas del período. La actuación fiscalizadora y normativa de la DIC y después de la DIE, que establecían la obligatoriedad de un porcentaje de música chilena que debía transmitirse por las radios –a pesar de las brechas encontradas por los programadores para burlar la ley– contribuyó, de alguna forma, para la difusión y valoración de este repertorio en el *dial*.

⁴González y Rolle 2004: 416.

⁵González y Rolle 2004: 417.

A partir de los años 40, la música denominada de manera genérica como folclórica se tornaba, por lo tanto, objeto de interés de los más variados sectores de la sociedad: desde la organización de este campo promovida por la Universidad de Chile, con la creación de instituciones y la edición de material sonoro e impreso hasta la acción de la DIC y después de la DIE, órganos de los gobiernos radicales que buscaban, a través del manejo de lo nacional-popular, el incremento de su actuación política. A esto se suman las inversiones realizadas por la industria fonográfica, paralelamente a la transmisión de este repertorio por el medio radiofónico, e incluso el papel de los medios periodísticos de gran circulación en la promoción del género.

Analicemos por separado las concepciones y movilizaciones de estos tres sectores (intelectuales, gobierno y mercado) en torno de la selección, producción y difusión de este repertorio.

LOS INTELECTUALES, EL FOLCLORE Y LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA FOLCLÓRICA

Entre las discusiones académicas publicadas en torno del tema en la *Revista Musical Chilena*, destacamos los siguientes temas: el folclore como ciencia y la música folclórica; la “música folclórica” chilena difundida por las emisoras de radio, o el folclore y la cultura de masas.

Un artículo firmado por Manuel Dannemann, uno de los folcloristas más destacados en Chile, en coautoría con Raquel Barros, “Los problemas de la investigación del folklore musical chileno”⁶, trae una breve historia sobre la investigación de la música folclórica en Chile. Según los autores, a pesar de que las primeras iniciativas en este campo datan del siglo XVIII, solamente a comienzos del siglo XX se tiene de hecho la “conciencia de nuestra disciplina como tal, fomentada por la creación y desarrollo de la *Sociedad de Folklore Chileno*, fundada por don Rodolfo Lenz en 1909, la primera en su género aparecida en América Latina”⁷. Pero sería preciso esperar la década del 40, con la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas y otros organismos e instituciones especializadas, para que la música recibiera la debida atención dentro de los estudios folclóricos. Se iniciarían, desde entonces, una serie de acciones con el fin de promover el folclore musical, tales como la producción de artículos relativos al asunto, en un intento por confeccionar un mapa folclórico musical de Chile y en la edición de un álbum de discos titulado *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, entre otros ya mencionados. La producción de este álbum constituyó la primera acción efectiva con el fin de seleccionar, elaborar y registrar la música folclórica chilena, y le cupo a aquellos que estaban involucrados en este proceso la construcción y definición de un repertorio representativo de la nacionalidad. La selección de este material, a pesar de haber sido justificada por sus productores como la referencia histórica de las manifestaciones sonoras populares chilenas, estaba integrada esencialmente por los ritmos

⁶Barros y Dannemann 1960.

⁷Barros y Dannemann 1960: 84.

de la región central del país, concebida como el área más representativa de la identidad chilena –del Valle Central el país se expandió, conquistando y subyugando las zonas extremas del sur y del norte que, a su vez, habrían aportado un escaso porcentaje étnico a la formación de la nacionalidad⁸. Tal selección, como bien lo observa el musicólogo Rodrigo Torres, significó la exclusión de la identidad chilena de las expresiones culturales indígenas⁹.

Sin embargo, más allá del ambiente académico, desde fines de los años 20, fecha de las primeras grabaciones en disco de un repertorio urbano-popular, la música típica chilena estuvo representada por la zona central. Conjuntos como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros, Los Provincianos se constituyeron en los legítimos representantes de una cultura *huasa*, es decir, integrada por un universo simbólico oriundo de la cultura mestiza, a la que rendían culto los grandes propietarios de tierras de la zona central de Chile, y que se evidenció también en la literatura y la pintura. Este repertorio estaba compuesto básicamente por cuecas y tonadas. Tal configuración de las imágenes sonoras representativa de la *chilenidad* no impidió, sin embargo, que otras áreas fuesen investigadas por los folcloristas. El citado mapa folclórico musical abarcaba el norte y el sur del país. Los trabajos de recopilación y difusión del folclore musical de Margot Loyola y Violeta Parra contemplaron también otras regiones, además de la central. En los años 50, compositores e intérpretes vinculados al mundo del entretenimiento, como Los de Ramón, contribuyeron a dar una visión más amplia de la cultura musical popular chilena. En 1956, el sello EMI-ODEON invertía comercialmente en la valorización ascendente de la música folclórica chilena y lanzaba una serie que alcanzó a completar 41 volúmenes, denominada *El folklore de Chile*, que no se restringía solamente a cuecas y tonadas.

Volviendo al artículo de Dannemann, éste entiende por folklore, “el estudio del comportamiento integral de una comunidad, manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes”. Tal definición engloba la idea de *función* como satisfacción de una necesidad y la importancia de la incorporación de esta necesidad por parte de la comunidad, atendiendo a lo colectivo. En esta perspectiva, para estudiar la música folclórica, según Dannemann, se la debe examinar dentro de “un cuadro básico que ofrezca las mejores oportunidades para aprender su *función* de acuerdo con la participación que le cabe en el comportamiento integral de la comunidad”¹⁰.

El artículo firmado por Eugenio Pereira Salas, “*Consideraciones sobre el folklore en Chile*”, es de 1959. En él, llama la atención la distinción hecha por el autor entre etnomúsica, folclore criollo y música popular. La etnomúsica es aquella producida “(...) en el norte por el atacameño, en el centro del país por los araucanos y en el extremo sur por los onas, yaganes y alacalufes, desde antes de la conquista”. Al folclore criollo se lo define como la “aculturación de los elementos occidentales e hispánicos por las generaciones que convivieron en el área geográfica

⁸Torres 2005: 10.

⁹Torres 2005: 10.

¹⁰Torres 2005: 10.

de este extenso país”. Y la música popular es, según el autor, “aquella compuesta por autores individualizados dentro de la línea, de las estructuras melódicas y de la prosodia de la música tradicional”¹¹.

En concordancia con las opiniones de Dannemann, Pereira Salas plantea, una vez más, la necesidad de establecer diferencias entre lo que se entiende por folclore y lo que no es folclore. En este sentido incluye, excluye, clasifica, desclasifica, califica y descalifica según determinados criterios.

Así, incluso sin tener un concepto científico de folclore –como bien afirma Dannemann– se delimita el objeto, afirmando lo que éste tiene de particular en relación a los otros. Se crea, en este caso, una identidad para la música folclórica y al mismo tiempo procedimientos para clasificarla o desclasificar aquello que no es folclore.

Sobre la música folclórica chilena y su difusión en los medios de comunicación de masas, se encuentran dos notas editoriales, entre fines de los años 40 y comienzos de los 50, que, imbuidos de esta misión de preservación de lo nacional, señalan la amenaza que significan los avances tecnológicos en el campo de la radiodifusión, especialmente debido al sistema de explotación comercial dominante en el medio. En la opinión del editor, le cabe al Estado supervisar la programación radiofónica con el fin de que “no se destruya el tesoro de nuestra expresión genuina y de nuestra tradición popular”. En los dos editoriales se recuerda que en la gran mayoría de los países la radiodifusión pertenece al Estado, debido a la gran importancia estratégica de este medio de comunicación para la seguridad nacional. No obstante, en Chile, está completamente entregado a la explotación comercial. Los editoriales también se refieren, directa (1950) o indirectamente (1947), a las equivocaciones cometidas por la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC) que no fue capaz de promover la verdadera cultura chilena, perdiéndose en la organización de eventos de dudosa calidad y en la realización de propaganda política¹².

En esta misma perspectiva, Enrique Bello escribe un artículo en septiembre / octubre de 1959 titulado “Decadencia de la música popular”. Así, en el comienzo afirma: “El fonógrafo y más tarde la radio y el cine casi destruyeron la música popular, es decir, la música creada por el pueblo. Esta tradición, (...), se vio de repente despreciada por una nueva realidad social: la industrialización”¹³. Y luego hace una distinción, no concluida, entre música popular y folclore y lo que denomina de popular y popularesco: “la música popular para bailar y cantar de nuestros días es popular solamente en el sentido de su difusión; no lo es en su origen, pues, como se sabe, proviene de compositores de escasa o ninguna relación con el pueblo”¹⁴. Por último, pregunta: ¿existe algún medio que facilite un renacimiento de la música popular en nuestra época de estandarización masiva?¹⁵. Y concluye:

¹¹Pereira Salas 1959: 83.

¹²Santa Cruz 1947: 3-7; Santa Cruz 150: 7-10.

¹³Bello 1959: 62.

¹⁴Bello 1959: 64.

¹⁵Bello 1959: 67.

“dos podrían ser los factores de un renacimiento de la música popular: el ya enunciado (nuestro pueblo tiene un estilo) y retomar lo mejor de nuestra tradición musical popular que se encuentra en los aires tradicionales y folklóricos, como punto de partida y modelo”.¹⁶

El autor, a pesar de ser poco preciso en su diferenciación entre lo popular y lo popularesco, parece querer inferir que lo popular masivo –probablemente lo que define como popularesco– para no distanciarse de la auténtica música popular chilena, debe estar pautado por la tradición. Y en la misma dirección que los editoriales citados, acusa a los medios de comunicación de masas y su forma de explotación comercial como los responsables por la distorsión de esta música.

Tales discusiones y movilizaciones en torno a la definición y preservación de una música folclórica chilena contribuyeron indirectamente con la producción y difusión de una canción popular urbana en los medios masivos. Este repertorio difundido por la radio y por el disco, denominado música típica chilena, pasó a representar la tradición folclórica, a pesar de las esterilizaciones y modificaciones sufridas en función de su adecuación a un público de la ciudad y a las tecnologías de difusión.

LOS GOBIERNOS RADICALES, LO POPULAR Y LO MASIVO

Los gobiernos radicales participaron activamente de esta promoción del cancionero popular chileno. En 1942 se creó la DIC, Dirección de Informaciones y Cultura, dependiente del Ministerio del Interior. El papel que le cupo a la mayoría de este tipo de organismos existentes en diversos países de América Latina, desde el final de los años 30, y en algunos casos llegando hasta la década del 50, como en Argentina, fue simultáneamente el de propaganda y control sobre la cultura de masas –prensa, radio y cine.

La DIC, en su período de existencia, 1942-1947, se dedicó a centralizar los organismos gubernamentales relacionados con las actividades informativas o culturales y, a través de éstos, a ejercer tareas de control y vigilancia, junto con elaborar las orientaciones para la programación, de acuerdo con los intereses de los gobiernos de promover lo que juzgaban conveniente en materia de cultura¹⁷. A pesar de que la DIC fue disuelta en 1947, en poco tiempo fue substituida por la DIE. Las primeras noticias de actuación de este órgano datan de 1952. La Dirección de Información del Estado (DIE) no se diferenció en sus acciones de aquellas realizadas por la DIC.

Pero, si el surgimiento de la DIC ocurre durante el gobierno de Juan Antonio Ríos Morales, desde los tiempos de Pedro Aguirre Cerda se le daba atención a la importancia de los medios de comunicación en la vida política. Como apunta el historiador Claudio Rolle,

¹⁶Bello 1959: 67.

¹⁷Rolle 2007.

“Se debe recordar que uno de los más famosos lemas de la campaña de Pedro Aguirre Cerda era la educación de masas. Llamaba la atención sobre las experiencias mundiales que señalaban la radio y el cine como formidables medios para persuadir y educar a la población. De modo que parecía lógico que el Estado quisiera proponer orientaciones pragmáticas a las radioemisoras”¹⁸.

Así, después de muchos años de relativa libertad –hay registros eventuales de censura en las radios que criticaban al gobierno– “a partir de 1943 se comienzan a definir mejor las atribuciones y deberes del organismo estatal (DIC) mediante un decreto con fuerza de ley (...)”¹⁹. En una entrevista a la revista *Radiomanía*, en mayo de 1943, el director de la DIC, Antonio Serrano Palma, afirma que aunque entienda la radiodifusión como una empresa privada, es partidario de que “el Estado ejerza sobre ella una acción orientadora y controladora, limitando su intervención directa en abrir caminos vírgenes que no han despertado el interés comercial”²⁰.

Evidentemente, los empresarios y trabajadores de la radiodifusión fueron reacios a la aplicación de dichas leyes –aplicadas por la DIE en aquel momento– que cohibían la libertad de programación de las emisoras. Se manifestaron contra esto a través de sus organizaciones como la Asociación de Broadcasters o el Sindicato de los Trabajadores de Radio. Protestaban, por ejemplo, contra los espacios tomados por el gobierno para transmitir propagandas y avisos de su interés:

“Los radiodifusores piden al gobierno el menor número posible de transmisiones en cadena. Solamente cuando sea un comunicado del Presidente de la República o de sus Ministros y también, lógicamente, en caso de emergencia. [...] Un exceso de transmisiones de este tipo es, inclusive, contraproducente para el propio gobierno. [...]”²¹.

También reaccionaban negativamente a la reglamentación que regía sobre la cantidad de publicidad transmitida y la obligatoriedad de cierto número de presentaciones en vivo y de artistas chilenos. Sobre el tema, la revista *Ecran* –publicación de gran circulación, dedicada predominantemente al cine, con secciones permanentes orientadas al teatro y a la radiodifusión– publicaba la siguiente nota:

“La Asociación de Broadcasters, por intermedio de su presidente, señor Ricardo Vivado, envió una carta al señor director de la DIC, en la que le muestra el punto de vista de esta agrupación, alegando que no existe el número determinado de artistas, ni de música *criolla* para cumplir al pie de la letra el Reglamento de Radiotransmisores. [...] En esta misma carta agrega que las radios no podían financiarse con el tiempo mínimo de diez minutos de aviso (publicidad) por cada hora de programa [...]. El director de la DIC respondió entonces que ‘era curioso que los locutores de radio se quejasen por la falta de artistas, cuando éstos llegan todos los días a mi oficina quejándose por la falta de trabajo’. Y agregó que según declaraciones de Nicanor Molinare y estudios

¹⁸Rolle 2007: 8.

¹⁹Rolle 2007: 10.

²⁰Radiomanía 1943: 11.

²¹*Ecran* 1953: 19.

realizados por Pablo Garrido, existía música chilena suficiente para cubrir más de tres mil minutos de transmisiones radiofónicas. [...] El director de la DIC agrega que sus controladores habían comprobado que existían radios como la Corporación que no excedían el número exigido de minutos de aviso y, sin embargo, no estaban quebradas. Frente a estas declaraciones, los artistas de radio se posicionaron abiertamente a favor de la DIC publicando cartas de apoyo al señor Boizard, ya que sus disposiciones les garantizaban trabajo y estabilidad. Los locutores insisten en que el reglamento no se aplique de forma severa porque esto significaría, entre otras cosas, la desaparición de una emisora de excelente calidad artística, como la Radio Chilena que no cuenta con la cantidad de números en vivo exigida por el reglamento”²².

Como se puede observar en el párrafo anterior, para los artistas la situación era un poco diferente. A pesar de no estar totalmente a favor de la actuación de la DIC, reconocían las ventajas que podrían usufructuar de esta relación del Estado con la cultura. Como ejemplo del éxito de esta unión se puede citar la contratación de artistas para los programas producidos por la DIC con el fin de “abrir los tales caminos vírgenes” que no atraían el capital. La DIC llegó, inclusive, a crear un sello discográfico con la intención de registrar lo que consideraba música chilena de calidad.

En abril de 1947 se organizó el “Congreso del espectáculo” que reunió músicos, gente de teatro y de cine. Se hicieron varias reivindicaciones que incluían desde la construcción de espacios públicos para la presentación de eventos artísticos hasta los derechos laborales para esas categorías. Esta presión de sectores organizados de la sociedad, que exigía la complicidad del Estado en el campo de la cultura, se extendería durante las décadas del 50 y 60.

Sin embargo, en las páginas de esta misma prensa especializada se cuestionaba la efectiva aplicación de estas leyes. Todo indica que tanto durante la actuación de la DIC como de la DIE más tarde, la gran mayoría de estas reglamentaciones no era acatada por las emisoras y probablemente no había fiscalización ni sanción por parte del gobierno.

MÚSICA FOLCLÓRICA, SOCIEDAD DE CONSUMO Y CULTURA JOVEN

Las iniciativas provenientes de la Universidad y las acciones gubernamentales que promovían la música folclórica nacional, incentivaron, a su manera, las inversiones de la industria fonográfica en este segmento y el aumento de programas de radio dedicados exclusivamente al género. El folclore se perpetuaba a costa de relecturas e innovaciones, motivo de varias polémicas en torno al tema, según se mencionó anteriormente.

Esta renovación de la música folclórica, su valoración y expansión en el medio urbano estuvo también asociada a la intensificación del proceso de urbanización. Hacia el final de la década del 50 y principio de los años 60 se invertía la lógica de la ocupación del espacio por el crecimiento de la industrialización y de los intercambios comerciales. Debido al aumento de la población urbana, que se

²²*Ecran* 1947: 2.

tornaba superior a la del campo, surgía, de forma sectorizada²³, una sociedad de consumo en diferentes países de América Latina, entre ellos Chile.

La nueva demanda de consumo y la atmósfera nacionalista del período fueron las responsables del crecimiento del mercado discográfico que, además de los ritmos extranjeros, comenzó a incluir con mayor intensidad un *casting* de músicos nacionales. Las emisoras de radio, a su vez, respondieron a esta tendencia otorgando mayor espacio a la programación dedicada al género. En los años 50 ofrecían a los oyentes una música folclórica estilizada. Grupos y dúos como Los Hermanos Lagos, Los Provincianos, Los Cuatro Hermanos Silva, Margarita Alarcón, Silvia Infantas y Los Baqueanos, Dúo Rey-Silva, Esther Soré, promovían un repertorio conocido como música típica chilena. Música que resultaba de una adaptación del cancionero tradicional de origen rural a las tecnologías de los soportes, al *show business* y a la forma de oír de una población que se urbanizaba, aunque sin abandonar totalmente las referencias de una cultura campesina. Tal repertorio estaba, por lo tanto, comprometido con el perfil de este público de transición, a pesar de que sus compositores e intérpretes promoviesen un discurso de fidelidad a la tradición.

Tales innovaciones, o “desvíos”, en la concepción de los más puristas, iban desde las armonizaciones, el uso excesivo de instrumentos y el canto coral, hasta el vestuario inspirado en los huasos domingueros.

En una entrevista concedida a la revista *Radiomanía*, Violeta Parra al ser interrogada sobre la calidad de estos grupos de música típica, afirmaba:

“La única intérprete verdadera es Margot Loyola. Qué pena me da ver tantos elementos de calidad como el Dúo Rey-Silva, el Dúo Bascañán del Campo, Margarita Alarcón y tantos otros que no tienen una orientación clara en relación a cómo se interpreta el folklore. Me gustaría formar un curso de orientación histórica de la canción chilena, en el que los intérpretes pudiesen aprender el verdadero folklore, la manera de interpretarlo, sus raíces. Haría esto con toda mi alma, sin cobrar nada. Es un crimen lo que intérpretes de calidad están cantando y grabando: mambo, baião, etc. (...)”²⁴.

Al final de los años 50 el trabajo de estos grupos que estuvieron en cartel desde fines de la década del 40, sufriría un desgaste natural, como la gran mayoría de los géneros masivos. En *Ecran* aparecen al final de esta época las primeras notas que reclaman por la falta de espacio para la música folclórica en las radios chilenas. El período tuvo una fuerte competencia del bolero —que desde mediados de los años 40 estaba entre los preferidos de los oyentes—, de la balada y del rock norteamericano que comenzaba a tener sus versiones con intérpretes nacionales.

Solamente con el neofolklore se volvería a escuchar música folclórica chilena con la misma intensidad que antes. Con la renovación de los artistas y del público,

²³En América Latina de los años 50 no se puede hablar de una sociedad de consumo establecida, consolidada, pero sí de bolsones de consumo. En áreas más desarrolladas, como las metrópolis, la presencia expresiva de las camadas medias garantizaba el desarrollo del mercado.

²⁴*Ecran* 1954: 18.

representados sobre todo por la juventud, se iniciaba un cambio radical en los medios de comunicación de masas. Fue en esta época que surgieron en Chile revistas musicales dedicadas a los ritmos de la juventud como *Rincón Juvenil* y *Ritmo*, en 1964 y 1965, respectivamente. Estas publicaciones de gran circulación difundían información que vinculaba a los jóvenes con las tendencias de la música *pop* internacional y con el comportamiento de la juventud de las metrópolis mundiales.

El surgimiento de una cultura joven, al final de los años 50, estuvo relacionado con la tensión entre lo tradicional y lo moderno, que se expresaba en un conflicto generacional. Los jóvenes –categoría inexistente hasta entonces– protagonizaban la proposición de un “hombre nuevo”. Una nueva forma de estar en el mundo y de relacionarse con él comenzaría a relativizar el peso de la tradición.

Como bien afirma Montesinos en *La juventud domesticada*, “[...] solamente con la crisis económica de las naciones occidentales después de la Segunda Guerra, en los años 50, y con el desarrollo de un modelo de consumo y de cultura pop en los 60, la juventud comienza a aparecer como categoría separada y activa, [...]”²⁵.

Antes de esto es inconcebible hablar, por ejemplo, de una moda joven. Hasta ese momento los jóvenes eran simplemente adultos, como sus padres. La cultura joven aparecía como una expresión más de la individualidad, del deseo de libertad manifestado en oposición a las convenciones sociales²⁶.

De esta manera, la cultura joven se encuentra vinculada a la cultura de consumo como una forma de construcción de su identidad y difusión de sus valores, a pesar de todos los discursos en oposición a la sociedad capitalista, derivados de este movimiento controvertido que fue la contracultura.

En este escenario, con una tendencia prácticamente opuesta a las otras dos revistas citadas, *Rincón juvenil* y *Ritmo*, surgía *El Musiquero*. En su segundo número, en mayo de 1964, el editorial daba a conocer la finalidad de esta nueva publicación. *El Musiquero* saldría en defensa explícita de la música folclórica nacional con la intención de educar y convencer al oyente, especialmente a los jóvenes, de la importancia y superioridad de este repertorio. Queda claro también que el blanco principal de sus ataques sería el gusto juvenil por los ritmos importados, es decir, el rock. Así, en sus páginas, el espacio concedido a la música folclórica sería bastante mayor que el reservado a este género en las revistas de la competencia.

En esta publicación se pueden seguir las disputas entre lo tradicional y lo moderno, iniciadas con la bienvenida dada al neofolclore por parte de aquellos que deseaban la longevidad de un repertorio nacional, incluso habiendo sido renovado.

“ [...] Aunque todavía hoy dominen algunos conjuntos extranjeros en la mayoría de los rankings, resulta ser una grata sorpresa ver, mejor posicionados que estos grupos, a artistas chilenos como Los Cuatro Cuartos o Los de las Condes disputando una popularidad con el rock y el twist, con sus auténticas tonadas chilenas. La calidad de estos

²⁵Montesinos 2007: 8.

²⁶Cf. Hobsbawm 1995.

intérpretes, sumada a un gran número de buenos y nuevos conjuntos que se perfilan, nos hace creer que, finalmente, los chilenos y especialmente la juventud, están entendiendo que primero debe ser lo nacional, cuando realmente reúne calidad y buen gusto y este es el caso que estamos viviendo”²⁷.

Un año después se asiste al desprecio de estos mismos grupos,

“[...] El problema surge cuando aparecen Los Cuatro Cuartos, de cuya aparición derivó el término neofolklore. El término fue inventado por alguien, ¿con qué fin? Con qué fin no importa, y sí, la ignorancia de quien lo inventó. El folklore no tiene dos nombres, ni apellido. [...] [pero en fin] el nuevo término fue acuñado. (...) Y hoy se habla del neofolklore con toda desinhibición, refiriéndose a una música interpretada por una voz alta y armonizaciones discutibles, muy discutibles, con un mínimo de parentesco con el folklore. Y aquí estamos. Con voces ligeramente femeninas, pero concebidas por varones. Es esto a lo que llaman de neofolklore... ¿Un retorno a las cantoras? Si me preguntan si el neofolklore tiene futuro yo respondo que no”²⁸.

Los grupos característicos del neofolklore innovaron estéticamente los arreglos vocales y se tornaron, en este aspecto, más sofisticados que sus antecesores. También cambió el vestuario. La mayoría de estos grupos estaba formada por jóvenes que usaban [*smoking*] y descartaban la ropa de los huasos de los conjuntos de música típica. Tomaban, así, una cierta distancia de la cultura rural al no asumirse como portadores de esta tradición, de la misma manera que sus antecesores, los intérpretes de música típica. También se alteró la temática de las canciones. Extrapolando las letras que describían los paisajes chilenos y los temas románticos, se incorporó la poesía de Patricio Manns y Rolando Alarcón, que anunciaba la presencia de nuevos actores sociales, hombres del pueblo, y de nuevos paisajes como los desiertos del norte.

Entre los grupos de neofolklore que inauguraron la escena estuvieron Los Cuatro Cuartos, Los de Las Condes y Las Cuatro Brujas. El éxito de estos conjuntos se debió también al productor musical Camilo Fernández y su sello Demon, responsable por la edición de los discos de la nueva generación de músicos de los años 60. Sin embargo, vale la pena recordar que el término neofolklore fue inicialmente utilizado para designar todo tipo de relectura de la típica música folclórica, inclusive aquel repertorio que poco tiempo después representaría a la Nueva Canción Chilena.

En 1964 se inauguró la Peña de los Parra. La iniciativa partió de los hijos de Violeta Parra junto a Rolando Alarcón y Patricio Manns, a quienes se sumó en poco tiempo Víctor Jara. La idea era propiciar un espacio alternativo capaz de reunir jóvenes músicos chilenos con un público interesado en un repertorio que muchas veces no tenía oportunidad de escuchar en las radios. La nueva música folclórica incluía instrumentos andinos y proponía temas cada vez más politizados.

²⁷ *El Musiquero* 1965: s.n.p.

²⁸ *El Musiquero* 1966: 40-42.

Sus intérpretes eran generalmente hombres que se presentaban solos o en grupos, vestidos con el típico poncho andino. A la Peña asistían artistas e intelectuales chilenos y extranjeros de izquierda que unían arte y política.

Frente a tales novedades, los defensores de la auténtica música folclórica, contrarios al vínculo establecido entre canción popular y compromiso político, se manifestaron en *El Musiquero*:

“[...] ¿Tiene Chile un folklore propio, auténtico, vigoroso y de fuerza? ¿Eran los precursores (Los Cuatro Huasos) formas débiles y sin fuerza representativa del folklore chileno? ¿Son Los Quincheros expresiones antiguas, a pesar de su renovación? [...] ¿Es más valiosa una canción de Atahualpa Yupanqui (comunista y hoy próspero comerciante) que una de Eduardo Falú [...]? ¿es más importante que se cante un contrabandista de ganado que una muchacha de trenzas largas? [...] Algunas corrientes políticas actuales estiman que el arte es un medio. [...] el arte no es un medio de politizar, el arte es una forma de sentir y nada más. [...].

De nuestra parte, un homenaje sincero a Bianchi, Clara Solovera, Flores del Campo, Jaime Atria, Barros, Molinare y a tantos otros [...] que para hacer música chilena no miraron sus problemas políticos, ni sus fracasos pero crearon páginas cantadas que afortunadamente dieron un prestigio a Chile que difícilmente podrán ofrecer otros valores”²⁹.

Las palabras anteriores estaban dirigidas a Patricio Manns y sus recientes declaraciones en un programa de TV. Manns, además de compositor, era también escritor y colaboraba con artículos para *El Musiquero*. En diciembre de 1969, esta revista publicó un texto suyo que polemizaba, justamente, sobre los criterios que en cada época y circunstancias definían lo que debería representar o no la auténtica música folclórica chilena. A pesar de la extensión del fragmento, el lector terminará concordando con que su reproducción es insustituible:

“Aquellos que piensan que las discusiones sobre folklore se iniciaron en tiempos recientes, por efecto del choque entre lo tradicional y lo moderno, con las modernas formas de vida y el desarrollo de nuevos medios de acceso a la cultura y la industrialización de los factores que posibilitan la orientación del gusto popular, están equivocados. Removiendo viejos escritos, revisando periódicos, colecciones y revistas [...] se percibe que desde hace tiempo [...] nadie está de acuerdo. Haciendo posible que el mismo hecho suscite reacciones tan diferentes.

Comencemos por localizar al lector, a través de una autorizada opinión sobre el tema central de estas notas: la zamacueca. Dijo Luis Alberto Sánchez, escritor, historiador, investigador y periodista peruano, describiendo una Lima colonial:

Entre las manifestaciones coreográficas de aquella mezcla (indios, negros y españoles), aparece la *zamacueca*. De ella derivan distintos bailes como por ejemplo la *marinera* peruana, la *zamba* argentina y la *cueca* chilena. La denominación cueca, derivada de zamacueca, se abolió después del conflicto militar de 1879 [Guerra del Pacífico]. Pasada la guerra, [...] se bautizó como marinera la antigua zamacueca o cueca. Se intentaba apagar cualquier rastro de influencia o parentesco entre Perú y Chile, [...].

²⁹ *El Musiquero* 1966: 3.

Hay muchas más cosas sabrosas sobre esto. [...] La “Sociedad Filarmónica” creada en 1826 e integrada, entre otros, por Don José Zapiola, compositor nacional y autor del Himno de Yungay y de una zamacueca famosa en los salones de entonces, “El negrito”, prohibió cualquier baile de carácter popular, en esta censura cayó también la zamacueca. Paradójicamente el tema de Zapiola es, hoy en día, un verdadero clásico del género. [...]

La iglesia interviene en la polémica pocos años más tarde, a través del obispo Manuel Vicuña, quien proscribió la cueca calificándola como ‘cosa del pecado’. En los tiempos actuales existen misas folklóricas y padres folkloristas”³⁰.

Para Manns la discusión entre lo que es folclore o no, no estaría marcada estrictamente por las disputas entre lo tradicional y lo moderno. En la opinión del autor, esta sería una polémica más antigua. Desdoblando su razonamiento, cita diferentes ejemplos situados en distintas épocas. Cuenta la historia de la zamacueca, ritmo del cual derivó la cueca chilena, la zamba argentina y la marinera peruana. Según Manns, después de la Guerra del Pacífico, el género en Perú fue denominado marinera con la intención de borrar cualquier parentesco con la cueca chilena. A continuación, cita dos ejemplos de canciones del repertorio popular que sufrieron censura y que posteriormente no sólo fueron asimiladas sino que también se tornaron representaciones clásicas de la música nacional.

Si de hecho en otras épocas la elección de los géneros válidos o no como representación de lo nacional fue atravesada por operaciones ideológicas, no hay cómo negar que la tensión entre lo tradicional y lo moderno fue algo característico de los años 50 y 60. En estas dos décadas los cambios acelerados que afectaban a toda la sociedad provocaron, por un lado, actitudes y comportamientos innovadores –que se manifestaban en nuevas representaciones sociales, políticas y culturales– y, por otro, acciones reactivas, que en defensa del *statu quo*, proferían un discurso de carácter nacionalista en defensa de la permanencia.

Sobre el Festival de la Nueva Canción³¹, organizado en 1969 por el locutor Ricardo García y que reunía músicos identificados con esta nueva tendencia, se pronunciaron nuevamente los recalitrantes:

“Acaba de terminar en la capital un festival denominado “*nueva*” *canción chilena* [...] Estuvieron presentes como participantes, doce autores, todos seleccionados por Ricardo García, y que por sus criterios, representaban el momento actual de la canción chilena.

Transcurridos los días, por primera vez, queremos referirnos a este evento para manifestar que estamos totalmente de acuerdo con la idea de dignificar y amparar el folclore, pero no concordamos, sin embargo, con la manera como fue conducido.

[...] creemos que no es posible hablar de una “nueva” canción chilena, cuando se trata de folclore. El folclore es antiguo, es noble, viene desde las fundaciones, no se puede

³⁰ *El Musiquero* 1969: s.n.p.

³¹ Desde entonces, las canciones con tales características comunes –temática política o solamente folclórica, cantadas por voces masculinas en grupo o en solo y arreglos con instrumentos andinos, además de los tradicionales de la música popular chilena– pasaron a ser denominadas Nueva Canción Chilena.

hacer de nuevo. Está hecho y es así. Se puede hablar de nuevos temas con viejas formas, pero jamás de una nueva canción chilena, porque parece que ya tenemos nuestras fórmulas y que son tradicionales, bellas y verídicas.

El propósito es laudatorio, pero la forma no fue de las más convenientes. Ojalá en otras oportunidades la Universidad entienda que la canción chilena no tiene doctrina y no puede buscar novedades. Ya está hecha y como está, está bien”³².

La crítica está dirigida a Ricardo García, reconocido defensor de la música popular chilena, y a la manera como condujo el Festival. Se discutió la validez del término Nueva Canción Chilena, del mismo modo con el que se cuestionó en el pasado la denominación neofolclore. Como este último, la Nueva Canción sería una vez más una distorsión, una amenaza a la auténtica música folclórica. Se afirma aún que “la canción chilena no tiene doctrina y ni siquiera puede buscar novedades”, refiriéndose probablemente al compromiso político del movimiento.

La Nueva Canción Chilena, justamente por su compromiso político, no sólo desagradó a los guardianes de la tradición, sino que tampoco llegó a popularizarse en los medios de comunicación con la misma intensidad que el Neofolclore o el rock chileno. Esto no impidió que *Arriba en la cordillera*, de Patricio Manns, alcanzase un éxito absoluto de ventas³³, que las canciones de Víctor Jara se tornasen populares y que Rolando Alarcón tuviese canciones premiadas en el Festival de Viña del Mar.

El origen del movimiento y sus desdoblamientos estuvieron, indudablemente, vinculados al fenómeno de masificación de la música popular chilena y de la cultura joven. Su difusión fue más restricta, sin embargo, no dejó de acontecer. Las grandes grabadoras, como RCA-Victor y Philips, invirtieron en este segmento al mismo tiempo que la juventud comunista creaba, en 1968, la DICAP –Discoteca del cantar popular– que garantizaba un espacio para los trabajos de los músicos más militantes, comprometidos con la candidatura de Salvador Allende por la Unidad Popular.

CONSIDERACIONES FINALES

La definición de un determinado repertorio musical capaz de representar la identidad del pueblo chileno se tornó, durante las décadas del 40, 50 y 60 una tarea asumida por académicos, políticos, críticos y productores musicales, locutores y artistas de aquel país. Aunque todas las acusaciones de distorsión del folclore estaban dirigidas a los intereses espurios del mercado, a los *disk jockey* y a los que no estaban comprometidos con la cultura nacional, la importancia de los medios de comunicación fue fundamental para la preservación y divulgación del cancionero popular. Si, por un lado, tales vehículos no propagaron lo *auténtico* imaginado por los puristas académicos, por otro, inventaron su propia tradición. Con el surgimiento de la genéricamente denominada “nueva ola” –el neofolclore, el rock y

³² *El Musiquero* 1969: s.n.p.

³³ El LP llegó inclusive a ser lanzado en Brasil por la Copacabana con el título *El sueño americano*. Consta en el disco solamente el año de edición en Chile, 1967.

la nueva canción— los detractores de las nuevas generaciones eligieron la denominada “música típica chilena”, léase, el folclore de masas, como representación de la “verdadera” música popular nacional.

La reprobación caería mayormente, sin embargo, sobre la Nueva Canción debido a su carácter explícitamente político, que sobre el neofolclore. No hay duda de que estas tendencias juveniles que se polarizarían políticamente al final de los años 60 fueron fenómenos que nacieron vinculados al mercado y necesitaron de sus soportes tecnológicos para alcanzar sus fines.

Por lo tanto, los desdoblamientos de estas disputas en torno de la auténtica música popular chilena demuestran que en el fondo lo que estaba en juego en la discusión, eran las controversias relacionadas con la superación definitiva, después de la Segunda Gran Guerra, de una sociedad tradicional por otra moderna, manifestada (esta última) en las tecnologías de comunicación que empezaban a moldear las representaciones de lo nacional en función de las nuevas demandas sociales, anunciando los cambios políticos que afectarían al país.

BIBLIOGRAFÍA

BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN

1960 “Los problemas de la investigación del folclore musical chileno”, *RMCh*, XIV/71 (mayo-junio), pp. 82-100.

BELLO, ENRIQUE

1959 “Decadencia de la música popular”, *RMCh*, XIII/67 (septiembre-octubre), pp. 62-67.

DE CERTEAU, MICHEL

2006 *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2004 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

HOBBSAWN, ERIC

1995 *A Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Sao Paulo: Cia das Letras.

MONTESINOS, DAVID

2007 *La juventud domesticada*. Madrid: Editorial Popular.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1959 “Consideraciones sobre el folclore en Chile”, *RMCh*, XIII/68, (noviembre-diciembre), pp. 83-92.

TORRES, RODRIGO

2005 *Aires tradicionales y folklóricos de Chile, 1944*. Edición de Rodrigo Torres. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical.

ROLLE, CLAUDIO

2007 *Días de radio. Industria cultural y sociedad en el Santiago de los años cuarenta*. Mimeo, inédito.

SALAS, FILOMENA

1945 “El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical”, *RMCh*, I/3 (1 de julio), pp. 19-27.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1947 “Música chilena en la radio”, *RMCh*, III/19 (abril), pp. 3-7.

1950 “La radio”, *RMCh*, VI/37 (otoño), pp. 7-10.

Diarios y Revistas

Radiomanía, N° 4 (1943), p. 11.

Ecran, N° 845 (1 de abril, 1947), p. 2.

Ecran, N° 1193 (2 de diciembre, 1953), p. 19.

Ecran, N° 1220 (8 de junio, 1954), p. 18.

El Musiquero, N° 13 (abril de 1965), s.n.p.

El Musiquero, N° 27 (febrero de 1966), p. 3.

El Musiquero, N° 32 (agosto de 1966), pp. 40-42.

El Musiquero, N° 78 (diciembre de 1969), s.n.p.

El Musiquero, N° 92, (junio de 1969), s.n.p.

Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990¹

For the Sake of Art and Life the People: Debates about Folklore in Chile, 1973-1990

por

Karen Donoso Fritz
Universidad de Santiago de Chile, Chile
kdonoso@gmail.com

“El folclore es mucho más que cantos y danzas, es una forma de vida del pueblo... Una proyección sin ese compromiso de una verdadera defensa de los valores culturales es un trabajo artístico paternalista, cómodo y flojo, y carece de validez porque le falta la relación con el hombre y su medio ambiente...”
(Boletín AMFOLCHI, 1985)

El presente escrito indaga en el debate producido entre dos grandes líneas interpretativas sobre el folclore, definido ya sea como patrimonio nacional o comprendido como formas expresivas de la cultura popular. En el periodo 1973-1989 se produjo la imposición de la mirada “nacionalista”, producto de las políticas culturales del régimen militar y la “batalla del folclore” fue dada por quienes se han acercado a este concepto a partir de la búsqueda y difusión del folclore como “arte-vida” popular.

Palabras clave: folclore, nacionalismo, cultura popular, políticas culturales.

During the 20th century folklore research followed two broad lines of interpretation. One of them considers folklore as a national patrimony. The other line considers folklore as a form of expression of popular culture. This article deals with the debate arising among the followers of these two lines. In the period comprised between the years 1973-1989 the “nationalist” outlook was imposed in Chile as part of the cultural policies of the military government. It was then that the “battle of folklore” was fought by those for whom this concept was linked with the study and diffusion of folklore as the popular form of relationship between art and life.

Key words: folklore, nationalist, popular culture, cultural politics.

1. LAS POLÉMICAS DEL FOLCLORE

En la edición de los *Anales de la Universidad de Chile* de agosto de 1911 apareció inserto un artículo titulado “Adivinanzas corrientes en Chile” del investigador

¹Este artículo es producto de la investigación para la tesis de grado *La batalla del folclore: los conflictos por la representación de la cultura popular en Chile*, defendida en septiembre de 2006 en la Universidad de Santiago de Chile. Le agradezco a Verónica Valdivia y Maximiliano Salinas sus comentarios.

Eliodoro Flores, miembro de la Sociedad del Folklore Chileno (SFCh). Como estaba acordado, los artículos que se discutían en dicha Sociedad serían publicados en la *Revista del Folklore Chileno* y en los *Anales*, órgano científico y oficial de la Universidad. El autor, profesor del Instituto Nacional, realizó una recopilación de adivinanzas entre el pueblo y, para provocar expectación entre los lectores, acordó con Rodolfo Lenz (presidente de la SFCh) no entregar las respuestas a las adivinanzas sino hasta la publicación de la segunda parte, el semestre que le siguió. A partir de este hecho se produjo una encarnada polémica que se manifestó en la prensa. El *Diario Ilustrado* publicó, en primera plana, que dicho artículo era,

“torpe, grosero, repugnante, nauseabundo, es un atentado contra la moral, un insulto contra la cultura nacional, una afrenta vergonzosa para la Universidad”, en tanto que en su símil porteño *La Unión* se explica que “hemos visto una abundante colección de indecencias tan inmundas, tan asquerosas, tan repugnantes y tan burdas, que no es posible siquiera insinuar en qué consisten. So pretexto de las adivinanzas, se estampan en letra de molde [...] todo lo que constituye la delicia de los bajos fondos sociales, lo más grosero que pueda discurrir la malicia y la ignorancia populares, esos acertijos de doble sentido cuya miga está en su estructura brutalmente torpe, ya que las soluciones resultan totalmente imbéciles”².

Las adivinanzas a que se hace referencia decían: “Pica con el piquito/tira con el potito; Un ave que no tiene pechos y cría/ a los vivos da la vida y a los muertos la alegría; Un animalito lacre/ que pica y no saca sangre; Meto lo duro en lo blando/ y las dos quedan colgando”³. Se cuestionaron también dos adivinanzas que Eliodoro Flores entregó como ejemplo y que aludían a políticos como Ventura Blanco Viel y Pedro Montt. Este hecho significó que la publicación de la segunda parte de las adivinanzas fuera cancelada, a la vez que Domingo Amunátegui (Rector de la Universidad de Chile) le advirtió a Rodolfo Lenz que tuviera más cuidado y cautela con lo que publicaban los miembros de su sociedad⁴.

La respuesta de Lenz y Eliodoro Flores buscaron explicar que las adivinanzas eran picarescas, que parecen aludir a actos “no muy finos”, pero que su respuesta siempre era “inofensiva”, aunque eso depende de la solución que busque cada cual. También plantearon como argumento que su objeto de estudio, el pueblo chileno, poseía la picardía como una característica importante de su idiosincrasia, por lo tanto, no podían censurar “ese lado del alma popular”, pues “el coleccionador folclórico recoge no escoge los materiales”⁵.

²El *Diario Ilustrado* 1911: 1; *La Unión* 1911: 1.

³Flores 1911: 771-773. Las respuestas, aparecidas en el tomo siguiente de la *Revista del Folklore Chileno* son: la aguja, la abeja, el ají y los aros.

⁴Carta enviada por Domingo Amunátegui a Rodolfo Lenz, 22 de agosto de 1911. Archivo Rodolfo Lenz, UMCE. En ese entonces, Amunátegui (1860-1946) era rector de la Universidad de Chile. Las adivinanzas referidas a las “personas serias” son: *Ninguna tienen los bueyes/ y los toros tienen dos/ ninguna tienen las papas/ y una el Presidente Montt*, la respuesta es la letra O; la otra adivinanza tiene como respuesta a Ventura Blanco Viel (VBV): *“Te prometo bella Elena/ regalarte un par de tortas/ si me dices cuál conviene/ qué pechoño tiene/ una larga entre dos cortas”*.

⁵El *Mercurio* 1911.

Noventa años después, durante el acto de asunción del mando presidencial de Ricardo Lagos en la Estación Mapocho, se presentó la agrupación Los Chileneros, que cultivaba el género “cueca centrina”. Mientras los cantores entonaban las cuecas bravas, la pareja compuesta por Hiranio Chávez y Rita Núñez bailaron al más puro estilo de las casas de canto de los arrabales chilenos. Este hecho, presentado en un acto oficial y ante la presencia de delegaciones extranjeras, fue criticado por la parlamentaria de la Unión Demócrata Independiente (UDI) María Angélica Cristi, quien reclamó la participación de este grupo con el siguiente tenor: “[...] desde mi punto de vista, el acto no representó en nada a la música chilena. Apareció un conjunto de tres personas y una pareja de bailarines [...]. Se tocó música chilena y se bailaron tres pies de cueca. Tal presentación fue de muy mal gusto, porque no representaba en nada a quienes siempre han sido los más auténticos exponentes de la música chilena [...]. La gala de la Estación Mapocho fue hecha con mucho esfuerzo, y habiendo gran cantidad de conjuntos folclóricos con tanto prestigio no sólo en Chile, sino en el mundo, el que actuó hizo una presentación similar a lo que ofrece una tanguería, porque más bien parecía una pareja que bailaba tango en lugar de música chilena [...] ¿por qué teníamos que dar a todas estas visitas extranjeras la imagen de que esa pareja de bailarines con ese grupo de músicos eran representativos de nuestro folclore nacional?”⁶.

Ambos hechos nos llevan a una misma pregunta: ¿por qué cuando una expresión del folclore popular fue exhibida en espacios estatales, fue cuestionada por no pertenecer a la cultura nacional? ¿Qué pasó en nuestro país, que se repitió la misma discusión con noventa años de diferencia? En ambos casos, los cuestionamientos hacen referencia a lo inapropiado de ese tipo de demostración de la cultura chilena frente a los extranjeros, cuestionando la imagen país que se proyectaría: en el caso de los *Anales*, éste era el órgano de comunicación de la Universidad nacional con los centros científicos europeos; en el caso de las cuecas, éste era el acto de asunción de un Presidente de la República presenciado por delegaciones y mandatarios de otras naciones.

Estos casos nos demuestran la existencia de un debate con respecto a cómo y qué se entiende por folclore en Chile, una discusión que ha circulado por todo el siglo XX y que sin duda proyecta sus posturas hacia el siglo XXI, cuando camino al bicentenario se hace necesario repensar los conceptos de patria y de nación que se proyectaron doscientos años atrás.

Las tensiones que provocan las definiciones con respecto al folclore se relacionan con una concepción de éste vinculada a la idea de nación. Tal como lo ha definido Eric Hobsbawm, el estudio de las ciencias relacionadas con el pasado cultural de un pueblo fueron utilizadas para crear un imaginario de “comunidad nacional” que posee un pasado común, considerando lo que supuestamente une a una nación y lo que la diferencia de las otras⁷. Asimismo, el investigador argen-

⁶Oficio N° 4878, de la Cámara de Diputados al Ministerio de Educación. 15 de marzo de 2000. Esta polémica ha sido analizada por Rodrigo Torres en “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno” (Torres 2003). Cristi fue apoyada en este reclamo por Alberto Cardemil, latifundista y autor del libro *El huaso chileno* (Cardemil 2000).

⁷Hobsbawm y Rangers 2002: 278.

tino Carlos Vega planteó que “la emoción de lo folclórico, como estímulo, está teñida de un sentimiento de propiedad por herencia de próximos antepasados, se mueve en un ámbito estatal, fundamenta el fervor de los tradicionalistas, aparea ideas de nacionalismos con episodios de imitación y comporta intereses de orden político o estético o moral o todo junto”⁸. Las expresiones folclóricas, entonces, han sido absorbidas por el discurso de la nación, lo que ha implicado la exclusión de algunas manifestaciones de este ámbito, pues simplemente no serían folclóricas las adivinanzas, o serían seudofolclóricas como plantearía un investigador posteriormente⁹. En otros casos, ha habido una inclusión pero con un proceso de “limpieza” previo de los rasgos populares, modificando las manifestaciones para que sean concordantes con un discurso nacional, el que implica la existencia de mitos, imágenes, símbolos, rituales y, por supuesto, una historia nacional gloriosa.

En este sentido, los debates en torno a la definición y comprensión del folclore han estado vinculados con la idea de nación, pero también con la forma de pensar al pueblo y la cultura popular. El investigador Rodolfo Lenz, junto a otros estudiosos, fundó en 1911 la Sociedad del Folklore Chileno, optando por una definición netamente popular del folclore, explicando que el objetivo de esta ciencia era el estudio del alma popular¹⁰. Desde este punto de vista, creemos que las discusiones en torno a la definición del folclore se enmarcan en dos grandes líneas interpretativas, ya sea definiendo al folclore como patrimonio de la nación o comprendiéndolo como forma expresiva de la cultura popular. Esta grande y compleja discusión tuvo un momento álgido durante los años de la dictadura militar, pues, entre 1973 y 1990, lo que era un debate asumió la forma de imposición-resistencia, debido a que las interpretaciones nacionalistas y cosificantes se impusieron por ser coincidentes con las políticas culturales del gobierno militar. En tanto, la otra mirada más concordante con un folclore del mundo popular se continuó desarrollando de manera subterránea, como una forma de resistir dicha imposición. La batalla del folclore se dio por mostrar la cara del otro pueblo, aquel que no sólo fue idealizado por la dictadura, sino el pueblo que vivía su propia cultura, aún y a pesar de ser un período de fuerte control social desde el aparato gubernativo. Se reivindica, en este caso, la existencia de un arte-vida que permaneció vigente en el mundo popular.

En estas páginas presentaremos el trabajo realizado por algunos exponentes de estas líneas interpretativas, que hemos seleccionado, pero que forman parte de un discurso mayor construido colectivamente por más sujetos a lo largo del siglo XX. En el período seleccionado, veremos cómo ambas líneas interpretativas se manifestaron en tres espacios: el de las políticas culturales, el mundo académico y el mundo artístico.

⁸Vega 1959: 84.

⁹Dannemann 1960: 207.

¹⁰Donoso 2006. capítulo 1.

2. EL FOLCLORE Y LA OFENSIVA NACIONALISTA DE LA DICTADURA MILITAR

El orden que se erigió luego del golpe de Estado de 1973 conllevó la imposición de formas culturales que tenían un doble objetivo. Por un lado, erradicar la cultura de izquierda, con tintes revolucionarios y libertarios, a través de la represión y, por otro, restaurar el imaginario mítico del Chile unido que había quedado perdido en el siglo XIX. Según la interpretación que hizo el historiador conservador Gonzalo Vial, el gobierno de Allende fue el momento culmine de la crisis de unidad nacional que se venía desarrollando desde comienzos del siglo XX, debido a la ruptura de los consensos sociales, políticos y culturales, al aparecer doctrinas que dividieron a la nación. Este discurso fue el que recogió la junta militar pues, al justificar el golpe de Estado, uno de los elementos aludidos era justamente el quiebre de la unidad nacional, por lo tanto, las Fuerzas Armadas asumieron el “deber moral que la patria le ha impuesto” de reconstruir la integridad espiritual del país: “El gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden, con un criterio eminentemente nacionalista, invita a sus compatriotas a vencer la mediocridad y las divisiones internas, haciendo de Chile una gran nación. Para lograrlo, ha proclamado y reitera que entiende la unidad nacional como su objetivo más preciado y rechaza toda concepción que suponga y fomente un antagonismo irreductible entre las clases sociales”¹¹.

Bajo estos fundamentos trabajaron los civiles nacionalistas en las oficinas encargadas de la cultura y el arte. Las políticas culturales emanadas desde aquellos puestos de trabajo fueron coherentes con una mirada conservadora del folclore, que proponía una definición de éste como disposiciones esenciales que estaban en diálogo con los fundamentos de la nación y su cultura, los “verdaderos valores tradicionales”, seleccionando principios que caracterizarían una auténtica y originaria identidad nacional. Desde esta mirada, se entiende que la identidad nacional es un “deber ser”, surgido de la selección de los “mejores y reales valores” que caracterizan a lo chileno, coincidente con la cultura cristiano-occidental-blanca¹².

Desde esta mirada esencialista de la cultura, se realizó una interpretación “funcionalista” del folclore, que se encaminaba a colaborar en el restablecimiento de la supuesta identidad nacional perdida. Pero la concepción de folclore elegida era la recién descrita, lo cual implicó erradicar todas aquellas interpretaciones “subversivas” y “marxistas” que impregnaron al folclore en la década de 1960. De ahí que la construcción de un nuevo concepto se produjo a la par de la destrucción del otro: se detuvo a artistas vinculados al mundo del folclore y la música, se terminó con la carrera de instructor de folclore en la Universidad de Chile y se exoneró a profesores de la misma institución, se depuró el Ballet Folclórico Nacional, y el caso más simbólico de la destrucción física de ese otro concepto fue la muerte de Víctor Jara el 14 de septiembre en el Estadio Chile¹³.

¹¹Tesis de Gonzalo Vial, en Vial 1984. Vial fue Ministro de Educación en 1979 y principal defensor del golpe de Estado como una crisis de larga data. Primera cita de “Bando N° 5, 11 de septiembre de 1973”, Garretón 1995: 59. Segunda cita “Declaración de principios del Gobierno de Chile” 1974: 11.

¹²Política cultural del Gobierno de Chile” 1975: 19.

¹³Donoso 2008: 238-239.

Con el fin de contar con más antecedentes de la situación que afectaría a los artistas en el nuevo gobierno, el Sindicato de Folcloristas (agrupación que se formó en la década de 1950) concertó una reunión con el Secretario General de Gobierno, en la cual los militares precisaron cuál sería el tipo de folclore que se aceptaría. Así lo relató el folclorista Héctor Pavez en una carta enviada a René Largo Farías, en uno de los pocos testimonios que existen sobre este hecho:

“Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros. Que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones. Que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque se identificaba con la lucha social. Que el folclore del norte no era chileno. Que la Cantata de Santa María de la cual es autor el Lucho Advis, era un crimen de “lesa patria”, en este momento supimos que Lucho estaba en la capilla. Que si Ángel Parra, era inocente como blanca paloma, como blanca paloma volaría... Que Quilapayún era responsable de la división chilena... luego los elogios. Habló maravillas del estilo de canto del Cuncumén, que solamente se difundiría este estilo, y un piropro, que yo lo sentí como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folclore chilote”¹⁴.

Por lo tanto, las políticas culturales de la dictadura militar, realizaron su reinterpretación del concepto folclore a partir de la extirpación de los elementos “indeseables” y la difusión de un concepto recreado a partir de las definiciones de lo folclórico-nacional-esencialista que ya existían. Acorde con ello, el gobierno militar no creó nada, pues todas las manifestaciones folclóricas que pasaron a ser parte del discurso oficial, ya se habían desarrollado a lo largo del siglo XX. La interpretación esencialista del folclore que emanó de las políticas culturales del gobierno militar se manifestó en tres áreas: la recreación del huaso, el folclore como ciencia y el folclore como espectáculo.

La recreación del huaso

Una de las vertientes discursivas que nutre la mirada oficial del folclore es la reinterpretación del huaso. En el lenguaje cotidiano y popular el término “huaso” se usa de manera peyorativa para ofender la torpeza de alguien, principalmente si no pertenece a la ciudad. Incluso, a comienzos de siglo, el huaso tenía la misma definición de roto, diferenciándose ambos en que el huaso era campesino y el roto era más cosmopolita, podría estar en la ciudad o en el campo, o haber sido migrante. Sin embargo, durante el siglo XX se recreó un imaginario del huaso que buscaba dividir la sociedad en clases sociales y diferenciar esta imagen de la del roto, como el pobre. Esta distinción fue explícitamente explicada por René León Echaíz, quien en la década de 1950 planteó que el huaso era el “mestizo ascendente”, aquel que se educó con su padre español y que logró captar las

¹⁴“Carta de Héctor Pavez a René Largo Farías”, París, 3 de julio de 1975. Le agradecemos a Héctor Pavez Pizarro el préstamo de este valioso documento; una versión reducida de esta carta se encuentra en Largo Farías 1977. En el diario *Tribuna*, perteneciente al Partido Nacional, se informó que esta reunión se había concertado por parte de los folcloristas “en apoyo” al gobierno militar, situación completamente desmentida por Pavez.

tradiciones hispánicas; en tanto que el roto era el “mestizo descendente”, aquel que se crió en su ambiente materno-indígena y que es “vicioso e indolente, y como el indio, y como él, no puede resistir al alcohol y a la embriaguez, por un proceso confuso y ancestral”¹⁵. Esta definición civilizatoria, busca diferenciar entre lo tradicional aristocrático y lo tradicional popular.

La historiadora María Rosaria Stabili analizó las formas en que la elite terrateniente se sentía identificada con un imaginario del huaso, que apelaba a la hidalguía del español, la austeridad, la sencillez, siendo su principal vínculo con la tierra, el fundo o el latifundio que los formó identitariamente¹⁶. A partir de este basamento se ha construido una imagen mítica del huaso y del mundo agrario, como una sociedad jerarquizada pero armónica, donde convivían idealmente el patrón –el huaso con chamanto y espuelas de plata– con el inquilino –el huaso con manta y ojotas. Conviven y comparten, pero cada uno en su lugar.

De ese imaginario del mundo agrario es que emerge el perfil del huaso que se expresa en la década de 1920 en la corriente musical iniciada con el grupo Los Cuatro Huasos. Este conjunto, que nació de las inquietudes musicales de cuatro jóvenes, algunos estudiantes universitarios, alcanzó un éxito inesperado en la industria musical al recrear ese ideal mítico, cantando a los amores y paisajes agrarios. De este grupo se desprende una línea artística que posteriormente retomarían otros, como Los Huasos Quincheros, formado en 1937 y aún vigente¹⁷. En efecto, fue este conjunto el que representó el folclore dentro de la dictadura militar, siendo parte activa de sus aparatos culturales, tal como Benjamín Mackenna –miembro de los Huasos Quincheros– participó desde 1974 en la Secretaría de la Juventud y en 1977 en la Secretaría de Relaciones Culturales. Los Quincheros se integraron al Comité de Recreación de las Fuerzas Armadas y además participaron de las actividades que se hicieron para reunir fondos para la “Reconstrucción Nacional” con posterioridad al golpe de Estado¹⁸.

Su propuesta artística fue desarrollada junto a Germán Becker –productor de espectáculos musicales– y tenía como objetivo difundir los principios de la identidad nacional, con un “alto contenido nacionalista, pero en forma sencilla para llegar al público”¹⁹. Esta alusión a la sencillez buscaba poner el folclore en el escenario, pues en su “estado natural” sería “aburrido” y, por lo tanto, no atraía al público. Refiriéndose a la delegación chilena que participaría en el acto inaugural del campeonato mundial de Alemania 74, Becker señaló que “sería muy folclórico llevar a Alemania a los poetas populares. Pero son viejecitos desdentados que cantan 20 minutos sin parar. Tengo que llevar artistas de exportación...”²⁰.

¹⁵René León Echaíz (1914-1976) fue Intendente de Curicó durante el gobierno de Jorge Alessandri (1960-1963), y presidente de la Sociedad de Historia y Geografía durante la década de 1970. Ver León Echaíz 1995: 19. Sobre esta misma distinción Mariano Latorre (otro escritor criollista) planteó que “el huaso está enraizado en la tierra, es conservador, enemigo de reformas, obstinado y creyente; en tanto que el roto es anárquico, ateo, indeterminado e irrespetuoso” (Latorre 1969: 7).

¹⁶Stabili 2003.

¹⁷Sobre los Cuatro Huasos y su desarrollo en la industria cultural ver Rengifo y Rengifo 2008.

¹⁸Donoso 2008: 242-243.

¹⁹*Qué Pasa* 1976: 58.

²⁰*Ercilla* 1974: 43.

Esta forma de concebir el folclore, que ya venían desarrollando los Huasos Quincheros desde su fundación, fue acogida desde el gobierno militar, toda vez que ellos plantearon que: “Ahora la cosa es absolutamente distinta; este gobierno quiere que la canción chilena sea una sola. No comprometida, sino sólo con los valores de nuestra patria y ponerla a un nivel mundial digno y de importancia. Si aparecemos ligados a quienes nos dirigen es porque compartimos plenamente las metas y los enfoques que ellos dan a nuestro folclore”²¹.

Otra forma que tuvo el régimen de recrear el imaginario del huaso fue a través de la promulgación del Decreto Supremo N° 23 que declaraba la cueca Danza Nacional de Chile, pasando a formar parte de los símbolos nacionales, que hasta ese entonces incluía la bandera, el escudo y el himno²². Este decreto responde a las solicitudes de la Federación Nacional de la Cueca (FENAC), agrupación que desde 1969 organiza el Campeonato Nacional de Cueca en la ciudad de Arica y que trabajó junto al gobierno en la realización de este torneo y de otras instancias como la Casa de la Cueca, el Encuentro de la Cueca Diego Portales y la creación de Clubes preparatorios para esta actividad²³.

Relacionamos este decreto con la reinterpretación del huaso porque la cueca que se consagró como danza nacional fue una expresión particular de ésta: la cueca huasa. En el decreto se afirmaba que el Ministerio de Educación tendría como misión organizar anualmente un concurso nacional para los estudiantes primarios y secundarios. Es así como se realizaron –y financiaron– concursos y campeonatos en todo el país en los que se difundió el estilo de cueca huasa, pues el vestuario exigido era el de “china” y “huaso” y se crearon esquemas universales para la danza, cumpliéndose estas condiciones para los participantes de Arica o Punta Arenas, ignorando las formas regionales que adquiere esta danza.

La cueca que se oficializó fue una cueca uniformada, estilizada, depurada y purgada de interpretaciones populares, ignorando no sólo las expresiones regionales y locales, sino también la “cueca chilenera” que se reproducía entre los sectores populares ciudadanos²⁴. Según las declaraciones de Osvaldo Barril, dirigente de FENAC, la cueca “soportó insultos y vejámenes, e incluso fue excomulgada por grosera, por lasciva y ordinaria [...]. Nunca perdió su dignidad porque no era ella la grosera y ordinaria, sino quien la interpretaba”²⁵. Por lo tanto, para darle la categoría de danza nacional fue necesario extirparle lo “grosero”. Fue

²¹ *La Segunda* 1974: 44.

²² Valencia Avaria 1974.

²³ Donoso 2006: 117. El organismo gubernamental que colaboraba con la FENAC era la Secretaría de Relaciones Culturales, y la participación consistía en financiamiento y apoyo en permisos y gestión de las actividades. Esta Secretaría también se involucró en los Festivales de Folclore de San Bernardo, de La Patagonia y de Olmué, ofreciendo la misma ayuda, e incluso participando en el comité organizador.

²⁴ Alegría 1981: 125. Este artículo explica, en pleno auge del decreto, cómo la cueca chilenera no tiene cabida en los medios de comunicación, habiendo sido lo más cercano la participación del cuequero Hernán Núñez junto al grupo Aparcoa en el Festival de Viña de 1972. Si bien en la década de 1960 se vivió un momento en que se grabaron discos con cantores populares de cueca chilenera, sólo en la década de los 90 se vive un real reconocimiento de este patrimonio cultural, aún muy popular.

²⁵ *Revista Proyección de la Cultura* 1989: 17.

este modelo de cueca el que se difundió en escuelas y colegios de todo el país, educándose los niños de la década de los 80 con este imaginario de lo folclórico.

El folclore como ciencia

Las definiciones del folclore como ciencia en América Latina provienen del investigador argentino Carlos Vega, quien se constituyó en un paradigma para los análisis de esta disciplina. En Chile las líneas de estos fundamentos se instalaron en la Universidad de Chile en la década de 1940, cuando se creó el Instituto de Investigaciones Folclóricas, que luego pasó a ser parte del Instituto de Investigaciones Musicales. Allí se dieron cita investigadores provenientes de la filología y la historia, quienes desarrollaron sus investigaciones en terreno iniciando un período de ciencia y proyección del folclore que no se cerraría hasta la década de 1960. A este grupo pertenece Manuel Dannemann, investigador que se formó bajo esta escuela y que elaboró su teoría del folclore, a partir de sus primeras publicaciones en la década de 1960.

La teoría del folclore de Dannemann fue coherente con el discurso cultural del gobierno militar. A partir de los postulados teóricos del folclore como ciencia, logró justificar la exclusión de lo popular de la definición misma del folclore, el que fue entendido a partir de dos conceptos claves: el “hecho folclórico” y la “comunidad folclórica”. Un hecho folclórico, en esta interpretación, era aquel bien cultural que siendo usado por los hombres de una sociedad provoca un sentido de pertenencia con una tradición cultural y, por lo tanto, una identificación con este bien y con el resto de la comunidad que lo utiliza. Se caracterizaría principalmente por ser de uso y entendimiento de una comunidad, entendiéndose ésta no como un sector geográfico o un colectivo, sino como un grupo humano que comparte los mismos bienes folclóricos pero no necesariamente poseen las mismas condiciones sociales o económicas. Bajo estos supuestos, los bienes folclóricos no corresponderían a una comunidad o a una clase social concreta, sino que son patrimonio de toda una sociedad; pero, se hace comunidad folclórica cuando en algún momento específico se usan hechos folclóricos cumpliendo con la función de identificar y generar sentido de pertenencia²⁶.

Esta forma de concebir el folclore permite darle más importancia a lo que une a una comunidad, que puede ser de un pueblo, de una región o de una nación, buscando aquellos elementos comunes a esa sociedad. Con este argumento se comprende que Dannemann, en un estudio publicado en 1974, considere que las canciones “Yo tenía un camarada” (marcha militar) o “Adiós al Séptimo de Línea” (creada en la década de 1960) sean parte del patrimonio folclórico de la nación chilena, pues según su interpretación, contribuirían a fortalecer la identificación entre la comunidad nacional²⁷.

Siguiendo el mismo argumento, este autor también propuso la necesidad de crear una verdadera “ciencia del folclore” que diera cuenta de los hechos folclóricos

²⁶Dannemann 1998: 47-52.

²⁷Dannemann 1975: 57 y 70.

que representaran los “verdaderos valores tradicionales”, pues sin una política cultural que apunte a la protección de estos bienes existe el riesgo de perderlos, proceso que ya se estaba produciendo: “Y así, ha destruido, irremisiblemente, no sólo una gran cantidad de música tradicional, sino que también y en alto grado, elementos de la conciencia y la acción de una verdadera chilenidad, los que fueron forjados después de un lento y difícil proceso de selección y depuración de los valores nacionales y regionales distintivos”²⁸. En este artículo citado, no se hace referencia a cómo se desarrolló ese proceso de “selección y depuración”, pero con esta frase da a entender que para estas fechas ya existe una especie de “repertorio” o “catálogo” folclórico, donde se han seleccionado una serie de festividades, canciones, rituales que sería necesario revitalizar, conservar y potenciar, instando a la existencia de una política cultural que se haga cargo de esta tarea, la que nominó como “intervención”²⁹.

Con este planteamiento Dannemann se distancia de las definiciones que vinculan el folclore con el patrimonio de un sector social específico, el popular. En su interpretación, el folclore pertenecería a toda una sociedad, y no sólo al mundo popular, contribuyendo también con esta mirada a fortalecer el imaginario de la unidad nacional, siendo el folclore uno de sus elementos sostenedores. Aunque Dannemann no plantea explícitamente esta problemática, se desprende de su interpretación que lo importante en esta lectura son los “hechos folclóricos” y no el grupo social donde éstos se reproduzcan, no las personas que lo vivencien, pues éstos conviven en una comunidad que aparece y desaparece cada tanto.

El folclore como espectáculo

Al igual que los elementos anteriores, la difusión del folclore como espectáculo durante el gobierno militar se hizo a partir de aceptar una interpretación del folclore que ya se venía desarrollando. El folclore como espectáculo aparece durante la década de 1960, cuando la música y la danza folclórica se transforman en objetos rentables para la industria comercial y cuando se comenzaron a crear conjuntos y ballets folclóricos que pretendían llevar a un escenario aquellos ritmos antiguos, pero adaptados a los nuevos tiempos: la música se arreglaría para el canto grupal y la danza se coreografiaría para la proyección en un escenario y con varias parejas de bailarines sobre él.

Esta forma de comprender el folclore tomó distintas vías. Desde las políticas culturales del gobierno militar se acogieron aquellos grupos que asumieron la proyección del folclore desde un “sentido del espectáculo”, en sintonía con lo planteado por Becker y los Quincheros. El grupo que logró ser la máxima expresión de esta forma de escenificar las danzas folclóricas fue el Ballet Folklórico Nacional (BAFONA), que tiene sus orígenes en el Ballet Folklórico Aucamán, nacido en 1965 con estudiantes del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile y que en 1969, ya dividido, se integró como parte del Ministerio de Educación, con

²⁸Dannemann 1975: 83.

²⁹Dannemann 1978: 17-19.

el nombre de Ballet Folclórico Nacional. Después del golpe de Estado el BAFONA fue reestructurado, con la exoneración del director y varios bailarines.

En general, los ballets folclóricos chilenos recibieron influencia artística de los ballets rusos y mexicanos durante la década de 1960, de los cuales rescataron el colorido, la coordinación y la gran puesta en escena, en la que los bailarines resaltan por su estética, agilidad y destreza. A partir de 1979, cuando se lleva a cabo la segunda reestructuración del BAFONA, es posible observar el despliegue de los objetivos del folclore-espectáculo, tal como desde los mismos medios de comunicación del gobierno se explicitaba: “este elenco ha dignificado nuestro folclore, al darle un nivel de excelencia artística y profesional a su espectáculo, sacó al folclore del reducido ámbito de las manifestaciones autóctonas espontáneas y logró concitar el entusiasmo del público chileno y extranjero”³⁰. La fórmula para conseguir este “éxito” la entregó su director, Pedro Gajardo en 1985, cuando le explica a la prensa que su dirección se caracterizaría por hacer tres exigencias básicas al elenco: “un alto porcentaje de raíz folclórica... 75% aproximadamente, un alto sentido del espectáculo y un lenguaje universal, basado en elementos escénicos, teatrales que les permitiera llegar al extranjero”³¹. Desde esta mirada se aprecia que el folclore debe ser “adaptado” para ser llevado a un escenario y tener “éxito”, para competir con otras áreas de las bellas artes, como una orquesta. El folclore en su estado puro no es “artístico” y no era rentable. Por lo tanto, se debía adaptar y modificar según este razonamiento.

A partir de la aparición de numerosos conjuntos folclóricos que buscan emular la fórmula BAFONA desde la década de 1980, es que en el lenguaje cotidiano y popular el concepto folclore cambió su significado original y transformó su definición, para ser como la “sabiduría popular”³² se presenta en un escenario. Lo folclórico, entonces, correspondería a lo que hacen los conjuntos y ballets.

En suma, las políticas culturales de la dictadura militar acogieron tres formas de comprender el folclore que siguen la misma línea interpretativa: la lectura de lo folclórico como hechos y tradiciones que forman parte de una identidad nacional, comprendida como una esencia y apelando a un pasado común que genera un sentido de pertenencia. Con ello, se le niega su historicidad y se le saca la matriz popular creadora y vivenciadora de estas experiencias. Cabe recalcar que estas tres manifestaciones no fueron creadas por el gobierno militar. Éste sólo las incorporó como parte de sus políticas culturales.

3. EL FOLCLORE COMO ARTE VIDA DEL PUEBLO

En paralelo con la imposición de la ya mencionada interpretación del folclore, las autoridades del gobierno militar iniciaron la persecución y represión de los artis-

³⁰ *Diez Años de Extensión Cultural* 1987: 67.

³¹ *Qué Pasa* 1985: 44. Pedro Gajardo dejó la dirección del BAFONA a fines de la década de 1980, para formar un elenco con las mismas características llamado Ballet Folclórico de Chile, BAFOCHI.

³² Es sabido que la voz “folclore” deviene del compuesto inglés “folk=pueblo” y “lore=sabiduría”. Sin embargo, la definición del folclore como espectáculo de cantos y danzas está bastante arraigada entre la población.

tas vinculados a la izquierda y a la Unidad Popular. Durante el gobierno de Salvador Allende también se trató de difundir un concepto de folclore desde el punto de vista artístico, vinculándolo a la cultura popular y a la construcción del socialismo. El folclore se reivindicó por su evocación del sentimiento popular y nacional, revalorizándose los ritmos y estéticas populares que habían sido ignoradas por la versión huasa de la cultura chilena, como la música andina, chilota y campesina popular. Por ello, la represión se dirigió hacia este tipo de concepciones y expresiones del folclore, pues, según la explicación de Héctor Pavez en la carta citada, los militares tenían bastante claro qué tipo de música nacional iban a difundir.

En esta sección trataremos a algunos investigadores y artistas que defendieron y trabajaron en torno a una interpretación del folclore que retomó el legado de la matriz popular desarrollada desde la generación de 1910. Debemos precisar que dentro de este grupo de investigadores y folcloristas, no sólo se desarrolló una nueva forma de reivindicar el folclore, sino que también surgió un nuevo concepto para nominar a la cultura folclórica, frente a la arremetida del folclore-espectáculo. El concepto ya no hacía referencia ni a la disciplina ni a un tipo de manifestaciones culturales, sino que estaba aludiendo a una puesta en escena. Poco a poco se comenzó a hablar de la cultura tradicional popular como una forma de distanciarse de la mirada esencialista, cosificante y de espectáculo de la cultura folclórica. Hay dos rasgos que se repiten en los casos que veremos: el regreso a la matriz popular, concibiendo el folclore como patrimonio del pueblo, un pueblo que en este contexto de autoritarismo vive la represión, la pobreza y el control estatal, y el estudio no sólo de los “hechos” o “materiales folclóricos” sino también de las personas que viven esa cultura. En esta lectura hay una preocupación por las mujeres y los hombres que la vivencian, corporizando las manifestaciones folclóricas.

De la academia al campo

En esta línea interpretativa surge desde el mundo académico una óptica que no intenta construir una teoría sino que se estudia a partir de la experiencia de los cultores, de quienes son portadores del repertorio folclórico tradicional y que lo han ido revitalizando en un intento por perpetuarlo. Uno de éstos fue Juan Uribe-Echevarría (1908-1988), discípulo de don Mariano Latorre, a quien él mismo reconoció como un maestro que le “abrió la visión de nuestros valores nacionales”, lo cual le permitió más tarde “descubrir al inquilino y al roto”³³, que fueron los personajes por los cuales finalmente se inclinó. Uribe-Echevarría explicitó su distanciamiento con la mirada criollista sobre el campo chileno, y se abocó a estudiar al hombre, a la mujer, al poeta, al cantor y al danzante, haciendo trabajos en terreno, combinados con la investigación de fuentes escritas tales como crónicas de viajeros, oficios, cartas, prensa y la poesía popular impresa.

Este investigador creía que los costumbristas cultos, en su mayoría, observaban las fiestas del pueblo sin participar, con distancia e incluso con menosprecio, en tanto que para comprender las tradiciones y el alma del pueblo, era necesario

³³ *Ercilla* 1966: 29.

convivir con ellos, conocer a los poetas populares, separar la brecha que existe entre un investigador y su objeto de estudio. El folclore era la vida, y esa vida debía ser experimentada para conocerla³⁴. Es por ello que estableció relaciones de amistad y compañerismo con algunos poetas populares, a quienes llevó a los recintos universitarios y a la Biblioteca Nacional, para darlos a conocer más allá de su espacio natural de desempeño. Esta fue la experiencia que compartió con Santos Rubio de Pirque y Manuel Gallardo de Aculeo, entre otros³⁵.

Uno de los legados de Uribe-Echevarría fue su forma de escribir sus trabajos de investigación, en los cuales junto a las colecciones de poesía popular recogida se individualizó la obra de los poetas, destacando y describiendo con detalles las virtuosidades de cada cantor, su capacidad para improvisar, para memorizar, entonar, componer y nutrir permanentemente el repertorio tradicional. Entre estos trabajos se destacan *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso* publicado en 1958, el *Cancionero de Alhué* de 1964 y *Manuel Garrido, cantor glorioso* de 1965. Durante los años 70, Uribe-Echevarría continuó publicando. Dentro de la línea descrita se destaca *Flor de canto a lo humano*, en el que se incluyen fotografías y descripciones de los cantores y poetas populares.

Esta forma de trabajar con el mundo popular desde la academia fue utilizada también por Fidel Sepúlveda Llanos (1936-2006), quien se acercó al estudio de la cultura popular a partir de la literatura, sobre la base de la convivencia con los poetas populares. Sepúlveda, sin embargo, desarrolló su trabajo de investigación y difusión dentro del Instituto de Estética de la Universidad Católica aplicando sus conocimientos también en la docencia y fue uno de los gestores de la Escuela Nacional del Folclore en Concepción y de las ulteriores Escuelas de Temporada de Cultura Tradicional en la Universidad Católica de Santiago, las que se constituyeron en el único espacio de enseñanza de métodos de investigación y proyección del folclore durante los años ochenta.

Sepúlveda propuso romper con la interpretación esencialista del folclore y proporcionó los fundamentos para comprender el folclore como el “arte-vida” que existe en el pueblo y permanece vivo debido a la permanente interacción entre los bienes culturales “antiguos” y los “nuevos”. La tradición, para Sepúlveda, nunca es sólo pasado, la tradición vive cuando se nutre de lo nuevo y eso nuevo puede reinterpretar o revitalizar la forma de las tradiciones, al momento que se produce el encuentro de “los signos del presente con los del pasado y desde ahí proyectar al futuro”³⁶. A partir de este diálogo es que este investigador plantea que la tradición se vive en un tiempo vital más lento, lo que denominó la “transhistoria”, el tiempo de las cosmovisiones culturales y sus ejes, que trasciende

³⁴Uribe-Echevarría 1974: 20. Ver además Uribe-Echevarría 1973: 108.

³⁵La relación de Juan Uribe con los poetas se puso en evidencia en la actividad denominada “Cueca larga para don Juan. Homenaje a Juan Uribe Echevarría”, realizada el 28 de junio de 1989 en la Sala América de la Biblioteca Nacional. En aquella oportunidad los poetas populares entregaron sus testimonios y comentaron el trabajo realizado por este investigador. El material audiovisual producido durante ese evento se encuentra disponible en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. Le agradecemos a Micaela Navarrete el acceso a este material.

³⁶Sepúlveda 1985: 45.

la intrahistoria (el tiempo personal de cada individuo) y la interhistoria (el tiempo de la sociedad), explicando la razón de por qué las tradiciones permanecen en el tiempo por varias generaciones.

La propuesta de Fidel Sepúlveda apuntaba al folclore como “experiencia humana” y no como “hechos folclóricos”, pues no existían esos hechos sin las personas que los ejecutan o que les dan sentido. Por lo tanto, se debía hablar de comportamientos, pues los hechos o materiales no son permanentes, se van recreando, reproduciendo en cada generación. Así pues, lo que permanece es el sentido que éstos adquieren. Pero también estos comportamientos se viven en tanto una comunidad lo experimenta, se lo apropia y le otorga sentido. Sepúlveda planteó que el arte folclórico era un arte comunitario, por lo tanto abierto, porque su autor era colectivo y una obra se recrea cada vez que es interpretada; pero también planteó que era abierto porque eran obras que permanentemente se estaban haciendo: “la obra folclórica ocurre por una creación sucesiva. Su condición óptica es el ser proyecto-trayecto, ser siendo lanzado adelante permanentemente, análoga al proyecto-trayecto que es el hombre como especie, en diversas comunidades, lugares y tiempos”³⁷.

Sepúlveda asumió que la elite chilena se autopercibió como una elite blanca y despreció la herencia indígena dentro del pueblo. No obstante, este investigador consideró que la cultura popular no sería reprimida, sino que poseería una riqueza creativa que permanecía oculta pero que seguía reproduciéndose. En sus palabras, la cultura tradicional popular “no es subalterna, sino principal, no es periférica, sino central, no está caduca sino que es modo permanente de encuentro del hombre con su sentido, al concordar la lectura de los signos del presente con los del pasado y desde ahí proyectar su futuro”³⁸, intentando colocarla en un sitio importante para su estudio y comprensión, a partir de su propia capacidad para construir historia.

El folclore de campesinos y pobladores

En diálogo con las definiciones anteriores Gabriela Pizarro y Patricia Chavarría desarrollaron un trabajo de investigación y proyección artística del folclore. Las hemos elegido para representar esta interpretación, puesto que, desde nuestro punto de vista, Gabriela Pizarro constituye por sí misma una escuela de búsqueda y proyección del folclore, muy influenciada por Violeta Parra, óptica que además logró enseñar e infundir a sus compañeros y discípulos, como es el caso de Patricia Chavarría³⁹. Ambas se dedicaron a trabajar la investigación y proyección artística del folclore fuera de los espacios universitarios y de los medios de comunicación.

³⁷Sepúlveda 1983: 16.

³⁸Sepúlveda, 1985: 45.

³⁹Patricia Chavarría conoció a Gabriela Pizarro a fines de los años sesenta, y se presentó como su alumna y con ganas de aprender. Chavarría desarrolló su trabajo de investigación en las regiones del Maule y Bío-Bío. En ese entonces, Chavarría dirigía el conjunto *Aucán*, con el cual hicieron algunas representaciones llamando la atención de la prensa santiaguina porque sus integrantes no usaban “trajes” sino que vestían sus prendas de trabajo de mineros y peones.

Gabriela Pizarro comenzó a trabajar con el folclore en la década de 1950, expresando sus inquietudes por la música y el canto desde muy joven. Ingresó como alumna a los cursos que dictaba Margot Loyola en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Luego, junto a Héctor Pavez Casanova formó el conjunto Millaray, en el que buscaron proyectar las expresiones del folclore musical campesino de la zona central y del archipiélago de Chiloé. La propuesta artística de este conjunto fue representar la festividades populares y también mantener la sonoridad del canto en su lugar de origen, utilizando como instrumentos musicales botellas, tarros, cajones y cuanto hubiera a mano para reproducir el estilo de canto tal como era aprendido⁴⁰.

Gabriela Pizarro vinculó su trabajo artístico con una función política y por ello participó en la campaña de Salvador Allende de 1964 y 1970, lo cual ella explicó posteriormente con estas palabras:

“Y nosotros no somos del aire, ¿no? Porque pertenecemos a una clase social, y estamos conectados con el campesinado, la experiencia del pueblo y del trabajador, a nosotros nos ubicó en una posición política en una posición social... Nosotros luchamos por los trabajadores porque ellos nos enseñaron y la música de ellos es la que estamos cantando, y los bailes de ellos es lo que estamos mostrando”⁴¹.

Su vínculo con la Unidad Popular la hizo replegarse después del golpe de Estado; fue exonerada de la Universidad de Chile, donde hacía clases, y ella misma relata que sólo pudo retomar la guitarra y el canto con los niños de la población La Faena, donde vivía, quienes le pidieron cantar villancicos para la Navidad⁴².

Por su parte, Patricia Chavarría estuvo detenida después del golpe de Estado, y al salir retomó la guitarra, la búsqueda del canto campesino y sus clases de folclore musical en la Corporación Cultural Artistas del Acero. El principal vínculo que estableció Patricia Chavarría fue con las cantoras campesinas, también individualizando su repertorio y estudiando su función, sus tradiciones, creencias, costumbres al momento de tocar la guitarra. Logró establecer relaciones de amistad que la hicieron suponer que ella era la que aprendía en el pueblo y no al revés. Se borra la distancia entre el investigador y el objeto de estudio, pues Patricia Chavarría pasó a ser aprendiz de las cantoras, quienes la acogieron como una más.

Gabriela Pizarro, por su parte, así como trabajó con las cantoras campesinas, también desarrolló una búsqueda de la cultura popular en las poblaciones de Santiago. Ella reconoce que en la población La Faena recopilaba textos, adivinanzas, experiencias y de un “cuantohay” en todas partes; en las fiestas, los negocios,

⁴⁰Para apreciar esta forma de trabajo se puede escuchar el disco del conjunto Millaray *La Ramada*, Serie *El folclore de Chile*, vol. XXVI, Santiago: Sello Emi-Odeón, 1971.

⁴¹*Chile Ríe y Canta* 1992: 21.

⁴²Es necesario mencionar el trabajo realizado por Gabriela Pizarro en 1978, cuando creó la obra “Pasión y muerte de Manuel Jesús”, compuesta con tonadas religiosas alusivas a las conmemoración de Semana Santa, pero que eran una metáfora por las muertes y desapariciones ejecutadas por el gobierno militar. En los textos de dicha obra, se expresa el dolor de la Virgen (madre) ante la pérdida de su hijo, quien ha dado su vida por el pueblo pobre. Donoso, 2006: 176-177.

donde la vecina y hasta en la fila para sacar agua. Pizarro logró revivir el lazo entre la cultura campesina y los pobladores, dando cuenta de cómo sobrevivían antiguas costumbres y creencias populares en la ciudad.

En ambas mujeres, entonces, se aprecia el interés por captar la cultura en su totalidad y encarnada en las personas. No hay en ellas definiciones teóricas ni apreciaciones sobre la vigencia de tal material o costumbre, o el origen de tal o cual danza, o discusiones de si se puede considerar folclórico o no un canto. Patricia Chavarría, por ejemplo, declaró que nunca estudió sobre teoría del folclore porque estaba “muy entretenida aprendiendo con las viejitas”⁴³; por lo tanto, su formación como investigadora fue autodidacta, pero en permanente diálogo con otros investigadores, tales como la misma Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, incluso con Fidel Sepúlveda. En ese sentido, se crea una red de conocimientos no institucional sobre la cultura popular folclórica y sólo en reuniones privadas entre los conocidos y amigos circula este material. No hay un espacio común de discusión hasta que las Escuelas de Folclore se organizan en Concepción en 1984⁴⁴. La dignificación del folclore para estas escuelas pasa por el reconocimiento de esta cultura tal como es:

“Nosotros [con Gabriela Pizarro y Osvaldo Jaque], tenemos muy claro que nuestra misión en este momento es de rescatar, estudiar, proyectar, dignificar y dejar testimonio de lo que es la cultura folclórica y mientras más dificultades tengamos, más responsabilidades sentimos frente a esto que hacemos por conciencia y por amor a nuestro pueblo. Más que motivaciones, existen muchas dificultades, no hay apoyos ni medios”⁴⁵.

Por lo tanto, el folclore para estas investigadoras, más que un objeto de estudio, es una forma de vida que involucra lo material y lo espiritual, por lo tanto la recopilación de un canto o una danza no se hace sólo transcribiendo el texto y los sonidos, sino también el momento en que se canta, cómo lo hace la cantora, qué emociones involucra, qué siente ella al hacerlo, cuál es su rol dentro de una comunidad; es decir, captar el micromundo de los cultores. También vinculan el folclore a un grupo social: se estudia a los trabajadores, al campesinado, a la dueña de casa humilde, a los pobres. Con esta postura se distancian de la mirada “cosificadora” que entiende el folclore como elementos o hechos folclóricos. En 1983 Gabriela Pizarro declaró que “la gente está con sus vivencias y costumbres muy vivas, muy apegadas a las raíces” y que “el campesino es consciente, inteligente y por tanto siempre vamos a encontrar el folclore, eso no se termina, siempre está latente”⁴⁶.

La recopilación también llevaba aparejada una tarea de difusión, la cual realizaban las mismas investigadoras interpretando el repertorio aprendido, junto con charlas explicativas. Pero también era común que incluyeran a las mismas cantoras y cultores en sus presentaciones. Ellas les hacían tomar conciencia a los cultores

⁴³Donoso 2006: 176-177.

⁴⁴De este hecho se da cuenta en Catalán y Torres 1983: 2.

⁴⁵*Boletín Informativo AMFOLCHI* 1985: 12.

⁴⁶Catalán y Torres 1983: 5 y 9.

de la importancia de su trabajo y la necesidad de darlo a conocer. Por lo tanto, no se trataba de esconder la grabadora y captar la naturalidad del cantor o del poeta. En este tipo de investigación fue clave que el cultor/a quisiera participar y entregar su experiencia y legado.

Este trabajo tan cercano a los cultores las hizo distanciarse de las reproducciones artísticas del canto popular que tomaban los elementos del espectáculo, imitando la fórmula Bafona. El folclore que ellas estudiaban era justamente el folclore que “no vendía” y marcaron su distanciamiento con esa interpretación. Debieron crear espacios paralelos de difusión y de organización, distanciándose también, como hemos planteado, del concepto de lo folclórico, para nominar estas expresiones ahora como “cultura tradicional popular”. Su interés, más que por los hechos, es por las personas que los viven, por eso no sirve su representación con luces y colores sobre un escenario. Con ese método se logra entretener al público pero no transmitir el sentimiento del pueblo al que se quiere representar.

“[Para los] medios de comunicación, folclore es lo que se vende. Darle cabida a nuestra cultura popular significa darle cabida a nuestro pueblo y eso es algo que no se va a dar en estos momentos, a pesar de que el pueblo está creando un testimonio de lo que está sucediendo y está sintiendo en forma acallada, llegado el momento es algo que va a aflorar, porque el pueblo está vivo y es él quien está escribiendo su propia historia”⁴⁷.

Desde 1975, la creación de peñas folclóricas fue un espacio vital para la participación de los investigadores y artistas que fueron excluidos (o autoexcluidos) del circuito oficial. Estos lugares se constituyeron como espacios de encuentro con viejas lealtades artísticas y políticas, de reencuentro con nuevos modos de articular una resistencia cultural al gobierno militar, creando un circuito cultural alternativo que estuvo compuesto por agrupaciones culturales, algunos sellos discográficos, la productora *Nuestro Canto*, la revista *La Bicicleta*, eventos en el Teatro Caupolicán, destacando el trabajo realizado por Ricardo García y Nano Acevedo, quienes le dieron cabida a los conjuntos de proyección folclórica⁴⁸.

Un segundo espacio usado por los folcloristas disidentes fue la Asociación Metropolitana de Folcloristas (AMFOLCHI), que nació en 1980 como una forma de distanciarse de la labor realizada por la Confederación Nacional de Conjuntos Folclóricos de Chile, organizadores del Festival de San Bernardo y que estaban participando de las políticas culturales del gobierno militar⁴⁹. Fue presidida por investigadores y músicos, como la ya mencionada Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, Alejandro Hermosilla y Lucy Casanova, durante los años 80.

AMFOLCHI nació como una forma de oposición y así se plantearon en esa trinchera desde los primeros años, discutiendo no sólo el apoyo a un gobierno

⁴⁷ *Boletín Informativo AMFOLCHI* 1985: 17.

⁴⁸ Sobre las peñas ver González y Bravo 2006; sobre el circuito cultural alternativo, una buena referencia es el documento Rivera 1983.

⁴⁹ Entre los folcloristas que dirigieron esta Asociación durante los años 80 están Osvaldo Jaque, Alejandro Hermosilla, Lucy Casanova y Gabriela Pizarro.

autoritario, sino también el tipo de folclore artístico que se estaba difundiendo desde las oficinas de gobierno: el folclore-espectáculo.

A través de la revista *El Arado*, esta agrupación gremial dio a conocer su postura con respecto a dichas políticas culturales, criticando el carácter del Festival de Viña del Mar, el cual “constituye un elemento distorsionador de nuestra cultura”⁵⁰. Para ellos, la competencia folclórica no representaba el profundo sentido del folclore, el que “es vida y es la expresión cotidiana (no reducida a cantos y al baile) de los sectores más humildes de nuestros pueblos, y que por cierto no se ven reflejados en los medios de comunicación”⁵¹.

Junto con el discurso emitido a través de su órgano de difusión, intentaron realizar cursos y talleres de formación para sus asociados, para potenciar su creación artística y su trabajo de proyección del folclore y ejecutar en el trabajo los planteamientos de la Asociación. Una de las dificultades que visualizaba AMFOLCHI era la carencia de un modelo de proyección folclórica que fuera coincidente con su forma de comprender el folclore. Los modelos difundidos por los medios de comunicación correspondían al modelo oficial, que implicaba una “estilización” y “depuración” de la cultura tradicional, lejana de la real labor que, según la agrupación, debía tener la proyección folclórica:

“El folclore es mucho más que cantar y danzar, es una forma de vida del pueblo... Cuando en nuestra asociación decimos que estamos reunidos bajo su alero por el compromiso de rescatar y defender nuestro folclore, debemos asumir esa responsabilidad y meditar sobre lo que significa esa palabra. Una proyección sin ese compromiso de una verdadera defensa de los valores culturales es un trabajo artístico paternalista, cómodo y flojo y carece de validez porque le falta la relación del hombre con su medio ambiente... Un trabajador de la cultura que no comprende y plantea al hombre folclórico en todo su universo será sin duda descalificado por los propios cultores. El artista no sólo debe estar en las fiestas del pueblo, sino también en sus luchas por conseguir sus derechos”⁵².

Creemos que el papel de AMFOLCHI fue proponer una fórmula de organización autónoma con respecto a las instituciones culturales oficiales, manteniendo una oposición social y política al gobierno militar y siendo parte de la recuperación de la responsabilidad social que el artista de izquierda tenía con el arte popular, relación que fue profundamente desarrollada en la década de 1960 hasta el golpe de Estado.

En suma, las interpretaciones brevemente expuestas en el tercer punto corresponden a una vertiente discursiva que comprende el folclore como una parte de la cultura popular. El origen de esta mirada lo hemos datado en la Sociedad del Folklore Chileno, y principalmente en la propuesta de Rodolfo Lenz, teniendo sucesivos exponentes desde 1920. Creemos que Juan Uribe-Echevarría y Fidel Sepúlveda retoman esta línea desde lo académico, y Gabriela Pizarro junto a Patricia

⁵⁰ *El Arado* 1988: 24.

⁵¹ *El Arado* 1985: 3.

⁵² *El Arado* 1985: 3.

Chavarría lo hacen desde lo artístico, concibiendo el estudio de lo folclórico como una búsqueda de las experiencias humanas que dan vida a las manifestaciones provenientes de una cultura tradicional.

No obstante, hemos planteado que durante el Régimen Militar se produjo la arremetida de las ópticas nacionalistas y del folclore como espectáculo, las que fueron creadas de manera sucesiva, desde la década de 1940 hasta constituirse como parte del discurso oficial en 1973. Los debates entre ambas grandes líneas interpretativas se fueron reproduciendo en diversos espacios: académico, artístico, de la industria cultural y en las políticas culturales de gobierno, llegando incluso a los debates en torno a la identidad nacional.

El discurso cultural que el gobierno de Pinochet acogió e incorporó aún se mantiene en las políticas estatales; aún se concibe que forman parte de la identidad nacional las manifestaciones artísticas de espectáculo y ciertos valores y esencias que es necesario reproducir cada año durante las fiestas del 18 de septiembre. Por lo tanto, la “batalla del folclore” por recuperar su matriz popular y vivencial sigue dándose, intentando mantener un circuito alternativo de difusión, de penetrar en los espacios universitarios y en la gestión de proyectos de investigación y proyección locales, de archivos sobre cultura tradicional, tratando de ser parte del patrimonio cultural, ubicándose en un marco que ya abandonó el concepto de folclore, pero que una y otra vez alude y reivindica, a veces sin ser consciente de ello, la defensa que Rodolfo Lenz realizó en 1909.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

ALEGRÍA, JULIO

1981 “La cueca urbana o cueca chilenera”, *Araucaria de Chile*, N° 14, pp. 125-135.

CARDEMIL, ALBERTO

2000 *El huaso chileno*. Santiago: Andrés Bello.

CATALÁN, CARLOS Y RODRIGO TORRES (EDS.)

1983 *Cultura y recolección folclórica en Chile*. Santiago: CENECA.

CONJUNTO MILLARAY

1971 *La ramada*, Serie *El Folclore de Chile*, vol. XXVI, disco LP, Santiago: Sello Emi-Odeón.

DANNEMANN, MANUEL

1960 “Los estudios folclóricos en nuestros ciento cincuenta años de vida independiente”, *Anales de la Universidad de Chile*, N° 120, pp. 203-217.

1975 “Situación actual de la música folklórica chilena. ‘Según el Atlas del Folklore de Chile’”, *RMCh*, XXIX/131 (julio-septiembre), pp. 38-86.

1978 “Plan multinacional de relevamiento musicológico y folklórico. Misión Chile 1977”, *RMCh*, XXXII/N°141 (enero-marzo), pp. 17-41.

1998 *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

DONOSO, KAREN

2006 *La batalla del folclore: los conflictos por la representación de la cultura popular en Chile*. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

2008 “¿Canción huasa o canto nuevo? La identidad chilena en la visión de izquierdas y derechas, 1973-1989”, en Verónica Valdivia (*et al.*), *Su revolución contra nuestra revolución. La pugna marxista-gremialista en los ochenta*. Volumen 2. Santiago: LOM Ediciones, pp. 231-290.

FLORES, ELIODORO

1911 “Adivinanzas corrientes en Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, tomo 128, enero-junio, pp. 765-844.

GARRETÓN, MANUEL ANTONIO

1995 *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: LOM Ediciones.

GONZÁLEZ, CRISTIÁN Y GABRIELA BRAVO

2006 *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el Régimen Militar. 1973-1983*. Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

HOBBSAWN, ERIC Y TERENCE RANGERS (EDS.)

2002 *La invención de la tradición*. Capítulo 7. Barcelona: Ed. Crítica.

LARGO FARIÁS, RENÉ

1977 *La Nueva Canción Chilena*, Cuadernos Casa de Chile, N° 9.

LATORRE, MARIANO

1969 *Chile país de rincones*. Santiago: Zig-Zag.

LEÓN ECHAÍZ, RENÉ

1955 *Interpretación histórica del huaso chileno*. Santiago: Universitaria.

RENGIFO, EUGENIO Y CATALINA RENGIFO

2008 *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y el del tiempo*. Santiago: Catalonia-SCD.

RIVERA, ANNY

1983 *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile 1973-1982*. Santiago: CENECA.

SEPÚLVEDA, FIDEL

1983 “Notas para una estética del folclore”, *Aisthesis*, N° 15, pp. 13-18.

1985 “Folclore y cultura regional. Una aproximación estética”, *Aisthesis*, N° 18, pp. 45-54.

STABILI, MARÍA ROSARÍA

2003 *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas mirándose frente al espejo 1860-1960*. Capítulo 3, “La tierra”. Santiago: Andrés Bello.

TORRES, RODRIGO

2003 “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno”, en Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile: identidades, mitos e historias*. Santiago: Cuadernos Bicentenario Presidencia de la República, N° 1. Arturo Infante (ed.). Ver <http://www.cuecachilena.cl/RemoliendoTorres.html>.

URIBE-ECHEVARRÍA, JUAN

1973 “La glosa política en la poesía popular del siglo XIX”, *Boletín de la Academia de Historia*, N° 87, pp. 94-144.

1974 *Tipos y cuadros de costumbre en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Editorial Pineda.

VALENCIA AVARIA, LUIS

1974 *Los símbolos patrios*. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral.

VEGA, CARLOS

1959 *La ciencia del folklore*. Buenos Aires: Editorial Nova.

VIAL, GONZALO

1984 “Decadencia, consensos y unidad nacional”, *Dimensión histórica de Chile*, N° 1, pp. 140-146.

Periódicos y revistas

1911 “Una vergüenza”, *El Diario Ilustrado*, 23 de agosto, p. 1.

1911 “La pornografía en los Anales de la Universidad”, *La Unión*, 23 de agosto, p. 1.

1911 “Adivinanzas corrientes en Chile”, *El Mercurio*, 25 de agosto, p. 1.

1966 “El hombre... intimidad clandestina”, *Ercilla*, N° 1641, 16 de noviembre, p. 29.

1974 “Cinco minutos en Alemania”, *Ercilla*, N° 2024, 15 de mayo, p. 43.

1974 “Los Quincheros, aún en el exterior fueron agredidos”, *La Segunda*, 11 de septiembre, p. 44.

1976 “Los Quincheros hacen historia”, *Qué Pasa*, N° 254, 4 de marzo, p. 58.

1985 *Qué Pasa*, N° 728, 21 al 17 de marzo, p. 44.

1985 “Editorial”, *El Arado*, N° 6, mayo, p. 3.

1985 “El artista: un comunicador social”, *El Arado*, N° 7, agosto, p. 3.

1985 “Patricia Chavarría. El folclore como forma de vida”, *Boletín Informativo AMFOLCHI*, N° 7, agosto, p. 12.

1988 *El Arado*, N° 13, mayo, p. 24.

1989 *Revista Proyección de la Cultura*, Secretaría de Relaciones Culturales, N° 15, septiembre, p. 17.

1992 “Gabriela Pizarro en la historia de nuestro canto. II”, *Chile Ríe y Canta*, N° 3, mayo-junio, p. 21.

Documentos

1911 Carta enviada por Domingo Amunátegui a Rodolfo Lenz, 22 de agosto. Archivo Rodolfo Lenz, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

1974 “Declaración de principios del Gobierno de Chile”, Santiago: s/e, p. 11.

1975 “Política Cultural del Gobierno de Chile”. Santiago: Asesoría General de la Junta de Gobierno.

- 1975 Carta de Héctor Pavez a René Largo Farías, París, 3 de julio.
- 1987 *Diez Años de Extensión Cultural*. Santiago: Ministerio de Educación.
- 2000 Oficio N° 4878, de la Cámara de Diputados al Ministerio de Educación. 15 de marzo.

Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989

The Cuecas as Aesthetic and Political Representation of Chilenidad in Santiago Between 1979 and 1989

por

Araucaria Rojas Sotoconil
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
araucariadelmundo@hotmail.com

El siguiente texto pretende dar cuenta de los lugares por los que se desplazaron *las cuecas* como representaciones estético-políticas de *chilenidad* durante el período de la dictadura militar, más específicamente en Santiago entre 1979 y 1989. Es desde allí donde se establece un derrotero autoritario que, a través de múltiples mecanismos, dispone una fusión forzosa entre determinado “tipo” de hacer-cueca y las prolongaciones “cultural”-identitarias de las que el régimen se apropia. La cueca, en tanto dispositivo político de determinada oficialidad y *las cuecas* como formas particulares que se exceden de sus ordenamientos son las que pretenden ser aquí visitadas: cueca sola, cuecas de barrios populares (también nombradas *brava* y *chora*), adicionada a cuecas decididamente militantes de la resistencia, se disponen como actos y realidades que pugnan y *plurifican* el acto de cuequear.

Palabras clave: cueca, chilenidad, dictadura, clandestinidad.

The following article has the purpose of analysing the various meanings of the cuecas as aesthetic and political representations of chilenidad during the period of the military dictatorship, more specifically in Santiago between 1979 and 1989. It was then that an authoritarian procedure was created which by means of multiple mechanisms imposed the mingling between a certain type of cueca making and the cultural identity of the cueca assumed by the military government as part of its communication policies. This article considers the cueca both as an instrument of the political establishment and as particular species reaching beyond its traditional significance, i.e. the “cueca sola” (cueca danced by one person), cuecas of poor neighborhoods, also known as “brava” and “chora”, and cuecas which are definitely part of the Resistance. All of them are considered as acts and realities interacting within a pluralistic space created by the process of cueca-making.

Key words: cueca, chilenidad, clandestinidad, dictatorship.

La Cueca es declarada Danza Nacional de Chile el día 18 de septiembre de 1979, período en que la “música típica” se transformaría en la música favorita del nuevo régimen¹. En dicho momento se visualizaría una conjunción patente entre los referentes culturales enarbolados por la dictadura y un sonotipo que lo explicitara y operara como su fiel correlato identitario. Se suscitarán entonces, múltiples

¹Godoy y González 1995: 19.

trazados discursivos en que las cuecas se vincularán, a veces, a un proceso *oficializante* y, otras, a uno de resistencia manifiesta. La rotulación que aquí se dispone no pretende concebir las *cuecas* como acontecimientos antipodales, esféricos y herméticos, desde las que no puedan establecerse cruces, pues opuestamente pienso que todas ellas se encuentran constantemente atravesadas y teñidas entre sí en términos mucho más reales que ideales. Alguien dijo un día, que “todo nombre propio es colectivo”². Adscribo subtextualmente a tal comprensión en todo el desenvolvimiento de este escrito. Me ligo a ella en forma implícita, pues la referencia patente es únicamente la presente, mas ella insiste y se cuela por todos los poros de esta investigación. Sí, todo enunciado es *forzosamente*³ colectivo.

“CULTURA” DICTATORIAL Y CULTURA “POPULAR”

El sociólogo Carlos Catalán propone, desde su exégesis de Las Políticas Culturales del Gobierno de Chile, adjunto al despliegue que impone la dictadura respecto de temas artísticos o culturales, que existe un primer momento –casi inaugural– en que el gobierno autoritario adopta un “discurso fundacional nacionalista”⁴ en el que se hacen calzar determinados valores patrióticos con la figura del “deber ser nacional”⁵. Esta idealidad y su propuesta purista generan correlatos concretos en los que, azarosa o conscientemente, se van reafirmando en estas nuevas imposiciones y concepciones de “la cultura”. Es pensando esta adscripción a cierto sustrato “tradicional” por parte del régimen autoritario que Carlos Piña plantea que lo “popular” tiene dos modos de ser caricaturizados desde una *alteridad*:

“Cuando no se hace referencia a los rasgos culturales populares como anómicos, amenazantes y simplemente inferiores, se les invoca desde una posición romántico-nacionalista, centrando la atención en el pasado y la tradición. Bajo este razonamiento arqueológico se busca la supervivencia de restos culturales extraurbanos y preindustriales, exóticos o ‘folclóricos’, potencialmente turísticos o ilustradores del ‘ingenio popular’”⁶.

La dictadura pinochetista adhiere a la última descrita y para el caso de la “refundación” –que es también identitaria– la elección del folclor que ella hace presenta al sujeto-huaso como vestigio que materializaría, en la práctica, el “deber ser chileno”. A medida que influjos externos van asentándose, surgen confrontaciones “entre el proyecto nacionalista-estatista y el proyecto neoliberal”⁷ que termina con la imposición definitiva del último. Las intrincadas correlaciones entre las transformaciones del sistema económico y las posiciones que va asumiendo “la cultura”, son infinitas. Resalto a continuación aspectos que me

²Deleuze 1980: 162.

³Deleuze 1996: 83.

⁴Catalán 1986: 9.

⁵Catalán 1986: 11-13.

⁶Piña 1984: 17.

⁷Piña 1984: 23.

parecen atinentes para ubicar la cartografía en que la cueca se sitúa durante el período de la dictadura. Con el asiento cada vez más profundo de las nuevas formas económicas, el lugar del folclor sustentado en las ansias nacionalistas y patrióticas del inicio va generando lides y fisuras que se hacen patentes. El repliegue o relego del folclor no es rotundo en la década de los ochenta, pues su presencia, con condición de permanecer inocua e instrumental, pervive profusa y contradictoriamente en medios de comunicación. Según Paulina Gutiérrez, en 1983 “el folclore (urbano o tradicional) se identifica con la izquierda, con lo nacional, con lo histórico”⁸, mientras la encuesta de consumo cultural efectuada por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) dice que quienes preferían la música folclórica o neofolclórica, era sólo un 3,8% de la audiencia para 1988⁹. ¿Qué ocurre en ese tránsito? Siguiendo a Brunner, el “folclor” (que él homologa a “cultura popular”) “se halla expuesta, de manera cada vez más masiva y continua, al contacto y a la interacción con la cultura producida por los medios industriales de comunicación, información y entretenimiento”¹⁰ confrontándose, en inopinados campos comunicacionales, con las disímiles manifestaciones “desideologizadas” de la nueva “industria cultural”¹¹. La voluntad institucional *atomizante*¹² reiteró una y otra vez sus intentos represivos, pretendiendo acallar además las voces (d)enunciantes que cedían ante la convocatoria de hacer-música localizada y apropiativa de espacios, que autónomamente, bajo el alero de partidos o al amparo de la iglesia¹³ se van articulando como regazo de organización y recreación identitaria y *colectiva*¹⁴. Entretanto, las denuncias de que es el mercado el que actúa únicamente como eje decisor respecto de qué es lo que se debe incluir o no, en los medios de comunicación se multiplican¹⁵. Se devela ya flagrantemente la imposición de un inédito modelo cultural que opera “bajo las leyes, la lógica y la estética del consumo”¹⁶ y que interpela y hace confluir de modo directo a creadores y consumidores, a través del *consenso neoliberal*¹⁷ que se ha enclavado.

I. “Tamboreo y huifa” de la cueca oficializante

1. El Decreto y sus publicaciones satélites

Inicio este acápite con las remembranzas que Benjamín Mackenna –quien para entonces se desempeñaba como funcionario de la Secretaría Nacional de Cultura– tiene respecto de la declaración de la cueca como Danza Nacional en plena

⁸Gutiérrez 1983: 19.

⁹CENECA-FLACSO 1988.

¹⁰Brunner 1985: 29.

¹¹Para conocer un panorama al respecto, ver García y Contardo 2005.

¹²Garcés y de la Maza 1985: 126.

¹³Valdés 1987: 286.

¹⁴Rivera y Torres 1981: 30.

¹⁵Para vislumbrar zonas importantes de esta discusión desde la visión de creadores, ver Fuenzalida (ed.) 1987.

¹⁶García y Contardo 2005: 65.

¹⁷Moulián 1997, capítulo 2.

dictadura militar. Recuerda que llegó un día el folclorista Miguel Gutiérrez y le dijo:

“¿Porqué no hacemos algo por la Cueca? ... y yo le dije ya po’...a ver, mira, anda a hablar con ese Edecán que es amante del folclor y es tu admirador y solicítale una audiencia con el presidente... y tuvo la audiencia. Llegó de vuelta Miguel, muy contento y me contó que Pinochet le regalaría cincuenta guitarras y un galpón donde ensayar con los niños¹⁸; y yo le dije ¡¿pero y la cueca?!¹⁹”

Tiempo después y gracias a las gestiones de Gutiérrez y el edecán “amante del folclor”, la cueca comienza a afianzar su proximidad con el gobierno militar, a través de un documento propio que la trasladaría de baile “nacional” por convención, a “Danza Nacional” sustentada por un decreto legalizador. La ceremonia en que se instituye por orden legal que la cueca seaalzada como Danza Nacional, fue cubierta por todos los medios de prensa revisados, posicionándose como noticia digna de merecer portada. Pienso que es decidor, para la extensión del período que se inicia en 1979, ubicar nítidamente a los actores que están involucrados en el acto puntual de esta conmemoración, pues su consecutiva aparición a lo largo de la epocalidad posterior es reiterativa y permanente. Es el conjunto folclórico Graneros el que, en la ocasión, “ameniza” con su interpretación de “nuestra danza nacional”²⁰: ni más ni menos que el grupo de Miguel Gutiérrez, “gran gestor de todo esto”²¹.

Prosiguen, tras la rimbombancia que contuvo el Decreto N° 23, cierto número de publicaciones, que, amparadas en organismos estatales, entregaron normas, conceptos e “historias” de la cueca, con fines generalmente didácticos. Desde entonces, “todos los escolares, los alcaldes y hasta los embajadores y diplomáticos chilenos tienen la obligación de saber bailar cueca”²². La Secretaría Nacional de Relaciones Culturales más la Federación Nacional de la Cueca (FENAC), que preside para 1981 el mismo renombrado Gutiérrez, deben “fiscalizar y velar”²³ para que aquella norma se cumpla. De este modo, el Decreto N° 4002 de 1980 del Ministerio de Educación, en su artículo 23, establece como obligatorio dentro de los programas de estudio, en los objetivos generales de Educación Física, que los alumnos aprendan a ejecutar danzas folclóricas nacionales y La cueca. El año siguiente, el Departamento de Educación Extraescolar del Ministerio de Educación echa a andar el programa “Aprendamos cueca en nuestra comuna”. El último estertor legal que relaciona tan estrechamente la cueca *huasa* con el gobierno pinochetista es la instauración del día 17 de septiembre como Día Nacional de la Cueca²⁴. Para la fecha se le rinde por parte de folcloristas “un homenaje de reco-

¹⁸Referencia a los discípulos de Gutiérrez, “Los grillitos de Graneros”.

¹⁹Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

²⁰Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

²¹Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

²²“La Cueca entra con pie firme”, *El Mercurio* 1981: C 5.

²³*Ibid.*

²⁴El Decreto N° 54 de 1989 del Ministerio Secretaría General de Gobierno.

nocimiento al Presidente de la República, Capitán General Augusto Pinochet Ugarte, por su constante y decidido apoyo a la difusión, investigación y desarrollo del folclore nacional”²⁵. Concluye así la relación oficial que ensambló “La Cueca” revestida de “genuinos” ropajes y la dictadura pinochetista que la izó y avaló. Precisamente este período se prolongó durante exactos diez años, en los que, de forma zigzagueante, se propiciaron espacios institucionales desde donde se cultivó la reinventada cueca –¿disfrazada de?– *huasa*.

El discurso nacionalista se disputa terreno en campos antipodales, colmados de flujos veloces y “foráneos”, debiendo ceder y aceptar otros códigos, ya no “propios”. El firme entrelazo entre el Decreto y sus publicaciones satélites se evidencia en la medida en que todos rebuscan en el relato del pasado el soporte “histórico” que haga irrefutable la condición de “La Cueca” como Danza Nacional, desde lo inmemorial –atemporal y desconocido (“los albores de la República”)– hasta la actualidad, en donde el gobierno va al rescate de tal “tradición”, otorgándole así el “lugar que corresponde”.

2. La resurrección de los huasos de hueso y carne

Planteo que la *chilenidad*, durante el período del gobierno militar, se corporifica parcialmente en la figura del *huaso*, quien, gallardo e incólume, encarna valores de dicho “deber ser”. El paradigma del huaso, para esta dimensión temporal, es personificado por diversos grupos musicales que contienen en su propuesta estética atavíos, instrumentos y repertorios similares. Los Huasos Quincheros²⁶, de kilométrica carrera artística²⁷, son reconocidos –erróneamente o no– como paladines de la cueca (y de todo un folclor) oficial²⁸, pues la ubicuidad en medios de comunicación y la función como personero de gobierno de Benjamín Mackenna, los relacionaron ineluctablemente con la dictadura pinochetista y su brazo “cultural”. La marginación discursiva que ostentan Los Huasos Quincheros respecto de la canción política y de protesta tiene una larga senda que es posible rastrear ya desde 1967, cuando dicen –ante quienes los interpelan por su estilo– que ellos hacen la música de lo que estiman “es la verdadera canción chilena, la tonada y la cueca, que son los ritmos más representativos de nuestro país”²⁹ y no la “canción comprometida”, pues no están “de acuerdo que el arte esté al servicio de un partido político” porque “no representa un espíritu de chilenidad [pues] no se escuchan en fondas y ramadas”³⁰. Durante los primeros años de la dictadura militar

²⁵“17 de septiembre, Día Nacional de la Cueca”, *La Nación* 1989: 9.

²⁶José Miguel Varas dice que después del golpe militar “imperaban los Huasos Quincheros”, Varas y González 2005: 98. Entretanto, Anny Rivera dice que “en una encuesta aplicada en Santiago a jóvenes estudiantes de enseñanza media e institutos profesionales a fines de 1981” revelaba que uno de los grupos que “*provocaban mayor rechazo*” eran Los Huasos Quincheros con un 21,7%. Rivera 1984: 36.

²⁷Su primera grabación es con RCA Victor el año 1939.

²⁸Planteo el término de “error”, pues el repertorio quinchero se centra en la tonada, la que ellos defienden como “la reina de la música folclórica” (Entrevista a Benjamín Mackenna mencionada supra en la nota 19). No hay error en que, por convención, sean concebidos como tal.

²⁹“20 preguntas a los Huasos Quincheros”, Revista *El Musiquero* 1973: 6-8.

³⁰Los Quincheros 2003: 131.

Mackenna se desempeña como funcionario de la Secretaría Nacional de la Juventud y, posteriormente, como Secretario Nacional de Cultura³¹. Además de generar actividades de extensión, recibía llamadas ocasionales para preguntarle su opinión respecto de personas o ciertos acontecimientos puntuales, aclara, eso sí, que esas llamadas “no venían de la sala de tortura”³².

Con relación al repertorio, estilo y desarrollo musical del grupo existe una diversidad de fuentes que revelan su parentesco con el tópico de la *chilenidad*, nuevamente total e inmóvil que Los Huasos Quincheros inequívocamente representan. José Luis Rosasco dice que “en las letras de las canciones quincheras parece haber toda la chilenidad”³³, mientras, respecto de sí mismos, ellos espetan categóricamente: “Significamos algo: chilenidad”³⁴. Prosiguiendo su elocuencia característica, Los Huasos Quincheros aducen a un arte, que, en su laya “culto o popular, debe ser la expresión de valores trascendentes, permanentes y comunes al mayor número de personas [...] La temática de Los Huasos Quincheros, representa [...] el folclor y todo aquello que constituye los fundamentos de nuestra nacionalidad e idiosincrasia”³⁵. Traban alrededor de sí el mismo sustrato esencialista y comprensivo de la “identidad” como uno “trascendente” y lineal.

3. “Reflexiones Dieciocheras”: Diarios y TV

A medida que se aproximaban las “Fiestas Patrias”, los periódicos oficialistas o de sesgo derechista se proponían la tarea de reflexionar respecto del significado “profundo” que implicaba un nuevo cumpleaños de la república. Esta honda introspección se manifestaba en los editoriales que, alrededor del día 16 de septiembre, comenzaban a expresar tanto la preocupación como la dicha que provocaba el estado del país, dependiendo de la coyuntura vivida. El 18 de septiembre de 1980 Álvaro Puga, en el diario *La Tercera*, se muestra orgulloso de la “madurez cívica”³⁶ a la que han llegado los chilenos, plasmada en los resultados del último plebiscito en el que se aprueba una nueva Constitución. Su júbilo está estrechamente relacionado con el “reencuentro del alma nacional con sus orígenes”³⁷. Se invoca nuevamente “nuestra alma nacional” que se reencuentra con “el triunfo y la gloria que han alcanzado nuestras FFAA con este respaldo popular que primero reconoce su esfuerzo y su heroísmo para salvar a Chile del enemigo marxista”³⁸. El optimismo tras el triunfo en el plebiscito era aparentemente generalizado para el pinochetismo. Lo demuestra así el editorial “Aniversario Patrio”, firmado por Delfín Carvallo, quien dice que se estaba viviendo un “especial fervor patriótico”³⁹, pues “el día 11 de septiembre está ya constituido como

³¹Información extraída de Los Quincheros 2003: 131.

³²Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

³³Guerra 1999: 88.

³⁴Guerra 1999: 88.

³⁵Los Quincheros 2003: 145.

³⁶Puga 1980: 3.

³⁷Puga 1980: 3.

³⁸Puga 1980: 3.

³⁹Carvallo 1980: 8A.

un aniversario más de esta república que desde hace siete años a esta parte simboliza el orden, respeto y trabajo mancomunado⁴⁰. Como supuestamente estos textos nacen gracias al ánimo patriótico que los inunda, Carvallo prosigue su perorata diciendo que,

“nuestro Ejército matizado por el cantar cristalino de las voces criollas que invitan a identificarnos con nuestro hermoso baile nacional que en esta fecha gloriosa se baile en toda la magnificación deslumbradora de su auténtica alegría tanto en la ostentosa mansión señorial como en la típica fonda dieciochera⁴¹.

Aglutina en la misma linealidad teórica, Fuerzas Armadas-baile nacional, caracterizado eso sí en “el recuerdo cariñoso del tintinear de espuelas, del chamanto doñihuano del huaso y de su china⁴². La secuencia parece lógica y obediente de toda *chilenidad* explicada en textos oficiales precedentes. Se radicaliza la relación, en tanto se suma el elemento militar a la esencia de lo nacional, representando la identidad en el mismo nivel de otros símbolos. *El Mercurio* presenta editoriales y artículos prácticamente idénticos, en los que en apariencia se reordenan los párrafos para ocultar el palmario autoplagio.

Entretanto, las festividades dieciocheras se viven también en la televisión, la que desde su trinchera estética rígida y uniforme presenta en distintos programas de similar índole a los representantes del “folclor” chileno. Los campeonatos de cueca son allí habituales⁴³, en los que se hace parte la FENAC y algunos folcloristas que actúan como jurados. “Bajo el alero⁴⁴, idea original de Germán Becker, “Chile, Chile lindo⁴⁵, “Esquinazo⁴⁶, conducido por Javier Miranda y Gina Zuanic, y asesorado por Benjamín Mackenna, “Canta Chile⁴⁷, “Canciones de nuestra tierra⁴⁸ y “Chile y su música⁴⁹ son algunos de ellos. Los más importantes en cuanto a tiempo de exposición y repercusión mediática son “Chilenazo”, conducido por Jorge Rencoret, y “Cantares de Chile”, animado por María Olga Fernández y Pedro Messone. Ambos, tenían como pretensión (al menos en el marco de septiembre) ser vitrina de músicos chilenos de distintos tipos, estilos y corrientes musicales, como también ser “espacios dedicados a exaltar la presencia de nuestra nacionalidad⁵⁰. En “Chilenazo” se presentaron Los Huasos Quincheros, Margot Loyola, Nano Acevedo, Emilio Antilef, Óscar Andrade, el muy oficialista Club de Huasos Gil Letelier, “Negro” Medel, Tito Fernández, Florcita Motuda entre otros y variados artistas. Llamativa es la resonancia que tienen estos programas y los eventos

⁴⁰Carvallo 1980: 8A.

⁴¹Carvallo 1980: 8A.

⁴²Carvallo 1980: 8A.

⁴³“Chilenazo pena en cantares de Chile”, *El Mercurio* 1980: C3.

⁴⁴Artículo sobre el auge del folclor, en *La Nación* 1981: 16B.

⁴⁵Aramis, “Chile, Chile Lindo”, *El Mercurio* 1981: D3.

⁴⁶Aramis, “Esquinazo”, *El Mercurio* 1983: C16.

⁴⁷*La Nación* 1986: 31.

⁴⁸*La Nación* 1987: 31.

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰Montecinos 1986: 31.

que ocurren en ellos en la prensa, la que está atenta a cada emisión, por medio de las críticas e informaciones que despliegan. En muchas ocasiones la Danza Nacional se apropia del protagonismo televisivo⁵¹, como lo describe este artículo, que hace referencia a los “objetivos fundamentales” que inspiran el programa “Cantares de Chile”:

“UNIDAD MUSICAL, a través del baile nacional por las pantallas del Canal Estatal; MUESTRA FOLKLÓRICA de la cueca en todas las regiones de Chile; y finalmente LOGRAR HACER SENTIR a todos los chilenos de Arica a Punta Arenas, que en nuestro país también se puede hacer de la CUECA un invitado estelar”⁵².

Con relación a esta exhibición televisiva de *chilenidad* pura, el articulista de *La Tercera*, “Chico” Durán, le da, “en nombre de todos los chilenos”⁵³ las gracias a la televisión, porque “[...] programó para el mes de la Patria folklore chileno y los televidentes de todo el país han sentido la emoción de la Patria hecha canción”. Sobre los concursos de cueca, dice que “han puesto en evidencia que nuestro baile se cultiva, se practica y se ama en todos los rincones, en todos los climas”⁵⁴. Culmina su paroxístico exordio, diciendo que “cualquiera sea el nombre del programa “Chilenazo” o “Cantares de Chile”, nosotros les decimos gracias, muchas gracias, televisión”⁵⁵.

Conjeturo que el ímpetu provocado por la declaración de la cueca como Danza Nacional entrega para los años inmediatamente posteriores a 1979 un cariz de intenso reconocimiento a determinado folclor que es utilizado como hebra coextensiva del régimen.

La necesidad de entregar la idea que la cueca se empareja con lo “nacional” desde los orígenes más remotos de la República implica caracterizar la decisión como obvia e irrefragable, pues está *inalienablemente* ligada a la fundación de nuestra nación y, desde allí, a su “pueblo”. Existe para la enumeración de razones por las cuales esta danza merece ser estatuida con el tilde de “nacional”, una que convoca en su redacción una “novedad” que responde a la coyuntura discursiva. Refleja, según lo dicho, el “ser nacional en una expresión de auténtica unidad”, recurriendo a dos pilares que para la dictadura pinochetista se tornan axiales. El “ser nacional” responde a una invención presente ya en las Políticas Culturales del Gobierno de Chile, en las que se crea un modelo ilusorio y voluble del “sujeto nacional”, que mutará en su descripción según los intereses que preexistan a su variable demarcación teórica, la que, en conjunto con la añoranza de “unidad”, completan la fantasía textualizada del gobierno militar.

⁵¹En 1982 se exhibió por el Canal 7 el Concurso Nacional de Cueca, conducido por Pablo Aguilera. Ver *La Nación* 1982: 12B.

⁵²*La Nación* 1980: C13.

⁵³Durán 1980: 3.

⁵⁴Durán 1980: 3.

⁵⁵Durán 1980: 3.

II.1. “*Me pregunto constante, ¿dónde te tienen?*”⁵⁶

[Emergencia y significado de la cueca sola]

Sonotipo radical y representación indubitable de la canción-cuerpo de la resistencia es lo que se ha denominado “Cueca Sola”, resultado audible y visible del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Según las palabras de su actual directora, Victoria Díaz, la época y el contexto social desde el que surgen, es retratado así:

“Eran años en que la dictadura negaba la existencia de nuestros familiares y por otro lado se reprimía duramente al pueblo, las cárceles de todo Chile estaban atestadas de prisioneros políticos; los hogares eran allanados generalmente en las noches durante el toque de queda, el pueblo estaba aterrorizado y aún no se lograba rearticular el movimiento social y político, y eran pocas las organizaciones de defensa de los Derechos Humanos”.

Ante la pregunta “¿qué más hacer?”, a algunas compañeras como Gala Torres, Apolonia Ramírez y Gabriela Lorca se les ocurre la idea de formar un conjunto folclórico⁵⁷, siendo así como se inaugura un espacio inopinado y colectivo desde donde denunciar. Se reúnen inicialmente 25 mujeres que, compartiendo la misma dolorida realidad, comienzan a articular su *propio canto*, que, en su totalidad, está localizada en lo denominado “*raíz folclórica*”⁵⁸. El día 8 de marzo de 1978 en el Teatro Caupolicán se baila por primera vez⁵⁹. No existía una intención que premeditadamente pretendiera instituir esta pieza musical como el símbolo más representativo de su conjunto. Victoria Díaz dice que “la cueca fue dentro de todas las otras [canciones], formaba parte del repertorio [...] pero en cualquier acto que había, al pueblo le llegaba al corazón profundamente”⁶⁰. La composición finalmente estrenada, versaba así:

En un tiempo fui dichosa / apacible eran mis días/mas llegó la desventura/perdí lo que más quería/Me pregunto constante/ ¿dónde te tienen?/y nadie me responde/y tu no vienes/Y tu no vienes, mi alma/larga es la ausencia/y por toda la tierra/pido conciencia/Sin ti prenda querida/triste es la vida.

La emotiva interpretación provocaba una aguda sensibilización de los espectadores, quienes en muchas ocasiones estallaban en llanto. La elección de la cueca, en el mismo tiempo en que ella afianzaba sus lazos oficializantes, se asume como algo que “va fluyendo”⁶¹. También desde su comprensión la “cueca” ya era concebida como baile nacional, previamente a la institución del decreto. El traspaso que se produce entre que la cueca sola sea una más en medio de la secuencia

⁵⁶Primer verso de la seguidilla de la “Cueca Sola”.

⁵⁷Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

⁵⁸Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1990: 1.

⁵⁹Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1982: s.n.p.

⁶⁰Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

⁶¹Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

musical elegida, a llegar a ser la *identidad* del conjunto, es explicada con posterioridad, señalando que “nuestro símbolo es la cueca sola, por ser danza nacional y como testimonio de la ausencia del compañero detenido-desaparecido”⁶². La brutal ausencia del compañero de baile y vida trasunta en la escenificación de la *cueca sola* una literalidad que pone al descubierto lacerías y dolores, prescindiendo en ese acto de metáforas u ornamentos estéticos accesorios. En el cancionero que editan el año 1982, bajo la letra de la cueca sola, explican los acontecimientos que viven, señalando que “hoy día en nuestras familias faltan, ya sea el hombre o la mujer, para bailarla. Hemos creado esta cueca como un testimonio de lo que estamos viviendo, y para luchar porque nunca más una mujer tenga que bailar la cueca sola”⁶³.

Además de dicha cueca, se construye junto con ella un repertorio que incluye otras dos composiciones del mismo género, sumándose décimas y renarraciones de melodías y versos de tradición. En los múltiples lugares en que han estado (actos solidarios, ollas comunes o jornadas multitudinarias, etc.) han utilizado para acompañar su canto, guitarra, tormento y en ocasiones bombo y pandero. Estuvieron durante un tiempo afiliadas a la Asociación Metropolitana del Folclore de Chile (AMFOLCHI), instancia en la que estrecharon relaciones con investigadores como Osvaldo Jaque (Paillal) y Gabriela Pizarro (Millaray). Esta última, las “asesoró” e incentivó a reunirse con más conjuntos de estilo musical similar, entregándoles, además, la canción “¿Dónde está la paz del mundo?” y la cueca triste “Viva Chile”, recopilada por Juan Estanislao Pérez Ortega en Valparaíso y también grabada en el casete clandestino *Vamos Chile* (1986)⁶⁴.

Se observa en estos encuentros la imposibilidad de concebir las cuecas sin sus resonancias y provocaciones políticas, siendo éstas precipitantes para encuentros entre individuaciones que se comunican, organizan y hacen traspasos también de “sus” patrimonios musicales, volviéndose en ese tráfico *colectivos*. En el periódico *Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente Cristiano de Avanzada*, de 1978, se edita la “Cueca de una compañera en huelga de hambre”, con el apéndice “fue compuesta en su 90 día de huelga”⁶⁵. Es así como desde el reconocimiento público se le confiere a estas composiciones el estatuto de “ícono” que *representa* el sentir que suscitan los infaustos acontecimientos. Padeceres y dolores contingentes asumen figuras métricas legadas de la “tradición” para renarrarse allí, amoldándola, dibujándola y apropiándosela, relegando todo vestigio “oficial” en las honduras de su expresión. La conquista de espacios públicos disputándole en la calle micropoderes a la dictadura⁶⁶ se convierte en un acto de *real* resistencia, que dispuesto desde la enunciación de los versos de las cuecas y su expectante danza, se erige nuevamente como lazo que actualiza un sentimiento colectivo. Las peñas “Chile Ríe y Canta”, “Casona de San Isidro”, “Casa Kamarundi”, entre otras, fueron refugios que

⁶²Texto presente en la primera grabación clandestina del Conjunto, que data de 1979.

⁶³Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1982: 7.

⁶⁴Ver Jordán y Rojas 2007.

⁶⁵*Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente Cristiano de Avanzada* 1978: 13.

⁶⁶En Entrevista a Victoria Díaz, del 20 de noviembre de 2007, expresó “Nosotras cantábamos en la calle”.

abrigaron su denuncia. Un hito significativo, que las situó como arquetipo de una problemática mundial, fue su participación en el concierto de Amnistía Internacional “Desde Chile un abrazo a la esperanza”, que se realizó en el Estadio Nacional los días 12 y 13 de octubre de 1990⁶⁷. La participación de Sting –entre otros “artistas internacionales”– y su posterior adhesión a la causa de las víctimas de los desaparecidos en las dictaduras de Chile y Argentina, fue gatillante de la invitación que las convocó a participar junto a él y las “Madres de la Plaza de Mayo” en un acto multitudinario en Mendoza, que tuvo como consigna “Derechos humanos ahora” en 1988, donde subieron al escenario cuando él interpretó “They dance alone”⁶⁸, canción que retrataba aquellas realidades compartidas. Este sobrecolector ejemplo en que se transmuta la cueca chilena, para adosarle relatos nuevos y distintos cada vez, denota desde su *soledad* primigenia la portentosa conversión a irreversible *enunciado colectivo*.

II.2. “¡A activar los migueles!”⁶⁹

[Cueca militante]

La necesaria definición del contenido de este apartado se torna una tarea sumamente complicada, pues me centro a continuación en la capitulación de nombres propios que, junto con sus enunciados, van creando o recreando, desde sus distintas condiciones y deseos, una trinchera de resistencia que actúa polívoca y a la vez aglutinadamente. En sus decires, se convoca y vislumbra un mismo objetivo inaugural: denunciar y contribuir con su canto al derrocamiento de la dictadura. Para estos efectos, los partidos políticos se comportan como un importante núcleo de organización, mas en otros casos las cuecas de denuncia se izan desde lo íntimo. Quienes firman estas consignas trasgresoras tienen rostro reconocible: Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, Roberto Parra, Catalina Rojas, Patricia Chavarría, Héctor Pavez Pizarro, los Grupos Paillal y Sendero, son algunos de los que dan cuerpo al canto clandestino y rebelde.

II.2.1. Medios de comunicación

Se reconoce como efecto directo de la imposición de la dictadura militar, una “separación radical de los artistas del movimiento con su público, impedir su desarrollo ideológico y técnico, e imposibilitar su acceso a los medios masivos”⁷⁰. Es en esta marginación, a la que ya me he referido, donde se deben recrear y propiciar espacios, que desde voluntades organizativas propias y locales puedan pugnar en términos efectivos en los circuitos donde la adscripción con el régimen imperante era escasa o nula. Se reclama en diversas fuentes la penetración, a través de los medios de comunicación masiva, de influjos musicales europeos y su

⁶⁷Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1990: 3.

⁶⁸“Sting y los desaparecidos”, *Boletín Informativo Comité Exterior CUT* [Central Unitaria de Trabajadores] 1988: 65.

⁶⁹Animación proferida en la “Cueca del Paro”, legada en el disco clandestino *Vamos Chile* de 1986.

⁷⁰Mella *et al.* 1980: 3.

invasión total, concitando todo el interés público para sí. Patricia Chavarría, ante la pregunta del por qué la marginación del folclor, en 1985 responde que:

“en este momento cualquier manifestación folklórica se considera revolucionaria o extremista [...] Se le niega la posibilidad a nuestra cultura, empezando por el criterio de los medios de comunicación, para ellos Folklore es lo que se vende (Los Huasos Quincheros). Darle cabida a nuestra Cultura Popular significa darle cabida a nuestro pueblo y eso es algo que no se va a dar en estos momentos, a pesar de que el pueblo está creando un testimonio de lo que está sucediendo y está sintiendo en forma acallada, llegando un momento es algo que va a aflorar, porque el pueblo está vivo y es él quien está escribiendo su propia historia”⁷¹.

Se confirma la lucidez respecto de una otredad en relación con el folclor oficial, al que se remite la exposición prestada por los medios de comunicación masiva, especialmente la televisión. “Los Huasos Quincheros” nuevamente se ligan con el paradigma de lo antipopular, en términos en que esta nomenclatura reconoce el significant “pueblo”, como la *mismidad*. La latencia de que este (su) “pueblo” estallará con su propio lenguaje cultural tras la represión experimentada, se propone como devenir inminente, lo que delata tal vez la conciencia de “apertura” y los anhelos que sobre ella –y el futuro– se disponen. Ante la exposición que los medios hacen de estéticas folclóricas –y políticas– asociadas con la dictadura, Gabriela Pizarro, dentro de la misma noción, que se reconoce a sí misma en este *pueblo*, dice que “no hay que tener miedo a los espectáculos de los MCM [Medios de Comunicación Masiva] porque, al fin y al cabo, el campesino es consciente, inteligente y por tanto siempre vamos a encontrar el folklore, eso no se termina, siempre está latente”⁷². El Festival de Viña del Mar, como tribuna de exposición de marcos “artísticos” aceptados por la dictadura, se presenta como problemático, especialmente su competencia folclórica. Para Gabriela Pizarro, dicho certamen representa un escenario excluyente, pues es guiado por la lógica autoritaria y represiva de las “*listas negras*”⁷³, impidiendo que todos los artistas puedan acceder a él. Siguiendo esta lógica la Asociación Metropolitana de Folcklore Chileno (AMFOLCHI)⁷⁴ declara que “el Festival de Viña del Mar se constituye en un elemento distorsionador de nuestra cultura”⁷⁵.

II.2.2. “¡Vamos Chile, caramba!”

La necesidad de congregarse en torno a una causa, tras las experiencias colectivas de las protestas, tiene un correlato concreto y sonoro: la grabación de un casete

⁷¹“Patricia Chavarría, el folklore como forma de vida”, *El Arado* 1985: 17.

⁷²Catalán y Torres 1983: 9.

⁷³“Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado* 1988: 20.

⁷⁴Oswaldo Jaque define AMFOLCHI como “una entidad que aglutinó a la mayor cantidad de conjuntos folklóricos para hacerlos estudiar y así poder proyectarse en los momentos más álgidos de la dictadura. Por supuesto que la cultura oficial dictaminada por el Gobierno militar era contrapuesta a lo preconizado por Amfolchi”. Entrevista 24 de agosto, 2007.

⁷⁵“Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado* 1988: 24.

clandestino, convocado por Gabriela Pizarro, como militante del Partido Comunista (PC) y Sergio Sauvalle del Partido Socialista (PS). Todas las canciones allí plasmadas vociferan descifradamente un llamado desoculto que proclama y aviva la desobediencia civil. Se emplaza a parar la ciudad, por la “libertad”, entendida ésta no como un trascendente remoto y culminante, sino como el fin concreto de la dictadura que se avizora y ansía. Las pretensiones artísticas de sofisticación musical aquí no se hallan. Se hacen presentes, en cambio, *mil* voces que aclaman consignas callejeras y, otra vez, del “pueblo”. “La cueca del minero”, “Viva Chile”, “La cueca del paro” y la “Cueca de la CUT” (de autoría de Héctor Pavez Casanova, compuesta en 1967)⁷⁶ se disponen como lugares en que se declama y declara la *realidad*.

Cueca del paro⁷⁷

Que viva el primero' e mayo *al paro yo voy*
 Con la bandera chilena *por la libertad*
 Vivan las luchas sociales *al paro yo voy*
 Que viva la clase obrera *por la libertad*.
 Firmes en la batalla
 por todo Chile *al paro yo voy*
 Pan, trabajo y justicia
 el pueblo pide *por la libertad*
 Firmes en la batalla
 por todo Chile *por la libertad*.
 El pueblo pide, sí,
 la patria exige *al paro yo voy*
 Que se acabe el problema
 Que tiene Chile *por la libertad*.
 Viva el primero de mayo
 Vamos al paro *al paro yo voy*.

Denotando en la literalidad de su canto, la invocación a una acción colectiva, que no se conforma en ningún caso con la denuncia y el lamento. Se establece un parentesco discursivo con un *pueblo trabajador* que, aglutinado en una sola “clase”, batallan por las mismas luchas sociales, que pertenecen a *todo* tiempo, actualizándose, eso sí, en cada contingencia. El “primero 'e mayo” entonces, liga dilatadamente las identidades-pueblo que laten en toda la *historia* de Chile, no siendo escindidos por acontecimientos específicos. Se homologa aquí la *Patria* con *pueblo*, revelando una concepción próxima y propia de “Chile”, como nombre de su *territorio*.

La evocación a Salvador Allende, como lazo también de historicidad que conecta a la izquierda, se encuentra en la cueca triste “Viva Chile”:

⁷⁶Valladares 2007: 281.

⁷⁷Las frases en cursiva, son las muletillas, que en este caso exclusivo las escribo por la importancia que tienen para la comprensión del texto.

Viva Chile, viva Chile /Viva con toda su historia/Viva mi patria querida/ Viva con toda su gloria /Por los trabajadores/Y por mi tierra/ Si me piden la vida/La doy por ella / La doy por ella, sí/Y así decía/Don Salvador Allende/ Cuando moría /Viva mi Presidente/ El más valiente.

Esta cueca fue recopilada por Juan Estanislao Pérez⁷⁸ a un profesor de Valparaíso que se suicidó en plena dictadura militar⁷⁹. Este dramático traspaso se prolonga cuando Gabriela Pizarro le entrega al Conjunto Folclórico de la AFDD la misma canción. Se desperdiga la posibilidad política que entregan las cuecas, para reactualizarse en distintas realidades. Las enunciaciones de resistencia se comparten y registran –o no– en circuitos insospechados. Héctor Pavez Pizarro, intérprete de “Viva Chile”, señala que durante la grabación “ni siquiera repetí. Porque el concepto era ese. Es cantar, expresar, mandar el mensaje y punto”⁸⁰, confirmando la materialización de la obra, en tanto necesidad. La cueca se transforma en “una pieza musical de bolsillo, como un panfleto”⁸¹. Es a partir de esta convicción con la que, durante la dictadura, él cantó cuecas acompañando a su madre “por todas partes. El ‘Vamos Chile’, que aquí, que allá, la cueca de Salvador Allende⁸², qué se yo”⁸³. Respecto de la necesidad de comunicar y realizar las actividades con quienes comparten el mismo *territorio*, Gabriela Pizarro reconoce:

“...Y así fue todo el tiempo en la dictadura... todo el tiempo estudiando... todo el tiempo agrupada, sin mucho dinero pero con mucha vitalidad, mucho que hacer... en esos años la cultura estuvo dirigida con una mentalidad no a favor del pueblo sino de algunas personas... y eso fue tan dañino que yo creo que por lo menos tres generaciones de la juventud chilena han sido dañadas en el aspecto cultural porque atacaron los libros, los cancioneros desaparecieron, los recitales que no se podían dar... las personas que no podíamos llegar a los sellos grabadores, radios y la televisión totalmente cerrada... el gran daño que se hizo a la cultura, el gran vacío que quedó se puede restaurar a través de la enseñanza sincera y abierta a las generaciones venideras”⁸⁴.

Esa conciencia de lo “mucho que hacer” fue la que concretó el casete *Vamos Chile*, espacio auditivo en que se halla una multitud cantante y clamante que adopta las consignas del “pueblo”, de sí mismos y de la *realidad*, para erigir su decir, que se comporta entonces como registro sonoro de toda una época y toda una sensibilidad allí manifestada.

II.2.3. Los lugares de la cueca

Es posible identificar ciertos lugares de la cueca resolutamente militante y también de aquella, que desprovista del alero de partidos, cantó su denuncia. En

⁷⁸Entrevista a Osvaldo Jaque, 24 de agosto, 2007.

⁷⁹Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

⁸⁰Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

⁸¹Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

⁸²Se refiere a la transcrita “Viva Chile”.

⁸³Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

⁸⁴Gómez y Sepúlveda 2002: 60.

muchas ocasiones, algunas agrupaciones folclóricas fueron incluidas dentro del Canto Nuevo o la “Canción Popular”, entendida ésta como “canción que transmite un contenido y un compromiso social”⁸⁵ de, eso sí, múltiples estilos internos. En 1977 se hacen recitales con el nombre de “Nuestro Canto” en el Teatro Cariola, evento público y masivo en el que se encuentran Palomar, Gabriela Pizarro y el “Piojo” Salinas⁸⁶. Además de eventos como “La gran noche del folclore”⁸⁷, entre otros, se recurre con asiduidad a expresar el canto a través de “canales informales”⁸⁸ como es la peña o el acto solidario. De acuerdo con esta lógica, Héctor Pavez, indica que “‘Vamos Chile’ se cantó en peñas, en peñas clandestinas, en las ollas comunes... en cosas sociales poblacionales”⁸⁹. Existen registros de actuaciones en peñas por parte de los folcloristas resolutamente de izquierda, como Gabriela Pizarro en la peña Chile Ríe y Canta⁹⁰, de Roberto Parra y Catalina Rojas en la peña Canto Nuevo⁹¹ y también en la Doña Javiera⁹², pero es, tal vez, en instancias privadas o semiprivadas, en la que los cantores alcanzan su canto de modo más generalizado. La población, donde “persisten con fuerza elementos del folclor”⁹³, se erige como un lugar donde el “sentir popular”⁹⁴ se congrega alrededor de un canto que propicia este “decir colectivo”⁹⁵. Un registro interesante de la actividad en poblaciones respecto del folclor es la cueca de Los Hermanos Oliveros, que un texto de CENECA transcribe. La vigencia entonces del canto y baile se territorializa nuevamente, compartiendo en su actualización rasgos de alguna “modernidad” que se manifiesta en ella. Revive así, en “pichangas”, campos y casas, de insondables repeticiones y consecuencias⁹⁶.

En un número de *El Rebelde*, un lector envía una cueca que, según sus palabras “se está cantando en las peñas folclóricas de Santiago y que está dedicada al tirano Pinochet”⁹⁷. Consta la plena contingencia, irónica y aguda con la que esta “cueca” fue creada. El mismo lector que envía la misiva, que se hace llamar “integrante de la Resistencia Cultural”, envía saludos revolucionarios y, desde allí, establece una hebra que une su activismo con el hecho político de dejar transcrito lo que se canta en lugares de la resistencia. Existen además de las anteriormente expuestas, cuecas “políticas” de Roberto Parra, que fueron grabadas por el sello DICAP en 1971, pero que para su reedición por medio del sello Alerce, éstas fueron excluidas del disco⁹⁸. El canto de Roberto Parra, incluidos el jazz “huachaca” y las cuecas

⁸⁵Mella 1980.

⁸⁶Rivera 1979: 181.

⁸⁷Rivera 1979: 189.

⁸⁸Rivera 1979: 156.

⁸⁹Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

⁹⁰*El Arado* 1989: 28.

⁹¹Entrevista a Dióscoro Rojas, 13 de septiembre, 2007.

⁹²Acevedo 1995: 161.

⁹³Rivera y Torres 1981: 26.

⁹⁴Rivera y Torres 1981: 35.

⁹⁵Rivera y Torres 1981: 7.

⁹⁶Rivera y Torres 1981: 6.

⁹⁷*El rebelde en la clandestinidad. Órgano oficial del movimiento de Izquierda Revolucionaria* 1984: 19.

⁹⁸Entrevista a Catalina Rojas, 8 de septiembre, 2007.

choras, dice relación directa, según sus propias palabras, con “lo vivido, lo vivido nada más”⁹⁹. Así, las alusiones a la algidez de lo que ocurre en su entorno, se hacen presentes en la composición de sus cuecas. “En un país muy lejano”, “Adelante compañero”¹⁰⁰, “Cantando en La Vega Chica” y “Estoy por volverme loco”, versan todas sobre contenidos políticos, manteniéndose inédita esta última hasta hallarse póstumamente en sus cuadernos¹⁰¹. Todas las cuecas militantes se revelan llanas en su aspiración semántica, concibiéndose y proponiéndose desde su origen como un panfleto que cumple una tarea concreta y *real*. Reocupan e invaden con sus consignas toda la rigidez que comporta la tradición que, en dicha visita, deviene inmanencia, contingencia pura.

III. “*Tañaíta y entoná*”¹⁰²

[Resistencia territorial]

En esta sección, adopto, para nombrar la cueca que a continuación se pretende reseñar, la modalidad “barrio popular”, por la evocación inmediata que ella conlleva a determinada adjetivación del espacio físico desde donde surge. Me abstengo, así, de nominaciones tales como cueca “chilenera” y “brava”¹⁰³, porque —sólo para efectos de este escrito— se torna un significante confuso y que con menos nitidez *habla* de sí misma. Lo mismo ocurre con cueca “chinganera”, pues ésta se halla en un plano temporal determinado, al menos discursivamente. Si bien dichas voces se usan, a modo de sinónimos¹⁰⁴, mi interés dice relación con su localización espacial y sus circuitos, por lo que la alusión a la *popularidad* de sus mapas me parece la más pertinente y atinente a la fibra de mi propuesta. Se concentra territorialmente en los barrios de la periferia santiaguina y porteña, donde se hallan, además, una secuencia diversa de códigos y lenguajes propios y exclusivos de aquellos “barrios bulliciosos”¹⁰⁵: El Matadero, La Estación Central y La Vega albergan entre sus pasadizos una esfera que se pretende protectora y renarradora de una “tradición” urbana *clandestinizada*¹⁰⁶ y reclamada como *genuina*.

⁹⁹Entrevista a Roberto Parra. *El Arado* 1991: 51.

¹⁰⁰Parra 1996: 98.

¹⁰¹Ambas facilitadas por Catalina Rojas.

¹⁰²Título y primer verso de una cueca compuesta por Carlos Espinoza, “El Pollito”, maestro marroquiner. Plasmado en el disco *La cueca brava y su época de oro*, ODEON, 1973.

¹⁰³Se asocia ya casi inextricablemente la “cueca brava” con el cultor Hernán Núñez Oyarce. Además dicha asociación es refrendada con el movimiento actual de la cueca “joven” que adopta dicho significante para definirse, ensalzando a Núñez como su mentor.

¹⁰⁴Alrededor de la voz “chilena” como sinónimo de “cueca tradicional”, se adosa un discurso profundo y detallado que la diferencia. Se halla en Claro 1994.

¹⁰⁵Claro 1994: 63.

¹⁰⁶“Sólo las cárceles, tabernas y prostíbulos fueron refugio seguro para esta joya del arte, la cual ha sobrevivido fuera de la ley, perseguida y en forma clandestina, pero con las armas en la mano, sin entregar su bandera ni abandonar el campo de batalla. Prefirió sumergirse en el vino, en las fiestas y tomateras del pueblo, especialmente en las caletas y guaridas de la Vega, la Estación y el Matadero, donde se juntan los que no valen nada para el coloniaje. Son los que mantienen la aristocracia y la altura de este canto de alta escuela. Gracias a ellos, éste se conserva con vida, por eso es que hoy en estos lugares no ha desaparecido del todo, y como no puede vivir sin respirar, está muriendo a pausa y agoniza lo más grande y puro de nuestra chilenidad”. Claro 1994: 143.

Rodrigo Torres dice al respecto que “toda poesía popular debe hacerse voz de la tribu, ser palabra dicha y escuchada”¹⁰⁷, señalando así una situación que trasunta un lenguaje en tránsito, pronto a codificarse de lleno en prácticas escriturales, pero que, sin embargo, permanece con rasgos del oír, de su oralidad fundante, reafirmando “la vocalidad inherente del habla popular, con sus códigos, giros y significados”¹⁰⁸. Rememora entre sus relieves textuales, los sitios chinganeros junto con sus desbordes morales¹⁰⁹ que atraviesan incesantemente las vidas del roto *carrilano*, del minero, el afuerino, el *linyera* y el matarife, entre otros, trasladándonos en la intensa brevedad de su obra-cueca a “otro tiempo”¹¹⁰, allí donde está la vida repleta de lugares, descripciones actualizadoras y reminiscencias que conducen, sin nostalgias, a una bohemia pretérita y pendenciera. Santiago Figueroa se refiere a estos lugares como zonas de “dudosa reputación”¹¹¹, y es esa concepción desdeñosa la que, “asociado a un gusto, a una estética hegemónica”¹¹², retrata desde la oficialidad, esta identidad otra y “perseguida”¹¹³.

El sistema de referencia en que es posible inscribirlo entonces, dice relación directa con el campo social en que se sitúa: la transición de códigos simbólicos que tiene lugar hacia fines del siglo XIX y la primera mitad del XX¹¹⁴, en el que se territorializa en ciertos planos geográficos, brotes “culturales” que se interrelacionan con los modos de vidas que experimentan, en donde la “cueca [se convierte en algo] vital e intensamente arraigada al estilo de la vida popular”¹¹⁵ y la bravura de su condición –luego de su expresión– se descubre en la figura pugnante de la que se hace parte, un arte de contienda¹¹⁶, donde existe patentemente la confrontación y la competencia, haciéndose cargo de cierta costumbre arraigada en la poesía popular¹¹⁷. Su relativa autonomía en aspectos temáticos y su autoconcepción de estructura rigurosa e independiente en sus rasgos métricos (su unicidad), la hace posicionarse en el parapeto de la disidencia y rebeldía, no buscando “ser aceptada por los estratos ilustrados”¹¹⁸, manteniendo *ex profeso*, su *margen* y su marginalidad, cuando menos, discursiva. La estructura de sentido en que se produce un enfrentamiento y confluencia de disímiles manifestaciones de las “poéticas populares”, se relaciona con el estatuto que asume el que *habla* y dice su realidad, quienes “desde su infancia se revelan marcados por el don de ver y por el de ‘formar poesía’”¹¹⁹ en trincheras excéntricas, ocupándose de su *dónde*, reconstruyendo y apropiándose con sus memorias de un modo de vivir riguroso y específico.

¹⁰⁷Torres 2005: 13.

¹⁰⁸Torres 2005: 12.

¹⁰⁹Rojas 1997: 6.

¹¹⁰Rojas 1997: 6.

¹¹¹Figueroa 2004: 17.

¹¹²Torres 2003: 150.

¹¹³Núñez 1997: 94.

¹¹⁴Torres 2003: 152.

¹¹⁵Torres 2003: 152.

¹¹⁶Torres 2005: 13.

¹¹⁷Améstica 2006.

¹¹⁸Rojas 1997: 7.

¹¹⁹Sepúlveda 2005: 404.

Nacional-territorial

Para el importante cultor Hernán Núñez, el relato *nacional* no es, claramente, el elemento descubierto como vertebral ni más importante de su discurso, no obstante, sí se halla presente con un tenor territorial. La disputa frente al *verdadero* portador de la identidad nacional se produce también en el plano de la reacción, pues se confronta en el mismo nivel con la instalación dictatorial, diciendo que la gente de las fondas y los buenos cantores “no se junta[n] con la Federación de la Cueca, ni con los conjuntos de nombres mapuches que forman profesores y políticos”¹²⁰.

El estudioso y matarife Fernando González Marabolí aclara firmemente que la “chilena” (cueca) “mantiene su forma original en Chile”¹²¹, pues “se conserva por tradición oral con gran pureza”¹²². Entiendo aquí, que la noción de pureza es comprendida como “valor”, pues en su cosmología, la cueca y su canto, son extraídos de “lo natural, de las leyes de la naturaleza”¹²³, permaneciendo su condición inamovible como un deseo con estatuto de virtud. Sin ánimo de forzar relaciones teóricas, pienso que se destaca un símil en el relato de *esta* identidad, que si bien se presenta como fragmentaria y local, se erige también como depositaria de un *algo* indeterminado, que estacionario y casi exánime, existe y aún más: preexiste a *todo*. “Nuestra” *chilenidad* –desde su comprensión– si bien han pretendido otros extirparla, persiste intacta, pese a toda contingencia, pues se indica y aprecia de ella su “naturalidad”. Se diluye, no obstante, tal narración de lo nacional en la *práctica* cuequera, a través del disperso y huidizo repertorio, que en forma de *enunciado colectivo* de data imprecisa, se aboca a revivir la jarana y el remoler, quedando suspendida la actualidad o medularidad de la *chilenidad* discursiva, nombrando y trazando en cambio *su* territorio, su propio *cosmos*. La “patria” en estos cuerpos-cuecas se entiende como algo propio, “una realidad real y concreta con la que se dialoga, a la que se recrimina, a la que se le da vida gozosa, gloriosamente”¹²⁴ que de forma subterránea e implícita persiste en la zalagarda de la cueca *de los barrios populares*.

IV. “Para cuando fue el golpe, ahí se acabó la noche bohemia”¹²⁵

[y los santos... también murieron los santos]

Según mi experiencia investigativa, puedo consignar aquí que la presencia de la cueca *de barrios populares* en dictadura no ha sido estudiada, ausentándose así de toda curiosidad historiográfica material. Existen sí, retazos textuales demasiado precarios y someros como para aspirar erigir un análisis que se precie de integral, mas me arrojo con estas exiguas fuentes a intentar esbozar algún retrato. Su regis-

¹²⁰Claro 1994: 163.

¹²¹Claro 1994: 24.

¹²²Claro 1994: 42.

¹²³Claro 1994: 54.

¹²⁴Sepúlveda 2005: 450.

¹²⁵Raúl Lizama, el “Perico Chilenero”, en *La cueca brava de Hernán Núñez (Bitácora de los Chileneros)*, Santiago: FONDART 2000. Documental (VHS, DVD).

tro primero, desde el que puedan trazarse relaciones con la inmediata epocalidad que convoca este escrito, se encuentra en la relación musical que establece Hernán Núñez con el grupo Aparcoa, reconocido como parte de la Nueva Canción Chilena¹²⁶. En el Festival de Viña del Mar en 1972 “gracias a la cueca “Dicen que Viña del Mar”¹²⁷, ganan el segundo lugar del certamen, tiempo mismo en que la agrupación denuncia que esta cueca “urbana”, “desgraciadamente no tiene difusión, posiblemente por su forma de ser, como también por no haber prendido en los medios de comunicación de masas”, razón por la que asumen como misión “revitalizar y reivindicar los valores auténticos, valores importantes”¹²⁸.

Reconocer, tras ese hito, a todos quienes componen este hacer-cueca, resulta dificultoso, pues esta cueca es siempre un que-hacer –pienso– de inmanencia. Me permito, no obstante lo anterior, la rememoración del disco “Cuecas con escándalo” que con mucha vecindad temporal a su precedente más cercano (el primer disco de “Los Chileneros”, llamado “La Cueva Centrina”, editado en 1967 por el sello EMI) se vuelve paradigmático en tanto reúne figuras cuya proveniencia es absolutamente reconocida: La Vega, El Matadero, La Estación y el Puerto de Valparaíso. Es Alberto Rey¹²⁹, amparado bajo la compañía RCA, quien gestiona la reunión, en donde las pugnas entre barrios y cantores laten y se materializan en un disco que otorga torrentes de información: Hilda Parra, el “Tumbaíto”, “Los Polleros de la Estación”, “Carvallito”, Manolo Santis, el “Perico”, Mario Catalán, “el Baucha”, el “Piojo” Salinas, entre otros, ponen rostro y rúbrica firme al escurridizo flujo de la cueca territorial.

Ya con el golpe militar de 1973 y sus ramificaciones represivas –el toque de queda– se acaba, como dice el Perico Chilenero, la *noche bohemia*, clausurándose también las casas de *yira*¹³⁰, albergue espacioso en que los cantores alzaban con briosa algarabía sus enunciados. Se ocuyen los sitios, calles, conventillos y suburbios que cobijaron, aproximadamente desde 1920, cierta forma de vida, que desde entonces, reviviría sólo en tanto se recuerda o se reproduce como acto consciente de duplicidad. Santiago se transforma aquí en triste fantasmagoría despojada de su pretérita algarazara.

Carlos Godoy, refrendando tal idea, dice que “los mejores años de la chilena tuvieron vida entre 1950 y 1970, cuando existían las casas de remolienda”¹³¹. El periodo posterior a 1973 no tiene señales ni discursos específicos que narren qué sucedió cuando estas cuecas son compelidas a reterritorializarse. Se sabe, gracias a los detallados relatos instituidos por Núñez, Fernando González Marabolí y algunas otras fuentes, en qué consistía la actividad predictatorial, mas sobre sus haceres en medio del gobierno autoritario, no hay referencias, no se nombra y permanece la abismal nebulosa. Luis Araneda, el único vivo de “Los Chileneros”

¹²⁶Godoy y González 1995: 79.

¹²⁷“El folklore urbano es un hecho”, en Revista *El Musiquero* 1972: 81. Disponible en www.cuecachilena.cl

¹²⁸*Ibid.*, p. 19.

¹²⁹Integrante del “Dúo Rey-Silva”.

¹³⁰También casa de remolienda, de gastar o de tambo.

¹³¹Crónicas de Carlos Godoy, en <http://www.lacuecacentrina.blogspot.com/>

y a quien no le ha gustado nunca la política¹³², cuenta que el año 1966 es invitado a cantar para Salvador Allende en “El Rosedal”, donde asistió, según dice, “forzado”¹³³. Al ser inquirido respecto de la eventual relación entre cueca y política, espeta sentencioso que “Na’ que ver la cueca y la política, el hombre que se mete en política y canta, se va a meter en un lío (...) Yo no sé política”¹³⁴.

Es con esta concepción que prosigue su trabajo como matarife –según dice– y durante la década de los ochenta se acompaña del “Perico” –quien según sus palabras tampoco “sabía nada de política, porque era analfabeto”– para continuar sus hacer-cueca. Con la finalidad de hallar lugares concretos donde se cantó cueca *brava*, o certificar su repliegue público, existe un registro que afirma que Los Chileneros en 1977 actuaron en la peña La Casona de San Isidro¹³⁵, a cargo entonces de Pedro Gaete. Pienso que tal afirmación resulta sospechosa, pues dicho “conjunto”¹³⁶ se disolvió inmediatamente después de grabar los temas que compondrían su primer y segundo disco, en el mismo 1967, como rememora Luis Araneda. ¿Quiénes se autonombraron, para la ocasión “Chileneros”, o, tal vez, lo que existió fue una confusión en que se le asignó el nombre a otros?

En 1980, en medio del fervor patrio, el diario *El Mercurio* publica un artículo titulado “La Cueca triste de la Plaza de Armas” en el que retrata un desolador panorama, revelando en sus líneas las paupérrimas condiciones con que viven algunos cultores, quienes coincidentemente fueron legados también en “Cuecas con escándalo”. El “Tumbaíto”¹³⁷, sobre la posición que le merecen los programas de “música chilena” –que ya reseñé de manera sucinta–, piensa que “desgraciadamente todavía no se ven los auténticos intérpretes tradicionales criollos. Opino que está bien que se haga chilénidad, pero a los mismos cantantes internacionales, como llegó septiembre, los mandan a cantar canciones chilenas”¹³⁸. Su denuncia denota un descontento que probablemente se extendía mucho más ampliamente que la discreción de su sola individualidad. Reclama que en ese “hacer chilénidad” se margina todo un *imaginario*, se le encierra *ex profeso* en su territorio y se instiga la pervivencia de su obturación y hermetismo. Los “auténticos intérpretes tradicionales criollos” no eran para él Los Huasos Quincheros o Los Hermanos Campos –números recurrentes de la televisión–, sino los herederos de *otra* “tradición” que se sostuvo en la firmeza de sus lazos *privatizados e intimizados*, consustanciados a lo más nuclear y próximo de su territorio.

Mario Catalán¹³⁹, cantor de La Vega, que se asoció musicalmente con el Dúo Rey-Silva, a través de un artículo de 1979, es retratado como un ser entristecido y

¹³²Entrevista a Luis Araneda, 18 de noviembre, 2007.

¹³³Entrevista a Luis Araneda, 18 de noviembre, 2007.

¹³⁴Entrevista a Luis Araneda, 18 de noviembre, 2007.

¹³⁵Bravo y González 2006: 80.

¹³⁶No es viable comprender a la reunión esporádica que fueron “Los Chileneros” como un conjunto común de la industria, sino más bien –siguiendo a Torres– como individuos que se agrupan según intereses específicos.

¹³⁷“La Cueca triste de la Plaza de Armas”, *El Mercurio* 1980: D8.

¹³⁸*Ibid.*

¹³⁹Rodrigo Torres se refiere a él como “figura-puente”, Torres 2003: 153.

para entonces, transido. Sus palabras indican: “Lo único que pasa es que estoy más aburrido que bailar con la hermana y, más encima, los otros se siguen muriendo... ¿Sabe lo que tengo que hacer esta tarde? No me va a creer, pero tengo... otro entierro... Parece lesera la cuestión”¹⁴⁰. Por su parte, Julio Alegría, del grupo Aparcoa, con quien Núñez se asoció para los efectos ya explicitados, publica en 1981 en la revista *Araucaria de Chile* un artículo que, desde su propia experiencia, señala algunas luces respecto de qué sucede para entonces con la cueca “chilenera”¹⁴¹.

“La cueca chilenera vive en el alma del pueblo, allí se ha refugiado y a partir de allí volverá otra vez a desarrollarse y alcanzar una nueva plenitud, cuando Chile retome la ruta de su libertad hoy momentáneamente extraviada”¹⁴².

El estado de aislamiento de la cueca *brava* en dictadura es total, mas no exclusivamente por los medios de comunicación de la derecha pinochetista, sino también por los de la izquierda militante revisados de manera parcial, tales como *El Rebelde*, *El Siglo* y *Solidaridad*. Únicamente la revista *El Arado* de 1987 dedica dos números a la cueca urbana, reproduciendo en forma literal todo un relato de Hernán Núñez, llamado “Las fondas del Parque”¹⁴³, donde, por medio de sus relatos revisita las celebraciones de antaño. La revista *Araucaria* publica el artículo citado, mas se hace portavoz allí Julio Alegría, un personaje comprendido como parte de “la cultura” y no los mismos cultores de esta expresión. La resistencia territorial que la compone se torna así absoluta, manteniéndose su consistencia hermética, “una especie de *hoyo negro* en la textura del poder”¹⁴⁴, inabordable en tanto se mantiene un silencio público en su repliegue espacial, que se radicaliza cuando los puntos de encuentro son clausurados, debiendo ser compelidos a sitios, donde sin registro textual o fonográfico, prosiguieron la bravura de su expresión. La clandestinidad, como condición inicial y fundante de su existencia, se agudiza en dictadura, en tanto deben constreñirse y, en eso, subdividir los lazos previamente estrechados. Los retazos-fuentes, orales y escritas, son frágiles y olvidados con este pasado, que pienso, merece en cada uno de sus registros, caudales de intereses. Los espacios de socialización de esta práctica sencillamente desaparecen, junto con la posibilidad de tantas confluencias, ya truncadas, violentadas y liquidadas en toda expresión pública hasta fines de la década de los ochenta.

EPÍLOGO

A través del escrito previamente dispuesto, he pretendido esbozar una breve y crítica síntesis histórica de la cueca (señalada originalmente de un modo genérico), relacionada siempre con la posición política y social que comporta su enlazamiento con la “identidad nacional” y la *chilenidad*. La problematización de tan

¹⁴⁰ “Mario Catalán, el Rey de la Cueca... Ya no es el mismo” *Las Últimas Noticias* 1979: 6. Disponible en <http://lacuecacentrina.blogspot.com>.

¹⁴¹ Es esa la modalidad que adopta Alegría para nombrar. Alegría 1981: 135.

¹⁴² Alegría 1981: 133.

¹⁴³ Hernán Núñez, “Las fondas del parque”, en revista *El Arado* 1987: 4.

¹⁴⁴ Rodrigo Torres se refiere a él como “figura-puente”, Torres 2003: 154.

temprano vínculo devela un dilatado trazado discursivo convocando tópicos que se presentan en textos, apreciaciones y variados registros, hasta la década de los ochenta del siglo veinte. La localización de dicha senda deviene para entonces en un derrotero autoritario, sustentado en rígidos códigos de los que se pretende apropiarse, por medio de diversos dispositivos, la dictadura militar.

Cierto segmento del “folclor”, y con él de la cueca, es elegido para representar lo que será entendido dentro de un amplio y perdurable *imaginario* como “Cueca oficial”, expresión forzada y en constante proceso de cooptación autoritaria. Frente a las preconizaciones identitarias totalizantes que dispone el régimen, insisten, afirmando la localidad de su diferencia, *otros* relatos que desde una particularidad *real*, dolorida, resistente y escindida, pugnan territorial y narrativamente por una *chilenidad* diluida, implícita y fragmentada. Se revela la importancia del lugar ocupado por la enunciación, que actúa como modelador y espacio definitivo de las demarcaciones identitarias plurales que aquí se nombran. El dónde y su *territorio*, como dimensiones próximas e íntimas que propician su decir, se ubican como sinónimos de encuentro y convivencia, en los que se efectúa el tráfico de deseos, consignas, proclamas y revueltas hechas *cuerpo-cuecas*. Se actualiza la apariencia inflexible de la estructura métrica tradicional, para inundarla con sus contingencias y nuevas esperanzas: cueca sola, cueca militante y cuecas *de barrios populares* encarnan ese urgente e inadvertido proceso.

Para la década de los noventa, tal vez en una multiplicación concreta de las búsquedas identitarias, estas *cuecas* y sus enunciantes volverían a conquistar otros lugares y otras gentes, que corporizarían sus resonantes y latentes vociferaciones. Grupos como Los Trukeros, Los Tricolores y Los Chinganeros han asumido resolutamente el proceso de actualización de esta tradición, que en ellos se torna inefable y gloriosa: tan inmanente como pretérita. Esta breve aproximación no pretende más que hacer justicia con mis propios deseos, que desde hace mucho han querido escudriñar estos vastos y sobrecogedores desiertos. El trabajo mismo no colma, evidentemente, ni un ápice de *todo* lo que las cuecas reclaman para sí. Mis pretensiones, aunque austeras, denuncian –con rabia y expectación– el vacío historiográfico que existe, esperando, eso sí, torrentes de escritos que versen sobre ellas en el porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, NANO

1995 *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral.

AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS

1982 *Cancionero Canto por la Vida*. Santiago: s/e.

1990 *Reseña histórica del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*. Santiago: s/e.

ALEGRÍA, JULIO

1981 “La cueca urbana o la cueca chilenera”, *Araucaria de Chile*, N° 14, 1981, p. 135.

AMÉSTICA, FIDEL

2006 *Instancias de la improvisación en Chile*. Inédito.

ARAMIS

1981 “Chile, Chile Lindo”, *El Mercurio*, 16 de septiembre, p. D3.

1983 “Esquinazo”, *El Mercurio*, 20 de septiembre, p. C16.

BRAVO, GABRIELA Y CRISTIÁN GONZÁLEZ

2006 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Tesis para obtener el grado académico correspondiente a la Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1985 *Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales [FLACSO].

CARVALLO, DELFINA

1980 “Aniversario Patrio”, *La Nación*, 17 de septiembre, p. 8A.

CATALÁN, CARLOS

1986 *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: Centro de Investigación y Expresión Cultural y Artística [CENECA].

CATALÁN, CARLOS Y RODRIGO TORRES

1983 *Cultura y recolección folklórica en Chile*. Santiago: CENECA.

CENECA-FLACSO

1988 *Encuesta consumo cultural*. Santiago: CENECA-FLACSO.

CLARO, SAMUEL ET AL.

1994 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

DELEUZE, GILLES

1980 *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

1996 *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

DURÁN, “CHICO”

1980 “En nombre de todos los chilenos: ¡Gracias Televisión!”, *La Tercera*, 19 de septiembre, p. 3.

FIGUEROA, SANTIAGO

2004 *Cancionero de la cueca chilena*. Santiago: FONDART.

FUENZALIDA, VALERIO (ED.)

1987 *La producción de música popular en Chile*, Santiago: CENECA-CED (Centro de Estudios del Desarrollo).

GARCÉS, MARIO Y GONZALO DE LA MAZA

1985 *La explosión de las mayorías*. Santiago: Educación y Comunicaciones.

GARCÍA, MACARENA Y ÓSCAR CONTARDO

2005 *La era ochentera. Tévé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Barcelona: Ediciones B.

GODOY, ÁLVARO Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)

1995 *Música popular chilena 20 años: 1970-1990*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación.

GÓMEZ, EZEQUIEL Y ELADA SEPÚLVEDA

2002 *Gabriela Pizarro Soto: Su andar en el folclore chileno*. Santiago: FONDART.

GUERRA, CRISTIÁN

1999 *Los Quincheros: tradición que perdura*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor [SCD].

GUTIÉRREZ, PAULINA

1983 *Agrupaciones culturales: Una reflexión sobre las relaciones entre política y cultura*. Santiago: CENECA.

JORDÁN, LAURA Y ARAUCARIA ROJAS

2007 "Vamos Chile, ¡caramba!": Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina". Trabajo presentado en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología: *Música y mujer, una mirada interdisciplinaria*. Santiago, 10-13 de enero.

LOS QUINCHEROS

2003 *Quincheros: Andanzas en cuatro guitarras*. Santiago: Edebé.

MELLA, LUIS ET AL.

1980 *Seminario de la Canción Popular Chilena*. Santiago: CENECA.

MOULIAN, TOMÁS

1997 *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: ARCIS.

MONTECINOS, YOLANDA

1986 "El folclore en Gala de TV", *La Nación*, 17 de septiembre, p. 31.

NUÑEZ, HERNÁN

1987 "Las fondas del parque", *El Arado*, N° 10, marzo, p. 4.

1997 *Poesía popular*. Santiago: Publicaciones Sociedad Chilena del Derecho de Autor [SCD].

PARRA, ROBERTO

1996 *Poesía popular, Cuecas choras y La Negra Ester*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

PIÑÁ, CARLOS DAVID

1984 *Lo popular: Notas sobre la identidad cultural de las clases subalternas I*. Santiago: FLACSO.

PUGA, ÁLVARO

1980 "Algunas consideraciones dieciocheras", *La Tercera*, 18 de septiembre, p. 3.

RICHARD, NELLY

1994 *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.

RIVERA, ANNY

1979 *El canto popular en el período 1973-1978*. Santiago: CENECA.

1984 *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA.

RIVERA, ANNY Y RODRIGO TORRES

1981 *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA.

ROJAS, MARIO

1997 "Prólogo", Hernán Núñez, *Poesía Popular* [Colección Nuestros Músicos]. Santiago: Publicaciones Sociedad Chilena del Derecho de Autor [SCD], pp. 3-7.

SEPÚLVEDA, FIDEL

- 2005 “Lira Popular, una poética de la identidad”, F. Sepúlveda (ed.), *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

TORRES, RODRIGO

- 2003 “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno”, en Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile: identidades, mitos e historias*. Santiago: Cuadernos Bicentenario Presidencia de La República. Arturo Infante (ed.), pp. 149-157.

- 2005 “Prólogo”, Hernán Núñez, *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago: FONDART, pp. 11-13.

VALDÉS, TERESA

- 1987 “El movimiento de pobladores 1973-1985”, en *Descentralización del Estado, movimiento social y gestión local*. Santiago: FLACSO-CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), pp. 263-319.

VALLADARES, CARLOS

- 2007 *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)

- 2005 *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones de Bicentenario, Comisión Bicentenario Presidencia de la República.

Artículos en diarios y revistas sin pie de firma

- 1972 “El folklore urbano es un hecho”, *El Musiquero*, p. 81. Disponible en www.cuecachilena.cl

- 1973 “20 preguntas a Los Huasos Quincheros”, *El Musiquero*, Año IX, N° 173, pp. 6-8.

- 1978 *Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente de Cristiano de Avanzada*, mayo-junio.

- 1979 “Mario Catalán, el Rey de la Cueca... Ya no es el mismo”, *Las Últimas Noticias*, 5 de septiembre, p. 6. Disponible en <http://lacuecacentrina.blogspot.com>.

- 1980 “Chilenazo pena en cantares de Chile”, *El Mercurio*, 17 de septiembre, p. C3.

- 1980 *La Nación*, 18 de septiembre, p. 13C.

- 1980 “La Cueca triste de la Plaza de Armas”, *El Mercurio*, 19 de septiembre, p. D8.

- 1981 “La Cueca entra con pie firme”, *El Mercurio*, 18 de septiembre, p. C5.

- 1982 *La Nación*, 18 de septiembre, p. 12B.

- 1984 *El rebelde en la clandestinidad. Órgano oficial del movimiento de Izquierda Revolucionaria* N° 211, julio, p. 19.

- 1985 “Patricia Chavarría, el folklore como forma de vida”, *El Arado*, N° 7, agosto, p. 17.

- 1986 *La Nación*, 18 de septiembre, p. 31.

- 1987 *La Nación*, 17 de septiembre, p. 31.

- 1988 “Sting y los desaparecidos”, *Boletín Informativo Comité Exterior CUT*, marzo, p. 65.

- 1988 “Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado*, N° 13, mayo, p. 20.

- 1989 *El Arado*, N° 16, julio, p. 28.
- 1989 “17 de septiembre, Día Nacional de la Cueca”, *La Nación*, 20 de septiembre, p. 9.
- 1991 “Entrevista a Roberto Parra”, *El Arado*, N° 20, junio, p. 51.

Entrevistas

- Entrevista a Luis Araneda. 18 de noviembre de 2007. Por Araucaria Rojas.
- Entrevista a Victoria Díaz. 20 de noviembre de 2007. Por Araucaria Rojas.
- Entrevista a Héctor Pavez Pizarro. 2 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Osvaldo Jaque. 24 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Benjamín Mackenna. 27 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Catalina Rojas. 8 de septiembre de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Dióscoro Rojas. 13 de septiembre de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Documental

ROJAS, MARIO

- 2000 *La cueca brava de Hernán Núñez (Bitácora de los Chileneros)*. Santiago: FONDART.
Documental (VHS, DVD).

*Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino*¹

Music and “clandestinidad” During the Time of the Chilean Dictatorship: Repression and the Circulation of Music of Resistance and Clandestine Cassettes

por

Laura Jordán

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Université de Montréal, Canadá.

laurafrancisca@gmail.com

*“Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política,
que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino.”*

Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas*

Un estudio sobre la relación entre música y clandestinidad durante la más reciente dictadura en Chile es expuesto aquí en el despliegue de tres ámbitos disímiles, pero que coinciden en su exploración sobre los modos en que la música de resistencia se desenvuelve en su particular situación histórica. En primera instancia, se aborda la relación conflictiva entre el aparato estatal y la oposición, en que se destacan la represión y la censura sobre las músicas desde un prisma que enfatiza las *experiencias* de prohibición y persecución. Así, se desarrolla una interpretación acerca de la clandestinidad del ejercicio represivo. En segundo lugar, se observa una particular dinámica de *tránsito* entre lo privado y lo público por parte de los agentes de la resistencia, examinándose grados heterogéneos de exposición y de ocultamiento. Finalmente se releva la producción de grabaciones clandestinas, cuyo compromiso militante es substancial. Se enfatiza aquí el rol decisivo que cumple el *casete*, pues la circulación de cintas copiadas se erige como un bastión cultural de la resistencia. Aunque este esquema tripartito ofrece una coherencia particular a cada apartado, la articulación de su conjunto permite una primera comprensión abarcadora de la compleja relación entre la música y la clandestinidad en dictadura.

Palabras clave: Chile, dictadura, música, clandestinidad, casete.

This is a study about the relationship between music and “clandestinidad” during the time of the most recent dictatorship in Chile. This topic is explored in three dissimilar areas, which converge toward the consideration of the

¹Artículo basado en el siguiente texto de la autora: *Clandestinidad en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)*. Jordán 2007.

ways in which the music representing the resistance to the dictatorial system developed in this particular historical situation. First of all, the conflicting relationship between the state apparatus and the opposition is discussed, with a special emphasis upon repression and censorship of the musics of resistance from a standpoint emphasizing the experiencing of prohibition and persecution. Thus, an interpretation of the clandestine repressive actions is put forward. Secondly, the specific dynamics of transiting between what is private and what is public is examined, particularly as it relates to the heterogeneous degrees of exposure and hiding of the members of resistance. Finally, the production of clandestine recordings containing material of a clear militant commitment is discussed. The key role of the cassette production is underlined, as the copy and circulation of cassettes became a cultural stronghold of resistance. Each area of this tripartite model presents an inner coherence of its own. Nevertheless the overall consideration of these three areas serves as the basis of a first all encompassing view of the complex relationship between music and "clandestinidad" during the time of dictatorship.

Key words: Chile, dictatorship, music, "clandestinidad", cassette.

1. INTRODUCCIÓN

Hace un par de años presenté junto a Araucaria Rojas una ponencia en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, que era el resultado de una modesta investigación con la que abordamos, monográficamente, una pequeña historia de *Vamos Chile*². Este casete clandestino había sido producido por Gabriela Pizarro a mediados de la década del ochenta en el marco de su ejercicio político y cultural de resistencia a la dictadura. El resultado de dicho estudio, como aproximación incipiente, fue la instauración de una pregunta ineludible, que se ubicó como centro de mis preocupaciones musicológicas. ¿Música y clandestinidad pueden pensarse como nociones confluyentes en una determinada situación histórica? ¿En qué términos se establece esta relación mutua? Y en última instancia, ¿qué alcance tendría dicha relación?

Como ha de suponerse, la respuesta a la primera pregunta ya había sido medianamente respondida por el reconocimiento del fenómeno de la clandestinidad como aspecto nuclear de la creación y recepción del mencionado casete, en ligazón profunda con la actividad política de sus precursores. Ahora bien, la interrogante que me dispuse a dilucidar fue la manera en que la conjunción de los dos términos –música y clandestinidad– adquiriría potencia para comprender cómo las músicas son vivenciadas y articuladas de modos particulares *en* el lugar y momento en que se sitúan. Y luego, tratar de comprender la capacidad abarcadora de la articulación teórica de esta dupla, es decir, hasta qué punto un pensamiento sobre la relación entre música y clandestinidad puede ser útil para evocar ciertas historias sonoras.

El marco temporal en que delimité mi indagación fue señalado por la demarcación epocal de la más reciente dictadura chilena, concentrándome en el periodo 1973-1986. Se considera el año 1986 como "el decisivo"³, por cuanto a partir de entonces la caída del gobierno militar fue progresiva y concluyente. La exploración que aquí resumo y expongo fue fijada además por un espacio específico, cual es la ciudad de Santiago, aunque numerosos cuestionamientos y conclusiones puedan sobrepasar ampliamente los márgenes de este territorio.

²Jordán y Rojas 2007.

³Lúnecke 2000: 47.

2. CUESTIONES SOBRE LA CLANDESTINIDAD Y LA MÚSICA

La palabra clandestinidad se considera como cualidad de lo clandestino. La definición oficial dice “Secreto, oculto, y especialmente hecho o dicho secretamente por temor a la ley o para eludirla”⁴. Conlleva una serie de connotaciones en el entendido de su aplicación al estudio histórico de la cultura durante la dictadura militar. Así, al tratarse del *ocultamiento* en relación a la ley, la presencia implícita de la figura del Estado confiere a la palabra clandestinidad, para este caso particular, una connotación de *oposición*. Si bien efectivamente una fracción sustancial del presente estudio parte de la base de este supuesto, indagando una historia musical ligada a la clandestinidad de la oposición política, otorgo también un espacio a la especulación sobre la clandestinidad del accionar estatal y sus implicancias sobre el campo musical. De esta manera, intento superar una definición exclusiva del significante clandestinidad, reducido a su articulación *opositora*⁵, para comprenderlo más bien como una relación general entre la dictadura y aquellos que la resisten, lo que no quiere decir que la clandestinidad abarque de manera absoluta dicho vínculo. No obstante, dicho vínculo se considera que le pertenece.

Por otra parte, al intentar historiar la música, algunas consideraciones sobre sus cualidades, en tanto manifestación cultural específica, modulan la aplicabilidad de la pregunta sobre la clandestinidad. En primer lugar, como expresión *artística*, aunque dicha categoría no sea perfectamente adaptable a todas las músicas, la existencia de un autor cuyo nombre se adhiere a la creación presenta un área de problematización de lo clandestino entendido como ocultamiento. Como explicaré más adelante, la divulgación de autorías deviene conflictiva en la medida en que la música es adosada a la tendencia política de las personas que la cultivan, sea a las que la producen, la interpretan o la reciben. Una pertenencia política es atribuida al texto musical en tanto se relaciona con *alguien* susceptible de ser estigmatizado. En segundo lugar, en tanto manifestación *espacio-temporal* la noción de lo *público* reviste una importancia medular para el análisis, pues bajo el supuesto de que la música está hecha para ser atendida por un auditor en algún momento determinado, la problematización de lo clandestino recae principalmente en la manera en que “autor” y “público” se contactan y en el *lugar* en que la música se realiza. Finalmente, siendo una expresión *sonora*, las músicas se enlazarán forzosamente a un ámbito de cuerpos sonoros más amplio, en el que confluyen discursos y registros documentales que encuentran canales comunes de circulación.

Como he intentado adelantar, abordo mediante este escrito diferentes aproximaciones a la dualidad música y clandestinidad. Por una parte, enfocaré el accionar clandestino del Gobierno militar en cuanto a su gestión represiva, así como consideraré un conjunto de condiciones establecidas de manera “legal” que marcaron un cambio sustancial en la actividad musical postgolpe, destacando los fenómenos de la censura y la autocensura.

⁴Definición obtenida en www.rae.es [consultado el 16 de enero de 2009].

⁵Rolando Álvarez define la clandestinidad como “el lugar o espacio característico en donde particularmente la izquierda diseñó y ejecutó diversas estrategias políticas durante el período 1973-1990”. Álvarez 2003: 24.

A continuación, observaré la clandestinización de los espacios musicales. Particularmente me referiré a la *transitoriedad* entre lo privado y lo público, en la que en lugar de una fragmentación rígida entre lo oculto y lo notorio, una circulación ambigua entre ambas esferas caracteriza la actividad musical de la resistencia. Tocaré así la cuestión sobre el lugar en que las músicas se hacen sonar.

Un tercer ángulo será desarrollado haciendo énfasis en la creación de sonidos clandestinos. Allí revisaré básicamente la producción de músicas de propaganda por parte de sectores militantes, las que son cristalizadas primordialmente en un *casete*. En este apartado intentaré explicar cómo la existencia de autores con nombres propios y la cualidad sonora de la música, características de esta manifestación cultural, son modeladas de modo peculiar *en* la clandestinidad.

3. EL EJERCICIO CLANDESTINO DE LA REPRESIÓN

Tomando en cuenta la dificultad de distinguir con certeza los límites de las implicancias que el despliegue de una maquinaria estatal renovada tuvo sobre el campo musical, es posible reconocer la relevancia de dos ejes del accionar oficial, uno referido a la imposición de normativas públicas y otro relativo a la puesta en marcha de un aparato represivo clandestino. Si bien ambas dimensiones funcionaron en mutua imbricación, y sin perder de vista la dudosa legitimidad de la esfera “legal” bajo el régimen dictatorial, su separación confiere aquí la posibilidad de recalcar la cualidad clandestina del ejercicio represivo.

Revisando el primer eje, aparece un documento elocuente, la *Política Cultural del Gobierno de Chile*, de 1975. Ésta declara que “el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas”, al tiempo que se propone definir el “deber ser” nacional, confiriendo a la cultura la misión de crear “anticuerpos” contra el marxismo para “extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”⁶. Como parte del proyecto fundacional-nacionalista, en palabras del sociólogo Carlos Catalán, la *Política Cultural* se inserta en una inaugural vertiente discursiva, llevada a cabo los primeros cinco años del régimen. Luego de su fracaso, una “fragmentación” caracteriza el accionar oficial respecto a la cultura, considerando la participación de diversos agentes “oficiales”, no exclusivamente relativos al Estado⁷. A partir de un declarado rechazo a las manifestaciones que representaban una amenaza al patrimonio e “identidad nacional”, en el que la *cultura* corporizó una arista visible del “enemigo interno”, la reacción contra aquello que recordaba la cultura militante pregolpe, confluyó en la implementación de un arduo artefacto represivo que procuró enfrentar a su adversario en sus múltiples dimensiones. No sólo se arremete contra los cuerpos, “[s]e combate al otro en sus símbolos, su memoria, sus tradiciones, sus ideas”⁸.

En cuanto a la esfera musical, se ha sostenido profusamente la idea que el Gobierno militar emprendió una serie de acciones con el fin de impedir la crea-

⁶*Política Cultural del Gobierno de Chile* 1975: 25 y 37.

⁷Catalán 1986: 8.

⁸Brunner 1988: 106.

ción, circulación y ejecución de ciertas músicas, ya sea mediante la prohibición o la desincentivación de su ejercicio. Así lo proponen numerosos músicos y profesionales vinculados a la difusión y producción musical. Lo mismo se expone en una buena parte de los escritos historiográficos abocados a la música de la época.

Entre las transformaciones “legales”, probablemente la más conocida sea la presunta prohibición de la “música andina”. Cuantiosas alusiones a esta prohibición fueron publicadas tempranamente y siguen repitiéndose hasta nuestros días. Dos recientes ejemplos se hallan en los libros *El canto nuevo de Chile: un legado musical* y *En busca de la música chilena*. En el primer caso, Patricia Díaz-Inostroza explica que una de las expresiones de la persecución de los músicos de la Nueva Canción Chilena (NCCh) fue “la dictación [*sic*] de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenayas y zamponas ya que ellos serían considerados elementos subversivos”⁹. En el segundo, José Miguel Varas sostiene:

“Desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenayas, charangos y bombo”¹⁰.

Los autores, tal como sucede con la mayor parte de la información sobre la proscripción de “instrumentos andinos”, no señalan fuente alguna¹¹. Indagando acerca de la existencia de un bando referido a la materia, me he encontrado con que ninguno de los primeros 41 bandos hace alusión a la música, y con que la mayoría de este tipo de norma jurídica no fue solemnemente publicada y, por lo tanto, su relectura es, al menos, dificultosa¹². De todas maneras, un par de cuestiones deben ser precisadas. Primero, que un sinnúmero de disposiciones legales afectaron más o menos tangencialmente el quehacer musical, ya sea por sus implicaciones sobre las libertades de las personas que la cultivan o por las transformaciones directas sobre el medio de producción y difusión musical¹³. En segundo lugar, que la dificultad de hallar una norma escrita referente a la “música andina” no refuta la existencia de tal proscripción, sino que resalta dos situaciones: por un lado, que la ejecución de tal proscripción se fundó sobre el ejercicio clandestino de la represión, valiéndose del miedo, y que la “obscuridad” documental coincide con el comportamiento poco coherente que caracteriza el terro-

⁹Díaz-Inostroza 2007: 134.

¹⁰González y Varas 2005: 99.

¹¹Lo mismo se asevera cuando se habla de la desarticulación de la NCCh, en Cortés 2003: 73 y 74. Ver también Ruiz 2006.

¹²A excepción de los primeros 41 bandos publicados el 26 de septiembre de 1973 por el diario *La Prensa*, es importante considerar que, para dictarse bandos, debe existir “tiempo de guerra; haberse designado un general en jefe; haber tropas chilenas cuya seguridad y disciplina sea necesario preservar”. Garretón *et al.* 1998: 22-26.

¹³Esto ocurre por ejemplo con el Decreto Ley N° 77 dictado el 11 de octubre de 1973, que prohíbe todo partido político y agrupación de doctrina marxista, ver *Decretos Leyes...* 1973: folio 77; el Decreto N° 324 que restringe a los medios de comunicación respecto a la información de temas políticos, ver Gutiérrez 1983: 43; además de numerosos bandos que restringen la transmisión de determinadas radiodifusoras, como es el caso de los Bandos N° 14 y 15, referidos a las Radio Cooperativa y Radio Chilena, además del N° 22, referido también a Radio Chilena. Todos estos fueron emitidos por Zona en Estado de Emergencia, entre septiembre y octubre de 1984. Gutiérrez: 34 y 37.

rismo de Estado, como expodré más adelante. Por otro lado, la carencia de un documento oficial convierte una búsqueda “sin resultados” en la exaltación de una cara más relevante del asunto, cual es la *experiencia* real de la prohibición. No habiendo “respaldo”, los relatos sobre la condición de la música y los “instrumentos andinos” abarcan una infinidad de contornos, de modos peculiares y múltiples, en que la vivencia de tal proscripción se cristalizó.

Hasta el momento, la fuente más reveladora sigue siendo la carta en la que Héctor Pavez Casanova le relata a René Largo Farías la reunión a la que algunos destacados folcloristas asistieron, citados por Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello Odeón, con el fin de informarse acerca del futuro laboral que les deparaba y sobre el estado de los colegas detenidos. En el Edificio Diego Portales, a fines de 1973, el coronel Pedro Ewing les habría comunicado que serían vigiladas sus actividades y canciones, “que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social”¹⁴. Por el contrario, allí se alabó el trabajo del Conjunto Cuncumén, lo que fue entendido por Pavez “como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folklore chilote”¹⁵. Su hijo, Héctor Pavez Pizarro, relata que los militares le solicitaron agrupar a todos los folcloristas, previsiblemente con el fin de perseguirlos: “Héctor Pavez se juntó con la gente y les dijo que desaparecieran. Él partió al exilio, como muchos, y otros quedaron en la clandestinidad, como mi madre [Gabriela Pizarro]”¹⁶.

No toda la música denominada “folclórica” fue, según se narra, objeto de hostigamiento. La noción de “música andina” fue reducida, como nunca antes, a una significación activista. No sólo en su identificación con la izquierda desde la oficialidad, sino que como parte de los modos de resistir que fueron encontrando lugar desde la clandestinidad política.

Se añade al acopio imaginario que supone el establecimiento de la prohibición, la noción de que este dictamen habría sido tempranamente levantado, acción que habría sido suficientemente difundida como para agrietar las restricciones impuestas sobre el circuito musical y abrir espacios más visibles para aquella música en la que prevalece este tipo de instrumentación. Dice Osvaldo Rodríguez acerca del grupo Barroco Andino que “interpretaban a los músicos barrocos europeos, dándole carácter político a esa música. Primero tocaron sólo en iglesias, pero *cuando se levantó el decreto de censura a los instrumentos de los Andes*, comenzaron a dar conciertos en diversos lugares públicos”¹⁷. Tal aseveración amplifica los alcances de un ideario sobre dicha medida, ya que los relatos se refieren a ella incluso acotando un espacio temporal de su efectividad y sugiriendo algunas cau-

¹⁴Un extracto de la carta es reproducido en Largo Farías 1979: 39. Allí se indica que la reunión fue realizada en octubre, mientras que Karen Donoso habla de diciembre de 1973. Cf. Donoso 2007: 138. Al respecto, dice Carlos Valladares que “Cuando el crimen de Víctor Jara era aún reciente, los militares citaron a dieciséis folcloristas, que figuraban en sus archivos, a una reunión con carácter imperativo”. Cf. Valladares 2007: 340.

¹⁵Donoso 2007: 138-140.

¹⁶Entrevista a Héctor Pavez Pizarro, 2 de agosto de 2007.

¹⁷Rodríguez Musso 1988: 104. [Las cursivas son de la autora].

sas para su desuso. Algo similar se sostiene en “El Canto Nuevo”, testimonio oral recibido de Chile, publicado en Madrid por *Araucaria de Chile* el año 1978. Allí se relata que la televisión, que rechazaba a los cantores populares por ser considerados “extremistas y subversivos, por el solo hecho de acompañarse en su música con charangos o quenas (*instrumentos proscritos por una disposición ridícula que hoy ya nadie respeta*), termina por ceder, y alguna vez llega con sus cámaras al interior de las peñas”¹⁸.

Según se expone, la mera utilización de dichos instrumentos implicaba para la oficialidad una disidencia política, desde la comprensión de los disidentes. Eduardo Carrasco explica que “para estos astutos militares el solo timbre de la música del pueblo era ya una manifestación de rebeldía revolucionaria”¹⁹. Y así, es posible pensar en un sinnúmero de explicaciones y narraciones sobre cómo se vivió y ejerció esta “censura organológica”, que puedan poner al descubierto no solamente la inhibición del uso de tales instrumentos, sino también los métodos a través de los cuales ellos fueron reposicionados, en el que el caso de Barroco Andino sería un interesante ejemplo.

Como se ve, para comprender la prohibición de “música andina” no basta preguntarse por los mecanismos públicos de la oficialidad, pues los relatos muestran que, sin haber “respaldo documental”, la conciencia sobre la transformación del estatuto de los “instrumentos andinos” es temprana y profusa, e implicó una reconsideración de su funcionalidad dentro de las músicas de la resistencia. Más allá de la prohibición misma y de su concreción como disposición reguladora; quena, charango, bombo y zampoña revisten para aquel momento un significado peculiar, mientras sus vínculos con la Nueva Canción Chilena (NCCh) son acentuados.

El segundo eje, tal como adelanté, se liga con el terrorismo de Estado. Bien se sabe que la persecución, la desaparición y la ejecución son manifestaciones genuinas de esta maquinaria. En el caso musical, sin considerar la delicada situación de los auditores que permanece inexplorada, basta recordar el exilio de numerosos artífices de la NCCh, entre los miles de chilenos forzados al destierro, y el presidio de Ángel Parra, por ejemplo. Nano Acevedo relata que no fue necesario que la represión contra la música cercana a la NCCh se fundara en acciones jurídicas, porque “si bien ellos no lo dijeron por cadena nacional, entendíamos que habían muerto y habían torturado a Víctor Jara, habían desaparecido cuántos colegas...”²⁰.

Amedrentamientos y allanamientos implicaron para la música dos de las formas más comunes de torsión, amparadas en un accionar no legal de agentes estatales, resguardados en la Doctrina de Seguridad Nacional. Por esta razón, cuantiosas experiencias de coerción no encuentran un respaldo oficial ni dejan ver una operación sistemática de acción, siendo difícil identificar a los responsables de las prohibiciones y requisamientos. Así sucede, por ejemplo, con las sucesivas trabas

¹⁸Morales 1978: 175. [Las cursivas son de la autora].

¹⁹Orellana 1978: 115.

²⁰Entrevista a Nano Acevedo, 24 de mayo de 2007.

impuestas al sello Alerce, a través de circulares de dudosa procedencia, cuya efectividad se cimentó en gran medida en la imprecisión de las restricciones y la incertidumbre respecto a las represalias dables en casos de trasgresión a la censura²¹.

Material cuantioso y heterogéneo del sello IRT, perteneciente a la CORFO, fue destruido. Tito Escárte menciona –por ejemplo– el caso del grupo de rock La Mariposa, cuyo elepé grabado en 1973 con IRT se extravió, junto a muchas producciones del sello. Más adelante, abundantes grabaciones “no proselitistas” de Víctor Jara fueron eliminadas²². Algo cercano ocurrió con el sello de las Juventudes Comunistas. Dice Ricardo García que “todo lo que fuera la empresa discográfica DICAP había sido destruido y un interventor nombrado por la Junta Militar vigilaba los restos”²³. Lo mismo señala Osvaldo Rodríguez, quien dice que las oficinas de DICAP “fueron saqueadas y quemados todos los materiales”²⁴.

Un mecanismo primordial para llevar a cabo la represión fue la elaboración de *listas negras*. Éstas vetaban tanto las músicas en su dimensión material como a los músicos acusados de izquierdistas; así, implicaron la persecución y la censura en diversos espacios laborales y circuitos de difusión musical. Mostraré en primer lugar algunas vetas de aplicación sobre los músicos y, a continuación, sobre los repertorios.

La *lista negra* es instalada en radio y televisión²⁵, cerrándose para aquellas figuras identificadas políticamente con la izquierda. Según dice Nano Acevedo, “todo lo que tenga sabor a izquierda no va, ni en un sello grabador, ni en un diario, ni en una radio, ni en un espectáculo en vivo”²⁶. Así se practica, en palabras de Valerio Fuenzalida, una “política de exclusión de grabaciones e intérpretes considerados militantes o simpatizantes de grupos políticos no oficialistas”²⁷.

Lo mismo se observa en las universidades, cuya organización interna sufre una severa “reestructuración”. Karen Donoso indica que con el ingreso de Samuel Claro como decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Chile,

“se tomaron medidas radicales como por ejemplo la exoneración de profesores y el cierre de la carrera ‘Instructor en Folklore’ que aún no graduaba a su primera generación, a lo que se suman la serie de allanamientos que afectaron a las sedes de la Facultad, en búsqueda de material ‘subversivo’”²⁸.

²¹Entrevista a Carlos Necochea, 5 de octubre de 2007.

²²Escárte 1994:46. Nancy Morris habla de más de 800 casetes, a partir de una entrevista con Miguel Davagnino. “In 1981 more than eight hundred cassettes of early, non political songs by Víctor Jara, the slain singer, were confiscated on grounds that they violated an internal security law. The importer of the material was given what he called ‘a little vacation in jail’.” Morris 1986: 129.

²³Cita de Ricardo García en Fuenzalida 1987: 68.

²⁴Rodríguez Musso 1988: 103.

²⁵Morris 1986: 125. La autora, citando una entrevista con Miguel Davagnino, señala la existencia de listas negras en ambos medios de comunicación masiva. Lo mismo es expresado en Díaz-Inostroza 2007: 218 y 219.

²⁶Cita de Nano Acevedo, en Fuenzalida 1987: 17.

²⁷Fuenzalida 1987:7.

²⁸Donoso 2007: 104.

Asimismo, Fernando García relata que Claro

“hizo una lista donde estaban todos los ‘comunistas’ y la entregó a un funcionario para que la llevara a Investigaciones [...] En Investigaciones, como había gente de la Unidad Popular, cuando llegó la lista alguien la sacó y la rompió. Allí estaban denunciando a varios [...], imagínate, era una cantidad enorme de gente. De acá de la Facultad no sé a cuantos botaron”²⁹.

Las lista negras contra personas también han sido denunciadas en el caso del Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC), donde la renuncia de Fernando Rosas a su cargo directivo se justificó por la aplicación de este tipo de medidas,

“La salida del Instituto de Adolfo Flores, la reducción de horario de Emilio Donatucci, la salida de Pedro Poveda y de Genaro Burgos, más la de algunos cuyos nombres no recuerdo, se debió a la participación de personas que tenían la confianza de rectoría”³⁰.

En los medios de comunicación masiva, la omisión de ciertos repertorios musicales pasa por una compleja relación entre la censura por parte de los funcionarios oficialistas y la autocensura, fundada en el álgido clima de terror vivenciado a mediados de los años setenta. Así, algunos programadores radiales, reconociendo el riesgo laboral y vital que suponía difundir, por ejemplo la NCCh, debieron desafiar al propio temor para ir divulgando poco a poco la música objetada³¹. En el caso de los sellos grabadores, se presume la existencia de *listas negras* emanadas de organismos oficialistas con cierto respaldo gubernamental. Así lo explica Ricardo García, fundador del sello Alerce, en el siguiente extracto:

“Al instaurarse en Chile un régimen que obligó a la quema de libros y a la destrucción de discos que incluían obras musicales de diferentes contenidos, nuestro mundo cultural entró en un período de total oscuridad. Prueba dramática de esta situación la constituyen las circulares que las compañías fonográficas hicieron llegar a todos los distribuidores de discos a fines del 73: ‘Volvemos en relación con nuestra circular número 2.138 del 28 de septiembre pasado, para dar la lista ampliada de todos los discos que hemos debido dejar de fabricar y retirar de catálogo, con sujeción a la autocensura que la Junta de Gobierno ha dispuesto para la industria fonográfica nacional’. La circular incluye desde grabaciones, por supuesto, de Quilapayún hasta Nicanor Parra, Violeta Parra, el conjunto Cuncumén y Osvaldo Díaz”³².

Asimismo, se expone en un artículo de la revista *Análisis* dedicado a la música de Fernando Ubierno que,

²⁹Entrevista a Fernando García, 2 de octubre de 2007.

³⁰Rosas 1998: 51. Fernando Rosas dio cuenta públicamente de esto, mediante discurso leído por su esposa, en el Salón Fresno de la PUC, el día 21 de junio de 2007, ocasión en la que le fue otorgada a Fernando Rosas la Medalla de Honor de la Universidad Católica.

³¹Entrevista a Miguel Davagnino, 17 de agosto de 2007. Lo mismo señala Anny Rivera respecto a la autocensura de algunos radiodifusores que no programan el Canto Nuevo. Rivera 1984: 23.

³²Cita de Ricardo García, en Fuenzalida 1987: 67 y 68. Ver también www.selloalerce.cl

“[I]e dijeron en el sello IRT que tenía que sacar del LP [...] las canciones de Víctor Jara, de Pablo Neruda, de Paco Ibáñez y del cubano [Silvio] Rodríguez. Benjamín Mackenna había llamado de la Secretaría de Relaciones culturales diciendo que los autores comunistas no se podían grabar”³³.

Profundamente reveladora respecto a las “razones” y modos operativos de tal tipo de censura es la declaración del propio Mackenna al respecto. Él explica que desde muy temprano “hubo consultas” de parte de militares sobre el quehacer cultural. Narra que una vez, por ejemplo, recibió una llamada en la que se le presentaba la siguiente situación:

“Oye, resulta que nos acaba de llegar un disco de Silvio Rodríguez que se llama *Santía-go en llamas* que dice que los cadáveres están flotando en el Mapocho’, y entonces me pregunta: ‘lo que pasa es que hay discos de Silvio Rodríguez en el comercio, ¿qué crees tú? porque aquí mi General dice que hay que retirar todos los discos’. ¡Pero cómo se te ocurre! –dije yo– eso sería una locura, esa cuestión sí que daría la vuelta al mundo. Los discos que no son proselitistas, deja que sigan vendiéndose. Vas a armar un escándalo. Ahora, ese disco obviamente que no se puede publicar”³⁴.

Más allá de esta declaración, ninguno de los relatos ni las fuentes revisadas, muestran cómo se ejecutaba la discriminación a través de las *listas negras*. Quizá, la pregunta por autorías y documentos que respalden los actos de censura no traspase el ámbito anecdótico, pues, como se trasluce, sobre la ignorancia acerca del modo de articulación de la represión se cimenta la tendencia a la autocensura, principal dinámica que sostiene la exclusión de algunas músicas de los circuitos oficiales.

La *lista negra*, en sus múltiples formas, encarna de modo ejemplar la relación profunda que se da entre las acciones “legales” y la represión clandestina. Por ejemplo, la derogación de leyes proteccionistas que eximían del pago de impuestos a artistas y obras nacionales, a través del Decreto Ley N° 827 de 1974³⁵, y el establecimiento de un impuesto del 22% a los espectáculos, “ha actuado como un disuasivo a este tipo de presencia y exhibición [*sic*] de música popular. Las atribuciones para eximir de este impuesto se han convertido en un instrumento de discriminación y censura”, en palabras de Valerio Fuenzalida³⁶.

Comprender, entonces, la aplicación de *listas negras*, como expresión del terrorismo de Estado –de un accionar oficial clandestino– apunta a la importancia relativa de una búsqueda de soportes legales, ya que dicha expresión colabora con la destrucción material del grupo humano al que se aboca, a la vez que a su desarticulación indirecta mediante la guerra psicológica, apartándose del Estado de Derecho interrumpido por la Junta Militar. Si bien es ineludible conocer qué facción de las acciones del régimen referentes a la música son aplicadas de mane-

³³Carolina Díaz, “Fernando Ubierno, Cantautor: ‘Debí partirme en dos’”, *Análisis* N° 217, marzo 1988: 50 y 51. Documento disponible en González y Varas 2005: 407-409.

³⁴Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto de 2007.

³⁵Rivera 1984: 17.

³⁶Fuenzalida 1987: 170.

ra pública y bajo la garantía de la solemnidad oficial, creo que la existencia de presuntos dictámenes vía “legal” no es trascendental para comprender la vivencia concreta por parte de los afectados y las implicancias fácticas manifiestas en modificaciones sustanciales de la cultura durante la dictadura³⁷.

4. LA TENSIÓN ENTRE LO CLANDESTINO Y LO PÚBLICO

Como acabo de señalar, la clandestinidad pasó a ser una condición característica de los movimientos de izquierda que, siendo sometidos a una represión irregular en sus formas pero persistente en el tiempo, adecuaron sus lugares y acciones a la nueva situación política. Escritos sumamente decidores sobre el surgimiento de *microcircuitos*³⁸ enmarcan la comprensión que desarrollo aquí sobre los espacios y modos de circulación de las músicas de resistencia. Así, para Anny Rivera, el Canto Nuevo se erigió como el microcircuito de “mayor integración y organización”³⁹. Dos instancias cristalizan inicialmente la rearticulación de movimientos musicales: el acto solidario y la peña.

Bajo el amparo de la Vicaría de la Solidaridad diversas organizaciones poblacionales y culturales encuentran un espacio de gestación de circuitos opositores. Allí, la recaudación de fondos y la generación de un lugar común de reunión e intercambio se elevan como objetivos primordiales. La música se inserta así en un proceso de reactivación política complejo, en el que juega un papel colaborativopreciado. Casi a la par, la reaparición de la *peña* responde no sólo a las necesidades de participación y militancia, sino que este lugar aspira también a promover un espacio laboral para numerosos artistas cuyas fuentes de trabajo habían sido reducidas a causa de la persecución y el toque de queda⁴⁰.

El punto que quisiera desarrollar es que, a pesar de la *clandestinización* de estos movimientos culturales, la presencia de los músicos y las músicas resistentes no puede entenderse enteramente desde el ocultamiento. Por el contrario, transitando por diversos sectores de mayor o menor *peligrosidad*, articulando diferentes modos de *compromiso* y sirviendo a diversos fines políticos, los mismos repertorios se desarrollan en espacios notoriamente públicos, al tiempo que se cultivan en otros eminentemente clandestinos. Bien es cierto que los grados y modos de la clandestinidad varían con los años, así como se van transformando las políticas culturales oficiales. Una relación compleja entre el espacio público y el privado caracteriza las músicas de la oposición que circulan y se difunden en grados heterogéneos, desde el punto de vista de la notoriedad. Las músicas se articulan, quizás de manera errática, con la generación de espacios dirigidos a públicos diversos, arrimándose o alejándose sucesivamente de los núcleos llanamente clandestinos. A través de tres ejemplos intentaré mostrar esta dinámica particular.

³⁷Sobre esto ver Rivera 1984 y Brunner 1988.

³⁸Brunner 1988: 112 y 113; Jofré 1989: 72; Rivera 1983: 2 y 3. Por una introducción a la historia de las organizaciones culturales de la época ver Gutiérrez 1983.

³⁹Rivera 1984: 25.

⁴⁰Un voluminoso estudio al respecto ha sido realizado por los periodistas Gabriela Bravo y Cristián González. Bravo y González 2006.

Como expuse en el primer apartado, la llamada “música andina” reviste un protagonismo indudable respecto a las disputas de “utilización” política. Así como agentes oficiales habían distinguido a este ejemplar conjunto instrumental como “subversivo”, muchas músicas de la resistencia se arriman a esta connotación opositora, vitalizando la presumida subversión. En este sentido, la identificación de un *boom andino*⁴¹ a fines de los setenta evidencia que la prohibición tuvo efectos mucho más confusos que la “simple” censura. El boom andino se ha definido como un fenómeno de masificación y mediatización de los grupos que tocan “música andina”, que contribuye “a ‘exorcizar’ los instrumentos altiplánicos, cuya ejecución se atribuía sólo a artistas marxistas”⁴². Un rol central puede otorgársele a Illapu, que logra instalar el *Candombe para José*⁴³ como éxito de ventas, consiguiendo presencia en la televisión, al mismo tiempo de colaborar en diversos circuitos de la resistencia, en ollas comunes, actos solidarios y festivales. Su presencia “doble” incorpora nuevas aristas a la compleja situación de la “música andina” durante los primeros años de la dictadura.

A causa de la inminente ola represiva, la cimentación de un circuito musical opositor se llevó a cabo mediante diversas estrategias precautorias. Una de ellas fue el resguardo de la Iglesia Católica. Otras fueron la renovación de un repertorio más “poético” y la utilización de medios masivos a modo de refugio público, entendiendo que precisamente el espacio más vulnerable se encontraba en un sitio intermedio entre lo más oculto y lo más público. Esta es una de las interpretaciones de la presencia televisiva de Illapu⁴⁴.

Un segundo ejemplo se ve en la difusión simultáneamente clandestina y pública de las actividades solidarias en las que diversos grupos musicales participaban. Resulta interesante notar cómo los mismos nombres son publicitados en medios de alcances y destinatarios aparentemente disímiles, como lo son *Solidaridad* y *El Rebelde en la clandestinidad*. El primer boletín, editado por la Vicaría de la Solidaridad, puede entenderse como un medio de divulgación más abarcador, a través del cual se permite la masificación de ciertas *figuras* de la resistencia. Numerosos festivales fueron tempranamente avisados en esta publicación⁴⁵, haciendo parte a diversos grupos y cantores de acontecimientos aparentemente inocuos, en cuanto a su condición política, tales como el “Festival Una Canción para Jesús”. Celebrado a partir del año 1976, participaron allí músicos como Cecilia Echeñique en la competencia y grupos invitados como Chamal, Aquelarre, Illapu, Nano Acevedo y Capri.

⁴¹Torres 1993: 204.

⁴²Díaz-Inostroza 2007: 159.

⁴³Canción del uruguayo Roberto Ternán, incluida por Illapu en su disco autoeditado *Despedida del pueblo*, de 1976.

⁴⁴Ver “Illapu. Algo más que el Negro José” en *Solidaridad* 1977: [s.n.p.]. Ver también Torres 1993: 204.

⁴⁵Numerosos festivales solidarios sectoriales son registrados por dicha publicación, dando cuenta de la diversificación de este formato, que se acompaña muchas veces de talleres culturales impartidos por agentes de la Iglesia. Ver por ejemplo acerca de “Servicios Culturales Puelche” en *Solidaridad* 1976: [s.n.p.]; “Primer Festival del Cantar Solidario” en *Solidaridad* 1976: 3; “Festival Solidario de Talagante” en *Solidaridad* 1976: [s.n.p.]; “Festival Folklórico: un canto que une” (Renca) en *Solidaridad* 1977: 21; etcétera.

Un hecho remarcable, en tanto ayuda a comprender las relaciones pugnantes y dinámicas entre el espacio oficial y aquel opositor, fue la segunda versión de dicho festival. Efectuada en noviembre de 1977, su jurado estuvo compuesto, entre otras personas, por César Antonio Santis y Eugenio Rengifo, miembro de Los Huasos de Algarrobal. A todas luces la voluntad *legitimante* de la Iglesia pasó por situar en la opinión pública la actividad de conjuntos como los mencionados, mediante la aprobación implícita de figuras de la televisión oficialista. Este procedimiento doblega la delimitación rígida entre espacio público y espacio privado, señalando múltiples agentes en la configuración de sitios propicios para el circuito de resistencia.

Poco tiempo después, la *divulgación* de la adhesión política de este circuito solidario se hace explícita en medios tales como *El Rebelde en la clandestinidad* que, siendo abiertamente reconocido como publicación del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), introduce noticias sobre la actividad cultural de estos mismos núcleos, arrogándoles una posición netamente insurrecta. Esto se ve en “Artistas junto al pueblo”, artículo en página completa dedicada al acto cultural efectuado por la Liga de Acción Cultural en el Sindicato PANAL, en el que participaron, entre muchos artistas, los músicos Eduardo Peralta, Eduardo y Pedro Yáñez, Santos Rubio, el conjunto de folclore del Taller 666, Antara, Aymarará, ballet Pucará, Aquelarre y Pehuén, además del Taller Sol y su conjunto Fragua. Asimismo, se menciona la participación del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Acerca de los obreros, afirma que,

ese ciclo cultural en el sindicato el PANAL en huelga les permitió responder en forma concreta y positiva al llamado “Encuentro Arte Joven”, patrocinado por la dictadura en esos mismos días en el Instituto Cultural de Las Condes⁴⁶.

Como se ve, la identificación de un numeroso grupo de artífices del circuito del Canto Nuevo es osada y elocuente, pues no sólo “explica” el éxito de la actividad cultural realizada por oposición al encuentro promovido por la dictadura, sino que *inscribe* los nombres de dichos músicos en el circuito ineludiblemente clandestino del MIR. Paradójicamente, por esta misma época algunos de ellos habían ido ingresando poco a poco a los canales de televisión y otros medios oficiales, como el caso de Illapu ya comentado. No obstante, la progresiva apertura de los medios tampoco resulta sencilla, pues el “logro” que significó una relativa masificación de la actividad cultural alternativa se vio socavado por una serie de trabas impuestas a los nuevos espacios. Algunos hechos elocuentes son el apedreamiento recibido por la Casa Folclórica Doña Javiera el 12 de agosto de 1978, la suspensión del permiso otorgado para la realización del Festival del Canto Nue-

⁴⁶ *El Rebelde en la clandestinidad* 1981: 18. Otro caso como este –aunque posterior– aparece en la publicación de la Juventud Socialista (JS), que da cuenta de la realización de un Homenaje a la Juventud, en el marco del año de su conmemoración internacional, en el Teatro Cariola, en el que participaron Jorge Yáñez y Los Sergios, Ana María Miranda, Tennyson Ferrada, “del conjunto folklórico de ingeniería, del NAPALE”. Este acto fue realizado por y para la JS, con presencia de gran cantidad de dirigentes. *Unidad y Lucha* 1985: 5.

vo programado para el 31 de junio de 1978 y el impedimento puesto a Alerce para editar sus discos en los estudios de IRT⁴⁷.

Parte de la prensa oficialista, por esa misma época, publicó arduos reproches a la Iglesia, sosteniendo que los organismos “pseudoculturales” o “pseudofolclóricos” eran “disfraces” de organizaciones políticas financiadas por la Vicaría de la Solidaridad. Ante dichas acusaciones, *Solidaridad* pidió explicaciones al Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno, Benjamín Mackenna, quien no respondió⁴⁸. Un “bloqueo sistemático” impuesto desde 1978 –según Rodrigo Torres– colabora con la crisis del Canto Nuevo (CN) y deriva en la búsqueda de acceso a medios de comunicación masiva por parte de algunos de sus agentes⁴⁹.

Por último, quisiera comentar la aparición de algunos grupos en televisión y su participación en el Festival de Viña del Mar. La introducción de parte de los protagonistas del CN en la televisión fue juzgada por algunos como la obtención de un espacio hasta entonces restringido para la izquierda, que se habría conseguido mediante la instalación de una propuesta exitosa; mientras otros lo vieron como una maniobra aniquiladora por parte de la dictadura, que pretendía “quemar” públicamente a los artistas, desintegrando el movimiento a través de la selección de algunos pocos músicos e “infiltrando” figuras ajenas como el “Negro” Piñera y Fernando Ubierto. Un par de citas elocuentes son las siguientes,

El “canto nuevo” es “descubierto[“] por los medios de comunicación, mientras Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Los Jaivas y Serrat se transforman en los “hit” musicales, desplazando a Travoltas o Iglesias⁵⁰.

Este movimiento [el CN] no tuvo armas eficaces para contrarrestar los criterios comerciales de una difusión que lo transformó en una moda intrascendente, llegando a ensalzar cultores que nada tenían que ver con la expresión original⁵¹.

En un contexto de crisis discográfica, restricción de fuentes y dificultad para encontrar figuras nacionales susceptibles de ser introducidas en la programación, los canales televisivos tendieron a importar artistas extranjeros, a crear figuras “de estudio” y a promover festivales⁵². El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar se erige allí como bastión de la actividad cultural oficial⁵³, lo que es clara-

⁴⁷Ver más sobre esto en “Apagón cultural: alguien quema las ampollitas”, en *Solidaridad* 1978: 15; “Movimiento cultural: creció por todos lados”, en *Solidaridad* 1979: 15.

⁴⁸*Solidaridad* 1978: 15. En el artículo se señala que tales aseveraciones fueron publicadas en *La Segunda*, 1978, refiriéndose a las actividades artísticas del año de los derechos humanos como un “sutil y hábil disfras para el activismo político”.

⁴⁹Torres 1993: 208.

⁵⁰Rivera 1983: 9.

⁵¹Escárate 1995: 156.

⁵²Rivera 1984: 30.

⁵³Karen Donoso señala que la AMFOLCHI tiene como objetivos principales “velar por el bienestar social de sus asociados e integrarse directamente al movimiento de oposición cultural al régimen militar...” (pp. 180-181) además de considerar “el Festival de Viña del Mar como un distorsionador del folclore, así como reconoce una abrumante carencia de difusión de las tradiciones en los medios de comunicación, que se dedican básicamente al formato de espectáculo, a través de modelos estilizados, y que colaboran con el oficialismo”. Donoso 2006: 184.

mente identificado por la oposición, levantando públicos reproches y sabotajes al certamen. Rodrigo Torres dice que este festival:

... fue particularmente privilegiado por el régimen con presupuestos millonarios y una intensa cobertura publicitaria de los medios de comunicación de masas, transformándolo en una ventana del país al mundo y también en una ventana del mundo al país⁵⁴.

Variadas acciones contra el Festival de Viña y lo que éste simbolizaba fueron difundidas en *El Rebelde en la clandestinidad*, como rayados callejeros⁵⁵, instalación de bombas y ejecución de atentados⁵⁶, y la publicación de una carta manifiesto dedicada a los participantes del Festival. Es particularmente interesante que ante la ausencia general de noticias sobre música se dedique gran atención a este acontecimiento en el que participan algunos de los artífices de los circuitos alternativos, como es el caso de Nano Acevedo.

Así, la relación compleja que establece la música entre lo público y lo privado desde los primeros años del régimen evidencia una apertura progresiva con el ingreso de las músicas de la oposición, en un comienzo intermitente y luego decisivo, a los medios de comunicación masiva. Sin embargo, otra música, radicalmente clandestina, permanecerá lejos de la notoriedad oficial, para circular sobre el soporte del casete pirateado entre diversos sectores resistentes que ansían la caída del dictador.

5. LOS SONIDOS Y SU SOPORTE CLANDESTINO. EL SOPORTE Y SU SONIDO CLANDESTINO

En este apartado final abordaré el papel fundamental que el casete reviste tanto para la circulación como para la producción de músicas de la resistencia. Estas dos dimensiones, profundamente entrelazadas, demuestran cómo este dispositivo fonográfico propende a la clandestinidad. Destaco aquí, en primer lugar, su utilización para la preservación y difusión de repertorios restringidos, mediante la masificación de la copia casera. A continuación, relevaré la creación de músicas “militantes” que encuentran forma en un casete y cuya cualidad clandestina aparece constitutiva.

Las grabaciones de la NCCh, como ya lo he comentado, fueron objeto de requisamiento y destrucción. No obstante, es sabido que su fecundo repertorio se mantuvo entre los auditores gracias al resguardo de ciertos originales y la proliferación del casete copiado. Asimismo, la divulgación de las canciones de Silvio

⁵⁴Torres 1993: 203.

⁵⁵*El Rebelde en la clandestinidad* 1987: 9. La única alusión a música de dicho número se encuentra en una caricatura de media plana que se titula arriba “¿QUIÉN PAGA EL FESTIVAL DE LA CANCIÓN?”. Luego aparece un muro rayado con diversas consignas y demandas sociales, y abajo “LOS POBLADORES DE VIÑA NO SE ENGAÑAN...”

⁵⁶*El Rebelde en la clandestinidad* 1983: 12. Se exponen atentados realizados por varias milicias de la resistencia en protesta por el ostentoso Festival de Viña del Mar, con la puesta de bombas, intervención de transformadores, derribado de postes y realización de desmanes en sectores residenciales de Reñaca.

Rodríguez y otros artífices de la Nueva Trova Cubana se basó en el traspaso *mano a mano* de cintas, pues, como también ya revisé, su obra ingresó a las *listas negras* de los sellos y distribuidores⁵⁷. Otro tanto ocurre con los sonidos del exilio que se introducen al país sobre este soporte, insertándose, junto a otras múltiples grabaciones, en el circuito clandestino de casetes *pirateados*. Algunas citas dan cuenta de este fenómeno:

“...hay mucha gente que compra cassettes, que se prestan y regraban muchas veces. Entre los conjuntos más difundidos, el más conocido es Illapu, Quelentaro también tiene un gran apoyo entre los que escuchamos folklore. Eso, aparte de las canciones de Violeta Parra y Víctor Jara, que son la base. Silvio Rodríguez entra sobre todo en la gente joven, porque está en la ‘onda’ más moderna de la música actual. La música del exilio se escucha, si es que se consigue, pero es poco”. (Conjunto Voces Americanas)⁵⁸.

“Simultáneamente, la creciente disponibilidad de grabadoras de casetes facilitó el intercambio informal de música y proyectó públicamente al Canto Nuevo y a otra música no disponible en Chile. Por ejemplo, la música del cantante cubano Silvio Rodríguez circuló ampliamente a través de esta red informal, deviniendo extraordinariamente popular sin respaldo comercial”⁵⁹.

“Es necesario hacer notar que los músicos de la Nueva Canción Chilena –la mayoría actualmente exiliados o muertos, como Víctor Jara– fueron mencionados muy frecuentemente [...], lo que hace suponer que material grabado en esa época –menos probablemente en la actual– circula aún en un volumen no despreciable. [...] Este dato es muy significativo, si consideramos que el público joven (entre 11 y 24 años) no ha conocido esta música a través de los medios de comunicación, ni podido adquirirla”⁶⁰.

El caso del CN es bastante decidor. En los lugares en el que este microcircuito se articula, y al que convergen diversos cultores, los propios artistas colaboran con la divulgación pirata de sus producciones. A veces por la imposibilidad de contar con canales oficiales de difusión, otras por la voluntad de solidarizar con la recaudación de fondos para organizaciones poblacionales, sindicales o partidos, y otras tantas por la sola vocación de masificar las proclamas de la resistencia; los cantores facilitan su propio material para que sea distribuido de manera “artesanal”⁶¹.

Es cardinal comprender que la noción de piratería no comporta una connotación esencialmente negativa, sino que, articulada en una situación particular, ella adquiere significaciones acordes a la función que cumple para las personas que la

⁵⁷Dice Anny Rivera que la Nueva Trova Cubana comenzó “a difundirse en nuestro país post 1973, en forma absolutamente artesanal y por la base, por cuanto no existía ningún disco editado, en el país, ni los medios de comunicación difundían esta música” Rivera 1980: 20 y 21.

⁵⁸Rivera y Torres 1981: 15 y 16.

⁵⁹Traducción libre del siguiente fragmento: “Simultaneously, the growing availability of cassette tape recorders facilitated informal music exchange and gave greater exposure to Canto Nuevo and other music unavailable in Chile. For example, the music of Cuban singer Silvio Rodríguez circulated widely via this informal network, becoming extraordinarily popular without commercial backing”. Morris 1986: 129.

⁶⁰Rivera 1980: 19. Esta cita corresponde a una encuesta de consumo cultural realizada con los auditores del programa radial “Nuestro canto”, realizado en Radio Chilena por Miguel Davagnino.

⁶¹Sonia Rand en Fuenzalida 1987: 164.

realizan. Quiero decir con esto que su valor se encuentra estrechamente ligado al fin con el que la piratería se efectúa. En el caso de las músicas de resistencia, el *fin de lucro* personal no está contemplado dentro de los idearios que sostienen la masificación de casetes. Muy por el contrario, son exacerbadas otras dos finalidades: la recaudación de ingresos para la “comunidad”, cualquiera sea su organización específica, y la divulgación maximizada del material sonoro considerado, por sus gestores mismos, como *subversivo*. Además de estos dos objetivos, habría que incluir también la necesidad de acceder a músicas comercializadas a altos precios en el mercado oficial, dificultad que se agrava con la crisis económica.

En los canales alternativos por los que estas copias transitaban se difundieron también algunas producciones fonográficas concebidas desde y para la clandestinidad. Estrechamente comprometidas con la militancia, los sonidos por ellas registrados se sumaban como una herramienta más en la lucha contra la dictadura, no ya desde el terreno del “arte” sino que arrimándose a la instrumentalidad política sin tapujos. Una diversidad de “contenidos” pueden hallarse en dichas grabaciones: discursos, proclamas, cánticos callejeros e himnos partidarios, sin olvidar numerosas canciones cuyas palabras aspiraban a alcanzar un alto grado de elocuencia.

A este respecto se puede señalar *Vamos Chile* (1986), producido por dos células culturales del Partido Comunista y del Partido Socialista, bajo el liderazgo de Gabriela Pizarro; *El camotazo n° 1* (1988), editado por sectores comunistas con la participación de renombrados agentes del Canto Nuevo; *FPMR canto popular* (198?), casete proselitista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, cuyo himno fue compuesto por Patricio Manns; *Miranda al frente* (1987), de Ana María Miranda, también dedicado al FPMR; *MDP Movimiento Democrático Popular* (1985), donde están presentes también varios cantores cuya participación en los circuitos solidarios es reconocida; y *El paro viene... Pinochet se va!!!*, mencionado por Mark Mattern⁶², pero cuyos detalles no he podido encontrar. Lo que todos estos casetes⁶³ tienen en común es haber sido grabados clandestinamente en Chile y ostentar una declaración abiertamente panfletaria, en la que se convoca al paro nacional, a la organización y a la lucha armada. La grabación clandestina más temprana de la que tengo noticias es la realizada por el Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, en 1978, llamada *Canto por la vida ¿Dónde están?*, en la que se cristalizó la versión sonora de la *cueca sola*. Un año después, sería registrada también la *Cantata Caín y Abel*, de Alejandro Guarello, interpretada por el conjunto Ortega, con la orquesta y coro dirigida por Fernando Rosas.

No sólo músicas, según señalé, son incluidas en estas producciones. Programas radiales, por ejemplo, fueron también difundidos mediante este soporte, generando pequeñas producciones no industriales de casetes. El material sonoro de los programas de Radio Liberación fue corporizado en las cintas. Según lo

⁶²Mattern 1997: 7.

⁶³Me tomo la libertad de incluir producciones que sobrepasan la delimitación temporal que me propuse, por la importancia de su documentación y porque varias de ellas reúnen grabaciones de canciones que se realizaron a lo largo de la década del ochenta. Ver por ejemplo: <http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2008/10/ana-mara-miranda-miranda-al-frente-1987.html> [consultado el 2 de febrero de 2009].

publicita el MIR, estas ediciones “constituyen testimonios grabados de la lucha de nuestro pueblo. Los casetes se reproducen por cientos y tienen amplia acogida en las masas”⁶⁴. Asimismo, Miguel Davagnino da cuenta de la producción de compilaciones de canciones *emblemáticas* de la izquierda en la Radio Chilena. Colaborando con un grupo de jóvenes militantes, las dependencias de la radio eran facilitadas para que fueran realizadas allí cientos de copias de casetes con repertorio de la NCCh, que luego eran transportados en un par de pequeñas maletas para ser distribuidos⁶⁵.

Las grabaciones nacidas en la clandestinidad muestran ciertas peculiaridades en relación a otras que, siendo difundidas de la misma manera, se ligaban mucho más fuertemente a la actividad “artística” de ciertos músicos, por lo que diferentes procedimientos fueron aplicados para sobrellevar la censura. Si los músicos del CN tuvieron que velar sus discursos, aprender a “decir sin decir”⁶⁶, para conseguir un espacio cada vez más público dentro de los circuitos culturales, ciertas músicas abiertamente proselitistas no adoptaron tal medida, sino que arriesgaron declaraciones desnudas, cristalizando operaciones primordialmente clandestinas. En este sentido, resulta ostensible la adecuación de los modos de producción de las músicas a las cualidades discursivas de los sonidos que pretenden ponerse en circulación. Aquellos repertorios que “clandestinizaron” sus mensajes fueron en busca de espacios progresivamente más amplios, mientras otros cuya adhesión política y cuyas declaraciones son llanas, preservan una circulación clandestina. Algunos ejemplos son los siguientes,

El Pinocho tiene miedo
 Y nos pega la allaná
 Hagámosle la collera
 Con el paro nacional
 No, no, no, no queremos represión
 Sí, sí, sí, viva la liberación⁶⁷.
 Y va a caer, y va a caer, y va a caer
 Si el pueblo se une, seguro que caerá.
 Chile no se rinde ¡caramba!
 La consigna popular⁶⁸.
 Al Frente Patriótico Manuel Rodríguez ven,
 a conquistar con él
 la vida, el pan, la paz.
 Con el Frente Patriótico descubre la unidad
 que al que divide hoy, la historia enterrará,
 a las milicias rodriguistas únete
 porque esta vez la patria va a vencer⁶⁹.

⁶⁴ *El Rebelde en la clandestinidad* 1983: 5.

⁶⁵ Entrevista a Miguel Davagnino, 17 de agosto de 2007.

⁶⁶ Acevedo 1995: 174.

⁶⁷ Una estrofa y estribillo de “La cumbia de la Unidad” en *Vamos Chile*.

⁶⁸ Estribillo de “Y va a caer” en *El camotazo n° 1*.

⁶⁹ Estribillo de “Himno del Frente” en *FPMR canto popular y Miranda al frente*.

Puedo observar que el grado de ocultamiento se establece en estrecha relación con la *publicidad* del mensaje y de su medio, resguardando para la circulación más clandestina, como es evidente, aquellas consignas desnudas. Se establece así un arco de permisividad del discurso según sus condiciones de gestación y tránsito. Hay que *enmascarar* el mensaje mientras más abiertos son los medios. Esto se refiere a la participación de un sello grabador, la difusión por parte de micromedios o prensa masiva, la presencia en radio y televisión, etc. Es dable especular que cuanto más clandestino es el medio más directo es el discurso y viceversa. Como es dable de imaginar, esta toma de posición entre lo público y lo privado no se experimenta como operación autónoma en la instalación de un mensaje en la música, sino que se conjuga ineluctablemente con la cualidad de dicho envío. Esta ecuación me conduce a una nueva pregunta que, sin embargo, permanece incontestada: ¿Qué se dice cuando se encubre y qué se dice al descubierta?

Me he referido en este apartado a las grabaciones clandestinas que resguardan ciertos tipos sonoros: la canción de protesta cuyo discurso no es solapado, los cánticos y gritos de marchas callejeras y los himnos de las milicias y partidos proscritos. Ahora bien, ¿qué implicancias sonoras puede haber tenido esta relegación de la música hacia lo secreto? Sintetizaré a continuación la cualidad clandestina de estas producciones para proponer luego algunos vestigios que esta condición dejó sobre las músicas.

Hasta el momento, he procurado mostrar que la clandestinidad del casete reside en su labor política, ligada a la militancia clandestina y en su modo encubierto de ser distribuido. Así, la producción de grabaciones *militantes* establece una línea de fuga para la comprensión de la adaptación que la música sufre durante la dictadura, pues aquí ella sobrepasa una otorgada función artística para someterse por completo a las dinámicas de la lucha política. Un arma más, esa es la consigna. No obstante, más allá del retrainamiento que estas grabaciones encarnan, ellas se reencontrarán con un universo más amplio de registros sonoros, en el que lo musical reviste un papel substancial mas no exclusivo. Un circuito recóndito por el que deambulan álbumes diversos, compilaciones de canciones de la radio, discursos grabados y cuantioso material documental. De estas dos dimensiones de lo clandestino, producción y circulación, tres implicancias sonoras resaltan.

Aunque muchos músicos presentes en los microcircuitos de resistencia participaron de algunas de estas grabaciones, sus nombres no aparecen en todas ellas. Es más, a veces aparecen, pero la propagación de la copia posibilita la difuminación de los nombres, la desaparición de la firma del artista. Lo mismo ocurrió con la masificación de Silvio Rodríguez, por ejemplo, cuya ausencia en el mercado oficial dificultó la divulgación de las "informaciones" relativas a su obra. Ahora bien, esta disociación entre autor y creación, al parecer defectuosa, deviene constitutiva del espacio clandestino. Por una parte, en los casetes gestados especialmente como herramienta política, el creador se dispone al servicio de la causa, por lo que la aparición de su nombre no "colaboraría" con el ocultamiento requerido. Sin embargo, conviene preguntarse si la sola omisión del nombre es suficiente para soslayar el reconocimiento de los auditores, quienes coleccionaban registros

sin autoría manifiesta, pero cuya sonoridad “característica” los ayudaba a ser identificados⁷⁰. Por otra parte, la “desaparición” de los nombres se comprueba también en repertorios de los más diversos, que al ser reunidos en el casete virgen rehúyen sus señas de origen. Es importante recalcar que el extravío de autorías ha permitido que el rastro de estas grabaciones sea difícil de reconstituir; un valor, sin duda, dentro de la lógica de la clandestinidad. Habría que mencionar también que la mayoría de estas producciones no figuran hasta el día de hoy en las “discografías” de sus participantes, quizá porque su propósito patentemente funcional no se adosa de manera simple a la vocación de las producciones “culturales” de estos músicos⁷¹.

Para provocar la disolución de los nombres propios tuvieron que ser los auditores quienes administraran la circulación de estas grabaciones. Con un alto poder de decisión, ellos se enfrentaron por primera vez a un soporte fonográfico susceptible de ser manipulado con amplia libertad. Es exactamente esta situación la que justifica la segunda implicancia de la clandestinización sobre las músicas, cual es la fragmentación radical del *original*. Gracias a la ductilidad del casete fue factible crear compilaciones domésticas, duplicar álbumes e incluso autorregistrar sonidos. Esta potencialidad significó en la práctica una modulación del concepto de original, pues cada copia ofrece particularidades innumerables. Es común, por ejemplo, la existencia de canciones “cortadas”, de ruidos sobrepuestos accidentalmente y las modificaciones de velocidad y altura debido a la rapidez de la copia. La calidad de la cinta influyó también en la preservación de las grabaciones. Sin duda, desde mi punto de vista, la facultad de manejar los contenidos del casete es una de las cualidades más prominentes de este dispositivo, la que, por lo demás, se conecta profundamente con las necesidades de la resistencia. La opacidad de la cinta favoreció el ocultamiento de textos subversivos, pues permitía la grabación de diversas “capas” de sonido, la mezcolanza de repertorios diversos y la posibilidad de camuflar mensajes entre las músicas. Esto, aparejado con su porte pequeño y la portabilidad de la cinta de una caja a otra, colaboró con el manejo instrumental de este soporte. Una consecuencia notable de la masificación del casete es la debilitación del concepto de *original*, pues cada copia deviene un ejemplar único.

El último aspecto que quisiera explorar es lo que he comentado como la exacerbación de la funcionalidad de las músicas en el caso de las grabaciones clandestinas. La situación extrema desde la cual se opera y la intensa vocación de

⁷⁰Eso se comenta, por ejemplo, del casete *Vamos Chile*, en el que la voz de Gabriela Pizarro resulta “muy característica” a pesar de la ausencia de su nombre. Entrevista a Sergio Sauvalle, 4 de enero de 2007.

⁷¹Al preguntarle a Osvaldo Jaque qué valor artístico tiene para él su participación en *Vamos Chile* él responde “Es la parte política mía, yo he hecho otras cosas. Que quede como un testimonio (...) Además soy pésimo poeta. (...) Mi labor es distinta, yo soy creador en otras cosas, no tengo por qué ser creador en la poesía.” Entrevista a Osvaldo Jaque, 5 de enero de 2007. Algo similar se ve en la siguiente declaración de Ana María Miranda: “tal vez no es un buen disco, tal vez yo me desafino (como siempre), pero es uno de los destellos de esa memoria, que fue valiente, que tuvo miedo, pero lo enfrentó”, en http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=849&Itemid=40 [consultado el 2 de febrero de 2009].

rebeldía confluyen en la producción de músicas que evaden el valor preciosista. A escondidas, en peligro, con escaso tiempo y recursos, estas grabaciones ostentan las huellas de la situación que las enmarca. Lo que en un disco industrial se catalogaría como “defecto”, en estos casetes reviste un sello de su condición marginal. Las desafinaciones del coro en la *Cantata Caín y Abel* y la participación de solistas “ajenos” a Ortega en la misma producción, se entiende por el cansancio de sus agentes que grababan a altas horas de la madrugada⁷²; la débil entonación y la tosquedad de las voces que gritan el “Himno del frente” en *Miranda al frente* evidencia el lugar extremo desde donde proclaman los cantores, la prisión⁷³; la brusquedad de las letras de *Vamos Chile* se comprende singularmente al observar su profunda ligazón con la *contingencia*⁷⁴, con los enunciados colectivos que se encarnan en música con el sólo propósito de animar un poco más a los rebeldes. En fin, la rusticidad de tanto panfleto es constitutiva, pues no hay voluntad “embellecedora”, sino una férrea convicción de unirse a la lucha clandestina.

De esta manera espero demostrar la relación recursiva entre las músicas clandestinas y su soporte, pues la clandestinidad y el casete determinan la cualidad *sonora* de estas grabaciones. Las diversas producciones realizadas en Chile de manera clandestina, fuera de un sello discográfico, por encargo de un partido político u otra organización con fines propagandísticos, mediante un ocultamiento de las identidades de sus participantes, constituyen un universo concisamente explorado en esta investigación, en la que doy escasamente cuenta de ocho cintas, pero con la convicción de que, como éstas, deben haber existido muchísimas más. Cada producción, efectuada con el fin de ser difundida a través del circuito clandestino de copias, presenta particularidades en sus gestores, sus medios y sus específicos propósitos, por lo que un estudio acabado sobre cada caso parece ser el procedimiento adecuado a seguir para aproximarse a una comprensión cabal sobre sus diversidades y coincidencias.

6. COMENTARIO FINAL

Con el despliegue de este escrito pretendí responder a una pregunta fundadora: qué relación se establece entre música y clandestinidad durante la dictadura, cuestionándome también “hasta dónde” la articulación de estas dos nociones podía servir a la comprensión histórica de dicho momento. Me detengo aquí sin enormes conclusiones, pues esta área de estudio recién se abre, pero con algunas observaciones esclarecedoras.

La relación dual que he explorado se corporiza en la prominencia de múltiples aristas, en las que concurren aspectos diversos del quehacer musical, de su repertorio y de su campo con la experiencia de la clandestinidad. No respondo cabalmente, a través de este artículo, a las preguntas que lo inauguran, no fue la

⁷²Entrevista a Alejandro Guarello, 12 de junio de 2007.

⁷³<http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2008/10/ana-mara-miranda-miranda-al-frente-1987.html> [consultado el 2 de febrero de 2009].

⁷⁴Entrevista a Sergio Sauvalle, 4 de enero de 2007.

intención. Instalar la problemática, incitar una reflexión, ese ha sido el propósito. Faltan aún estudios exhaustivos que se sugieren en un sinnúmero de contornos y de ejes visitados a lo largo de estas páginas: la vinculación de la actividad musical con la militancia, la dinámica de ocultamiento y notoriedad, los diferentes modos del camuflaje en la canción, la particularidad de cada casete, por nombrar sólo algunos. Es posible aventurar también que muchas aristas de esta problemática queden para futuras indagaciones. Ciertos elementos se presentan, en particular, como fecundos campos a explorar: la concreción *sonora* de los múltiples ejemplares clandestinos y la relación profunda entre la clandestinidad chilena y la actividad solidaria del exilio.

El presente estudio propone una comprensión abarcadora de la problemática central, estructurando a través de cada apartado una aproximación específica. Desarrollé aquí tres secciones, contorneando en cada una la indagación que me propuse. En un comienzo expuse cómo la clandestinidad puede entenderse desde la oficialidad, explorando su ejercicio represivo abundante y multiforme. Luego, a través de una observación de prensa, intenté mostrar cómo el “lugar” desde donde las músicas de resistencia se construyen y se vivencian no es fijo en cuanto a su visibilidad. Por el contrario, tanto repertorios como músicos, parecen deambular entre un espacio privado-clandestino y otro más abierto, que los liga con el espacio oficial. Por último, revisé la producción de grabaciones clandestinas ligadas a organizaciones políticas, las que, bajo la forma del *casete*, recorrieron canales recónditos de masificación en lo que se encontraron con una diversidad de cintas copiadas.

Todas las aristas subrayadas contribuyen, no obstante, a instalar *la reflexión acerca de la clandestinidad como un arco de relaciones que permiten comprender el flujo por el que se trasladan las músicas en pos de velar o develar sus enunciados*. Además, la variedad de temas que he tratado se entrelazan de apartado en apartado. Aunque en cada sección he procurado describir un ámbito específico, en el que la dupla música-clandestinidad se modula de manera bastante particular, temáticas transversales hacen que el texto devenga recursivo. Signos de esto son la recurrencia a la problemática de la censura, el fenómeno del *tránsito*, la reaparición de la cuestión sobre los “instrumentos andinos” y la observación de la realidad de ciertas figuras de la música de resistencia.

En respuesta a mi pregunta inicial acerca de la relación entre música y clandestinidad, en estas páginas propongo una mirada sobre la música y la clandestinidad con que la dictadura instala sus profusos modos de opresión; la música *en* la clandestinidad, lugar marginal desde el que establece su disidencia, sin instalarse en un punto cierto respecto a lo público, sino que circulando versátilmente entre sectores protegidos y otros más vulnerables; la música *clandestina*, aquella que se usa encubiertamente, que se copia y se difunde *mano a mano*, transitando por los territorios confiables de la resistencia organizada, y aquella otra que se concibe para ese desterritorio de las autorías, con el propósito instrumental de contribuir al derrocamiento de la dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, NANO
1995 *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral.
- ÁLVAREZ, ROLANDO
2003 *Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista (1973-1980)*. Santiago: LOM.
- BRAVO, GABRIELA Y CRISTIÁN GONZÁLEZ
2006 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Santiago: Tesis para el grado de Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH).
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN
1988 *Un espejo trizado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO.
- CATALÁN, CARLOS
1986 *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Documento de Trabajo N° 49. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística [CENECA].
- CORTÉS, BRAULIO
2000 *Te doy una canción: historia de un fenómeno sociocultural llamado Silvio Rodríguez*. Santiago: Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- DÍAZ-INOSTROZA, PATRICIA
2007 *El Canto Nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago: Universidad Bolivariana.
- DONOSO, KAREN
2006 *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para el grado de Licenciatura de Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (USACH).
- ESCÁRATE, HÉCTOR
1994 *Frutos del país: historia del rock chileno*. Santiago: FONDART.
- 1995 "El rock chileno". *Música popular chilena, 20 años 1970-1990*. Godoy y González (Eds.). Santiago: División Cultura, Ministerio de Educación, pp. 145-162.
- FUENZALIDA, VALERIO
1985 *La industria fonográfica chilena*. Santiago: CENECA.
- 1987 *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA-CED.
- GARRETÓN, MANUEL, ROBERTO GARRETÓN Y CARMEN GARRETÓN
1998 *Por la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: LOM.
- GODOY, ÁLVARO Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (ED.)
1995 *Música popular chilena, 20 años 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y JOSÉ MIGUEL VARAS
2005 *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario.

GUTIÉRREZ, PAULINA

1983 *Atentados a la libertad de información en Chile 1973-1987*. Santiago: CENECA.

JOFRÉ, MANUEL ALCIDES

1989 "Culture, Art, and Literature in Chile: 1973-1985", *Latin American Perspectives*, 61/16(2), pp. 70-95.

JORDÁN, LAURA

2007 *Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)*. Tesina para el grado de Licenciatura en Musicología. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

JORDÁN, LAURA Y ARAUCARIA ROJAS

2007 "Gabriela Pizarro y el casete 'Vamos Chile'. Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina", *Paloma Palta. Revista de Arte y Crítica*, N° 2 (noviembre), pp. 37-47.

LARGO FARIAS, RENÉ

1979 *La Nueva Canción Chilena*. México: Casa de Chile.

LÚNECKE, GRACIELA

2000 *Violencia política en Chile 1983-1986*. Santiago: Arzobispado de Santiago, Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.

MATTERN, MARK

1997 "Popular music and Redemocratization in Santiago, Chile 1973-1989". *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 16, pp. 101-113.

MORALES, JOSÉ

1978 "El Canto Nuevo", *Araucaria de Chile*, N° 2, pp. 174-175

MORRIS, NANCY

1986 "Canto porque es necesario cantar: the New Song Movement in Chile, 1973-1983", *Latin American Research Review*, 21/2, pp. 117-136.

ORELLANA, CARLOS (SELECCIÓN DE TEXTOS Y MONTAJE)

1978 "Discusión sobre la música chilena", *Araucaria de Chile*, N° 2, pp. 111-173.

RIVERA, ANNY

1980 *El público del canto popular*. Santiago: CENECA.

1983 *Notas sobre el movimiento social y arte en el régimen autoritario. 1973-1983*. Santiago: CENECA.

1984 *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA.

RIVERA, ANNY Y RODRIGO TORRES

1981 *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA.

RODRÍGUEZ MUSSO, OSVALDO

1988 *La nueva canción chilena. Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas.

ROSAS, FERNANDO

1998 "Testimonios", *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 49-56.

RUIZ, AGUSTÍN

2006 “Cubanidad en el discurso musical del canto progresista chileno”. Ponencia presentada en el VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), La Habana.

TORRES, RODRIGO

1993 “Música en el Chile autoritario (1973-1990): Crónica de una convivencia conflictiva”, en Manuel Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de la Cultura Económica. pp. 197-220.

VALLADARES, CARLOS

2007 *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos.

Documentos oficiales

1975 *Política Cultural del Gobierno de Chile*.

1973 *Decretos Leyes. Junta de Gobierno de la República de Chile. Textos concordados e índices numérico, por ministerios, temático, onomástico y toponímico*. Santiago, Ediciones M.A.C.

Publicaciones periódicas

El Rebelde en la clandestinidad. N° 196 (marzo, 1983), N° 170 (enero, 1981), N° 200 (julio, 1983), N° 236 (febrero, 1987).

Unidad y Lucha. N° 89 (diciembre, 1985).

Solidaridad. N° 1 (mayo, 1976), N° 2 (junio, 1976), N° 6 (octubre, 1976), N° 24 (agosto, 1977), N° 27 (septiembre, 1977), N° 53 (septiembre, 1978), N° 62 (enero, 1979).

Sitios web

www.alerce.cl

www.flacso.cl/flacso

www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html

www.rae.es

<http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2008/10/ana-mara-miranda-miranda-al-frente-1987.html>

http://www.culturaenmovimiento.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=849&Itemid=40

Entrevistas

Entrevista a Sergio Sauvalle. Macul, 4 de enero de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevistas a Osvaldo Jaque. Cerro Navia, 5 de enero de 2007, 8 de mayo de 2007, 24 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevista a Nano Acevedo. Providencia, 24 de mayo de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Alejandro Guarello. Peñalolén, 12 de junio de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Héctor Pavez Pizarro. Ñuñoa, 2 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevista a Miguel Davagnino. Santiago, 17 de agosto de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Benjamín Mackenna. Providencia, 27 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

Entrevista a Fernando García. Santiago, 2 de octubre de 2007. Por Laura Jordán.

Entrevista a Carlos Necochea. Providencia, 5 de octubre de 2007. Por Laura Jordán.

Música de la cotidianidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas

Everyday Music: Its Role in the Psychological Healing of Sexually Abused Women

por

Daniela Banderas Grandela
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
danielabanderas@gmail.com

El presente escrito da cuenta de una investigación realizada durante los años 2004 y 2006. Su objetivo central es mostrar cómo se vincula la experiencia musical con la construcción o reconstrucción que las personas hacen de sus vidas y de sí mismas tras haber sufrido agresiones de naturaleza sexual, así como también explicar en qué consiste dicho vínculo, atendiendo a las especiales características tanto de las víctimas como del repertorio por ellas utilizado en este proceso de reparación.

Palabras clave: Audición musical, identidad, mujer, música bailable, música popular, nueva canción, pop, reparación, sexualidad, violencia sexual.

This article is based on the results of a research carried out between 2004 and 2006. It presents the linkage of the musical experience with the construction or reconstruction that people make in their lives and in their own selves after having suffered sexual assault. This linkage is analyzed on the basis of both the special characteristics of the victims and the features of the musical repertoire employed by them in their healing process.

Key words: Musical reception, identity, woman, dance music, popular music, new song, pop, reparation, sexuality, sexual violence.

1. PARA COMENZAR...

La investigación a la que refiere el presente artículo¹ buscó poner en relieve el hecho de que para ciertos individuos que han sido violentados sexualmente, la experiencia musical constituye uno de los elementos activos en la reparación, entendiendo por reparación el proceso que transcurre desde el aplacamiento de los síntomas hasta el momento en el que el trauma vivido se integra a la experiencia vital, pasando a constituir parte de la existencia y de la personalidad.

¹La investigación a la que se alude fue llevada a cabo como trabajo de tesis, por tanto, gran parte de lo expuesto en este escrito corresponde a aspectos desarrollados con mayor amplitud y profundidad en *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*, tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2006. Profesor guía: Rodrigo Torres, 243 pp.

La investigación se llevó a cabo como un estudio de casos, a partir de la realización de entrevistas en profundidad a cinco mujeres que habían sido agredidas sexualmente². Por lo tanto, el material a analizar fueron los relatos obtenidos de dichas entrevistas, prestándose especial atención a las interpretaciones y significaciones que las propias entrevistadas dieron a las experiencias que iban relatando. Al no observarse los hechos en forma directa, la realidad investigativa fue el relato en sí mismo. Este tipo de investigación corresponde a una de tipo cualitativa, que puede prescindir del registro de cantidades, frecuencias de aparición o de cualquier otro dato que sea reducible a números. En este sentido es que su orientación fue “descubrir”, sin necesariamente buscar la comprobación confirmatoria. Es por esto que no resultó de interés para la investigación aplicar cuestionarios cuyas respuestas pudieran ser traducidas a cifras. Antes bien, la metodología empleada fue explorar en las significaciones que las entrevistadas daban en su relato a la música que las circundaba, en conexión con la experiencia traumática vivida y el proceso de recuperación.

La experiencia y la literatura especializada señalan que son múltiples los factores involucrados en los procesos de reparación. Lo interesante es que para las mujeres entrevistadas fueron sus experiencias musicales las que formaron parte importante de estos factores. Se puede decir que habiendo sido violentadas sexualmente, la experiencia musical constituyó uno de los elementos activos en su recuperación y reconstrucción como personas. ¿Cuáles fueron estas experiencias? Experiencias con la música que, sin embargo, no incursionan en su realidad en tanto arte, sino que se hayan presentes en la más ordinaria cotidianeidad y que para las entrevistadas terminaron por resultar altamente significativas; experiencias vinculadas a la musicalidad más básica, aquella presente en los actos mismos de bailar, cantar o simplemente oír música; experiencias del día a día a las que ellas le fueron asignando un sentido particular que colaboró en la resignificación de la vivencia violenta misma y sus consecuencias traumáticas, actuando como vehículo de reparación.

Es importante, no obstante, aclarar que lo mencionado no corresponde a lo conocido como terapia musical o musicoterapia, pues no hace uso de una técnica terapéutica específica, lo que no quiere decir que de las experiencias relatadas no se puedan extraer elementos que efectivamente pudieran servir para la confección de una psicoterapia de este tipo. ¿Por qué no musicoterapia? Primero, porque la música no fue utilizada en el espacio terapéutico, centrándose la investigación en indagar cómo ésta fue experienciada en el espacio natural y cotidiano. Y segundo, porque fueron las propias personas las que encontraron, en su propio medio, facilitadores o herramientas de reparación dentro de las cuales, en conjunto con otras, se hallaba la música. De esta forma, la propia mujer agredida fue quien otorgó una función a la música, tornándola beneficiosa para ella emocional, conductual y cognitivamente.

²Cabe señalar que las mujeres entrevistadas habían formado parte de un proceso psicoterapéutico en que la autora de la investigación, en su calidad de psicóloga, había sido la profesional a cargo. Por lo tanto, la investigadora ya sabía de sus historias y situaciones y ya habían indicios claros de que en sus procesos de recuperación la música había ocupado un rol importante.

En esta línea es que la música puede considerarse como un sistema complejo y dinámico, inseparable de las percepciones, usos, funciones, valoraciones y significaciones que le otorgan los seres humanos y, por lo tanto, inseparable de los sistemas sociales en los que se inserta. Luego, dado que la música puede entenderse de esta manera, más allá de su calidad de producto o artefacto, resulta inevitable el abordaje interdisciplinario, ya que permite comprender la música en conexión con la sociedad y sus individuos. Es la psicología, prestando parte de su marco de conocimientos y conceptos, la que ayuda a entender una serie de mecanismos y procesos involucrados. Y es la etnomusicología, con sus teorizaciones y conceptualizaciones, la que sirve para comprender la música como cultura, conectada inevitablemente a los seres humanos que la viven. Finalmente, ambas disciplinas confluyen en la apreciación de la música en su más pura y simple calidad de vivencia y experiencia vital.

Las personas sobre cuyas experiencias trató la investigación, fueron cinco mujeres de la comuna de El Bosque, sector de Santiago con altos indicadores de pobreza y riesgo social, caracterizado por la frecuente ocurrencia de delitos violentos y percibido por un gran porcentaje de la población como de alta vulnerabilidad y victimización. Ellas fueron quienes mostraron que dentro de los variados factores involucrados en el proceso de reparación, también se encontraba la música que ellas bailaban, cantaban o disfrutaban oyendo. ¿Cuál era esa música? Aquella que se transmite por la radio o la televisión, la que se escucha mientras son realizadas las labores hogareñas o dentro del local comercial o la micro (autobús); aquella música que la industria produce en forma masiva y que las personas consumen masivamente también. Fue esta música *pop*, de fácil acceso, de fácil escucha y de gigantesco impacto social, la que se ofreció como parte de las experiencias reparatorias a personas profundamente dañadas.

Luego, no por ser una música manipulada por la industria para el consumo masivo y despersonalizado, alienante incluso como muchos plantean, carece de ciertas particularidades presentes en toda música, como poseer una condición de narración, de discurso con sentido y, por cierto, de signo. Y precisamente como signo posee un sinnúmero de significados asociados, una serie de significados "parásitos", utilizando la terminología de Eco, que las personas, los auditores en este caso, van depositando en ella. Pues ocurre que la canción pop, como toda música, puede transformarse en una construcción con sentido particular, junto con servir de vehículo de información (estímulo) que genera en el receptor imágenes, representaciones o ideas ligadas a la emocionalidad. También se constituye como un receptáculo de sentido, al que el mismo receptor devuelve tal información, personalizada y resignificada.

Aunque las temáticas de la canción pop son variadas, existe una clara predilección popular por la canción amorosa. Hecho no desdeñable, ya que precisamente el área más dañada de las mujeres entrevistadas dice relación con la sexualidad y la afectividad. Luego, los géneros musicales que aparecen en los relatos son especialmente el pop, tanto en español como en inglés, la balada hispanoamericana y la música para ser bailada (techno, reggaeton, salsa, merengue,

cumbia, onda disco)³. Y no es extraño que así sea, ya que el pop y la balada en especial, se constituyen como géneros poético musicales casi “connaturales” a las mujeres por, tal como plantean Frith y McRobbie⁴, ser capaces de simbolizar el ámbito de las emociones, el cariño, los sentimientos, el amor y el sacrificio, rasgos que ocupan un espacio importante dentro del mundo femenino.

Como forma de exponer la investigación realizada, el presente artículo ofrece un resumen de cada uno de los casos con los que se trabajó. Fueron cinco mujeres las que participaron en las entrevistas: Ángela, Constanza, Camelia, Karin y Sonia⁵. Todas fueron víctimas de algún tipo de violencia sexual (abuso sexual o violación) y todas compartieron el hecho de que en su proceso de reparación la música ocupó un espacio altamente significativo.

2. CAMELIA Y SONIA: BAILE, CUERPO Y SEXUALIDAD

Para Camelia el bailar tuvo un rol primordial en su recuperación. Esta actividad le permitió reencontrarse con un cuerpo que ella había rechazado y negado luego de ser violada por un grupo de jóvenes una noche de año nuevo.

Una de las consecuencias de la agresión fue la negación de su condición física de mujer, rechazando sus formas, su cuerpo y su belleza femenina, por miedo, vergüenza, culpa y una indescriptible sensación de suciedad. Durante el tiempo que siguió al ataque sexual, Camelia se veía descuidada, abandonada, sus ropas ocultaban cualquier rasgo femenino y había cortado su pelo casi al rape. Parte del trauma generado por el acto violento se materializó entonces en una negación del propio cuerpo, lo que desembocó en un abandono de ella misma.

Lentamente, en un proceso que duró casi tres años, Camelia fue recontactándose con su cuerpo, con esa parte rechazada de su propio ser. Y fue en este proceso que jugó un rol importantísimo el volver a bailar. Luego de la violación, la joven dejó de realizar una de sus actividades favoritas: ir a la discotheque. No tenía el ánimo de hacerlo, tenía miedo y, por sobre todo, su cuerpo y sus movimientos le resultaban ajenos. No obstante, este hecho fue cambiando poco a poco. Traduciendo sus propias palabras, esta actividad significó un acto de reconstrucción de su propia imagen, ya que, a través del baile, Camelia fue reencontrándose y reexperimentando el cuerpo que odió y negó. Lo fue limpiando, regenerando y reviviendo, a la vez que reconceptualizando la imagen negativa de éste. Tal vez porque la música, si bien muchas veces considerada la más espiritual de las artes, puede apreciarse también como la más arraigada al cuerpo⁶. En concordancia con este planteamiento, Susan Mc Clary plantea que en muchas culturas música y movimiento son actividades inseparables, aunque en Occidente se haya insistido en una tendencia contraria, al exaltar la notación y

³Sólo en uno de los casos fue importante la música del movimiento conocido como “Nueva Canción”.

⁴Frith y McRobbie 1978.

⁵Cabe señalar que, para conservar la privacidad de las entrevistadas, sus verdaderos nombres han sido sustituidos por pseudónimos.

⁶Bordieu 1980.

exacerbar lo cerebral y lo racional, borrando los componentes físicos involucrados en el hacer y recibir música⁷.

Junto con esta reconexión, la joven relató cómo el bailar fue significando un acto de liberación. Luego de la violación, pareciera que el cuerpo hubiese quedado atrapado en el acto violento, en posesión de un yo diferente, del cual debía separarse. Al respecto, Marcia Loo comenta que “siempre que se priva a los cuerpos de su libertad y pasan a ser posesión de otro yo diferente, los cuerpos luchan por su liberación”⁸. En este caso, es por medio del baile que Camelia fue sintiendo cómo éste empezó a ser liberado, y junto a éste, su psiquis.

Camelia retornó a la discoteque. Y en este caso es difícil ver el acto de asistir a la discoteque como una evasión, así como tantas veces ha sido considerado. No sólo la música y el baile, sino también el espacio mismo de la discoteque adquirieron un significado nuevo. Y es porque en este espacio comenzó a reconstruirse el lazo con una parte de su personalidad escindida, el cuerpo. Para Camelia éste resulta un espacio sin censura, sin culpa, en donde la vergüenza cede lugar justamente al poder mostrarse sin temor frente a los demás. Y la música que se escucha en dicho espacio es una música para ser bailada: rítmica, pulsativa, repetitiva. Para Gino Stefani serían precisamente estos fenómenos pulsativos y rítmicos los que motivarían el movimiento del baile, y el alto volumen de la discoteque permitiría que la música penetrara en el cuerpo. Los demás fenómenos musicales, como el aspecto melódico, serían secundarios, de hecho el autor los llama “ingredientes de relleno”. Justamente las pequeñas y sencillas frases melódicas, repetidas una y otra vez, desanimarían la atención, facilitando la confluencia con el *beat*⁹. Esta música, insistentemente rítmica, en algunos casos incluso carente de palabras, se vuelve la indicada para Camelia en ese momento. Pues las palabras no son necesarias cuando urge el simple requerimiento de conectarse con los ritmos del cuerpo a través de los ritmos de la música, adquiriendo ésta un significado particular, no ligado a lo verbal.

En el proceso de recuperación de Sonia también fue muy importante el bailar. No obstante este bailar, a diferencia de Camelia, no estuvo tan fuertemente vinculado al reencuentro con la propia corporalidad como al encuentro sexual con un otro.

Toda el área de su propia sexualidad sufrió un duro golpe luego de enterarse de que su pareja abusaba sexualmente de su hija y de su hijo. Le resultaba complicado hablar de sexualidad y pensar en tener una vida sexual, más aún. Su propia pareja había mantenido una relación sexualizada con sus hijos y eso provocó tal conmoción en su psiquis que prefirió negarse como ser sexuado. Luego, recobrar el deseo, limpiar en ella misma el imaginario sexual y volver a sentir ganas de formar una pareja, pasó por el lento proceso de asumir nuevamente esta condición. Y en este proceso es que tuvo un rol primordial el bailar.

⁷Mc Clary 1999.

⁸Loo 2000:1.

⁹Stefani 1987.

En el relato de Sonia queda muy claro que en su experiencia el erotismo es parte constitutiva del baile, cuestión para nada sorprendente dado que las muestras de la relación entre música y erotismo son evidentes desde la antigüedad¹⁰. Para Sonia, la música que incita la entrega erótica y sexual es justamente aquella posible de ser bailada, como el techno, los ritmos tropicales y, en especial, la música “disco”.

Para Sonia el acto de bailar significó en cierta forma una metáfora de la actividad sexual. No sólo se sintió liberada y reconectada con su cuerpo, no sólo dejó que el placer la inundara, sino que además ese placer estuvo fuertemente ligado a una carga sexual. En su proceso de reparación la reconexión con su cuerpo significó también una reconexión con su sexualidad. Por ejemplo, regresaron los deseos de verse atractiva: de a poco volvió a usar faldas y poleras cortas, volvió a pintarse, a gestualizar coquetamente. El “tema” sexual, el hablar de sexualidad, poco a poco, dejó de ser amenazante. Se puede inferir, por tanto, que esta experiencia simbólica antecedió el camino al acto sexual, actuando como una especie de preparación para éste.

Para Dyer¹¹ no toda la música popular involucra erotismo, siendo la música “disco” una de las que sí lo hace, al integrar la totalidad del cuerpo. Esto, porque en Occidente es el ritmo el elemento que es sentido tradicionalmente como “más físico”, por sobre los otros ingredientes musicales como son la melodía, la armonía y la instrumentación. En este mismo plano, Frith plantea que la sexualidad en música está usualmente referida en términos del ritmo. De hecho, señala que el *rock’n roll* significa sexo y que ese significado viene con el ritmo (o el beat)¹². Es decir, que es el ritmo el que se hallaría en relación con el movimiento del cuerpo, pudiéndose decir lo mismo de otros tipos de músicas bailables. Seguramente es por eso que la música negra ha sido vista popularmente por la cultura blanca como más verdaderamente erótica, dada la preponderancia del fenómeno rítmico. En ese sentido, para Dyer, la música disco hace uso en forma insistente de ritmos afros, transfiriendo significados físicos. En cuanto al rock, éste también ha sido influenciado por la música negra. No obstante, existen diferencias entre el erotismo del rock y el de la música disco. Y si bien el rock también posee erotismo, no involucra la totalidad del cuerpo, sino que se queda en un aspecto de él, el aspecto fálico, por tanto masculino¹³. De ahí entonces que la músicaailable (pop y música *dance* en general) se encuentre mayoritariamente asociada al mundo femenino, como lo ejemplifica la experiencia de Sonia, que bailando precisamente este tipo de música pudo reconstituir su negada sexualidad.

3. ÁNGELA: CANTO Y REIVINDICACIÓN

A diferencia de Camelia y Sonia, para Ángela fue sumamente importante en su proceso de reparación el oír música y cantar. Ella resignificó la música que le

¹⁰Valls 1982.

¹¹Dyer 1979.

¹²Frith, 1996.

¹³Dyer 1979.

gustaba, principalmente canciones ligadas a la “Nueva Canción”, otorgándoles un significado nuevo, ligado a su experiencia. Ella sintió que las injusticias y luchas sociales representadas en esta música tenían que ver con su propia batalla frente al abuso de poder cometido por su padre hacia ella. Para Ángela, la música se transformó en una forma de decir lo que sentía, de expresar lo que pensaba y de hacerse escuchar por quienes la rodeaban. Mucho tiempo la joven tuvo miedo y vergüenza de contar lo que le estaba ocurriendo, esto es, ser abusada sistemáticamente por su padre, escondiendo lo que ocurría como un angustioso secreto. Afortunadamente, luego de ser éste develado, Ángela comenzó a sobreponerse lentamente al dolor experimentado durante tanto tiempo. Para esto, y entre otras actitudes, asumió una serie de actividades relacionadas con el trabajar con otros y por el bienestar de otros, por ejemplo con niños y adultos con carencias y diversas problemáticas, sacando fuerzas precisamente de la experiencia traumática.

Parte de estas actividades fue organizar encuentros musicales y peñas folclóricas, generando espacios de participación y de reunión en torno al canto. Para la joven, el participar en la organización de estos encuentros se transformó en un acto de reivindicación, en una forma de retomar el control (perdido cuando se es víctima de violencia sexual) y de protesta y lucha contra los males que afectan a la sociedad. Fue su manera de oponerse al abuso.

Puede resultar extraño escuchar a una joven de hoy, con sus 16 años de edad, hablar de las peñas folclóricas. Hay que recordar que las peñas surgieron en la década de 1960 como lugares en que los jóvenes cantautores de aquel entonces mostraban sus creaciones y sus ideas frente a un público relativamente restringido. Eran lugares de encuentro, de compañía, en los que se intercambiaban ideas y se cantaba¹⁴. Diane Cornell-Drury, en su ponencia “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”, señala que las peñas son sitios sociales e íntimos, con frecuencia ubicados en espacios urbanos, en que se presentan músicos populares y asisten sobre todo personas del mundo académico, artistas y activistas¹⁵. En el relato de Ángela, el público asistente no pertenecía al mundo académico o artístico; era la gente de la comuna, gente sencilla, preocupada, eso sí, por crear espacios de encuentro social en torno al canto popular. La misma autora señala además que el significado central de las actuaciones de las peñas es un sentido de compromiso político con ideologías de izquierda. En el contexto actual, a diferencia de las peñas de la década de los años 60 (período de intenso debate ideológico) este compromiso se da en un contexto de nostalgia por activismos anteriores y se complementa con un deseo de abrir espacios de encuentro comunitario. Como señala Cornell-Drury, las peñas no son eventos permanentes como hace tres décadas atrás, sino que son ocasionales, en espacios reservados como salas municipales, centros culturales, sedes sindicales, centros universitarios, entre otros. Lo que sí conservan es el estilo musical y la motivación por el compromiso político, aunque en un contexto distinto. Al igual que las

¹⁴Advis 2000.

¹⁵Cornell-Drury 1999.

peñas celebradas en los 60 y a comienzos de los 70, las peñas de la comuna de El Bosque, según contó Ángela, también se nutren de los sonidos de la Nueva Canción, resistiéndose al paso del tiempo.

Además de organizar las peñas, Ángela cantaba en ellas y es a través del canto que ella expresaba y comunicaba lo que tenía para decir. Es este canto el que se transformó en arma de denuncia contra los abusos cometidos por aquellos que de una u otra forma detentan el poder dentro de la sociedad. De esta manera, a través de la música, hizo conocer su sentir a un público real.

Si bien es cierto que también cantaba en la privacidad de su casa, la oportunidad de comunicar públicamente lo que ella sentía a un grupo importante de personas fue fundamental. El canto, además de dar forma a sus emociones y pensamientos, comunicó a otros dicho sentir, haciéndolo parte de un grupo, de un colectivo, de una red de personas que hicieron a Ángela sentirse protegida. La soledad y la desprotección del saberse víctima de una situación abusiva fueron entonces quedando atrás. Ella sintió que luego de revelar todo lo ocurrido se conectó con un mundo que le estuvo vedado, producto de la desconfianza y el miedo, un mundo formado por otros, familia, amistades, vecinos, gente de su población y comuna¹⁶. La red de personas ahora creada, la sensación de protección y de compañerismo, fueron importantísimas para que Ángela se abriera al mundo, dejando atrás su soledad.

Luego de romper el silencio, el repertorio que Ángela comenzó a disfrutar y a hacer parte de su canto, difiere en lo sustancial de lo relatado por las otras cuatro mujeres entrevistadas. Fue la propia joven la que reconoció que el tipo de música con que disfrutaba y cuyo mensaje le resultaba significativo es diferente de la que le gusta a otros jóvenes de su edad, un repertorio perteneciente a los movimientos llamados de “Nueva Canción”, movimientos musicales tendientes a una renovación del arte acentuando su contenido social y que buscaron rescatar ritmos y otros aspectos de las respectivas tradiciones populares de su país o región, como sucedió por ejemplo con la Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción Chilena. Ángela destacaba los textos de las canciones, pues son esas las ideas que ella quiso hacer públicas en el seno de su comunidad.

Con respecto a los textos de la Nueva Canción Chilena, Osvaldo Rodríguez plantea que “los textos de muchas de sus canciones poseen un claro contenido social, denunciatorio de la situación socioeconómica de ciertas capas de la sociedad, particularmente la clase trabajadora obrera y campesina. Es decir, se trata de un movimiento que se quiere al servicio de las reivindicaciones de las clases más desposeídas”¹⁷. Lo interesante es que Ángela realizó una suerte de reinterpretación o “suprainterpretación” de los textos, porque asumió que éstos no solamente tienen que ver con cuestiones políticas macrosociales, sino que también son formas de denuncia en contra de todos aquellos individuos que abusan de alguna u otra forma del poder que poseen.

¹⁶A pesar de que el abuso ocurría dentro de su propia casa, Ángela prácticamente no salía de ella y veía a muy poca gente. Esto, porque se sentía tremendamente vulnerada y amenazada por las relaciones interpersonales.

¹⁷Rodríguez 1995: 80.

Ángela otorgó una nueva significación a las canciones que ella escuchaba y cantaba, haciéndolas de algún modo concordar con su propia experiencia. Esto es coincidente con lo que plantea Vila, cuando dice que “los escucha ‘ordinarios’ no estarían preocupados, como lo estarían los musicólogos, por el problema del sentido inmanente de la música, sino que, por el contrario, su preocupación se centraría en lo que la música significa para ellos”¹⁸.

La gran mayoría de las veces, la interpretación que el oyente hace de lo que escucha se encuentra más cercana a sus experiencias personales que a lo pretendido por el compositor o creador de la pieza musical. En esta línea, la música actúa como un estímulo proyectivo frente al cual el auditor coloca sus propias emociones y pensamientos. De esta forma, Ángela escuchaba la música, proyectaba su propia experiencia a lo creado o interpretado por otra persona, para luego identificarse con lo que dice el texto de la canción. En todo caso, la auditora se identificó con las emociones y sentimientos que percibió como derivados de la misma canción. Esto coincide con lo planteado por Ferry Bloomfield, quien señala que “el cantor reflexiona con emoción sobre su experiencia personal, da cuerpo al resultado de su reflexión en forma músico-narrativa, efectúa una *performance* que le permite expresar totalmente el significado profundo de estos contenidos, el oyente lee este contenido emocional proyectándolo en su experiencia personal”¹⁹. Lo que la joven hizo fue utilizar la música como un traductor de sentimientos y emociones propias, pasando por un proceso de identificación. Tal como manifiesta Mc Clary²⁰, estos procesos serían posibles porque la música tiene el poder de organizar las percepciones de las emociones y articular esas emociones, sensaciones y pensamientos. Para la propia Ángela, la identificación se produjo en el momento mismo de la audición y pasó por el hecho de sentir que el creador de la canción, o bien el intérprete, experimentó sensaciones y pensamientos concordantes con sus propias sensaciones, pensamientos y con su propio modo de percibir la realidad. La auditora se colocó entonces en una “alianza afectiva” con quienes realizaron aquella música²¹.

Luego de estos procesos de proyección e identificación, la joven reprodujo el canto y lo comunicó a los demás, liberando la carga y expresando la emoción. Pero no es sólo que Ángela se haya liberado de la carga emotiva e ideacional a través de la expresión, sino que al dar forma y ordenar el mundo exterior e interior a través de la música, reorientó su conducta y sus actitudes frente a la vida. De ahí se explicarían entonces su dedicación a actividades comunitarias y de servicio.

Lo que se ve entonces es una coincidencia temporal entre cuando Ángela asume un rol activo en la sociedad y cuando la situación abusiva se acaba, comenzando a experimentar la disolución del dolor y la reparación. Y ese momento se encuentra precisamente marcado por la apertura a este nuevo mundo musical.

¹⁸Vila 1996.

¹⁹Cámara 2003: 308.

²⁰Mc Clary 1990.

²¹Frith 1987.

Este cambio sucede porque la emoción mueve, como una reacción dinámica, a experiencias que necesitan una salida. La emoción sólo se hace consciente cuando ha adquirido forma y realidad mediante algún recurso de autoexpresión. El medio para que esto ocurra puede ser, entre otros, la música, permitiendo traer a la conciencia las emociones y proporcionando una vía de descarga. En esta línea, la música puede ayudar a quien la oye a explorar y descubrir su yo interior, en beneficio de un autoconocimiento, para posteriormente hacer partícipe a los otros y generar un cambio a su alrededor.

4. CONSTANZA Y KARIN: AUDICIÓN, IDENTIDAD Y PLACER

Constanza, todavía adolescente al momento de la entrevista, vivió violencia sexual desde los seis años en forma sistemática, siendo sacada de su mundo infantil muy pequeña y alterándose su desarrollo psicosexual. Por esto, el poder sentirse adolescente e igual a otros jóvenes, fue sumamente importante en su proceso reparatorio. Necesitó la experiencia de una identidad colectiva, en conexión estrecha a la satisfacción de la necesidad de pertenencia. Y para esto, entre otros mecanismos, recurrió a la música “de moda” (como por ejemplo el reggaeton que aparecía en el programa *Mekano* del canal chileno de televisión Megavisión). Fue esta música la que la vinculó a otros jóvenes de su edad, la que la hizo sentirse parte del grupo conformado por esos jóvenes y percibirse como una adolescente más. Para Constanza, la música “de moda” fue un punto de unión con su grupo etario. Para ella comenzó a ser casi un deber cantar y bailar lo que todos los otros chicos de su edad cantaban y bailaban.

Constanza deseó demostrarle a sus compañeros de colegio (y a sí misma) que ella era igual a ellos, que tenía los mismos intereses y gustos, cuestión que a su vez la fue redefiniendo como adolescente y persona. Un proceso que puede ser común a todos los adolescentes, el de la búsqueda de la identidad, para Constanza tuvo un grado de complejidad y de esfuerzo mayor, al verse alterado el curso natural de su ciclo vital. En este sentido es que para Constanza la música cumplió una función identitaria y colaboró a satisfacer una necesidad de pertenencia.

Frith, en su texto *Towards an Aesthetic of Popular Music (Hacia una estética de la música popular)*²², señala que la música popular (*popular music*) cumple básicamente cuatro funciones. Lo primero que el autor menciona es que el uso de la música popular respondería a preguntas de identidad. Plantea que las personas utilizan las canciones populares para crearse a sí mismas en una particular suerte de autodefinición, para darse un lugar particular en la sociedad. En este sentido es que muchos jóvenes se definen a partir de la música que escuchan. Este uso se conecta, a su vez, con sensaciones de placer, ya que para Frith el placer que provoca la música popular es precisamente un placer de identificación. Las personas se identifican con la música que les gusta, con quienes interpretan esa música y con otros que también gustan de ella. Por otro lado, la última función de las cuatro que Frith define, también dice relación con el proceso de identidad. La música

²²Frith 1987.

popular es algo que se posee y que las personas hacen parte de su identidad y su sentido de ser, y que por tanto incorporan a la percepción de sí mismas. Además, la moda y el estilo, ambas construcciones sociales dentro de las cuales se puede ubicar la música pop, se vinculan al cómo los individuos se presentan ante el mundo y al cómo quieren ser percibidos. Es así como la música puede simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva²³. Esta función que posee la música pop de ofrecer muy rápidamente esta experiencia, se vincula estrechamente a la satisfacción de la necesidad de pertenencia.

En el caso de Constanza, lo que ocurrió tuvo directa relación con su proceso de recuperación, dado que la música pop la colocó en el mundo adolescente, al cual, en primera instancia, no se sentía perteneciente. Al ser sexualizada antes de estar preparada psíquica y físicamente, fue sacada de su mundo infantil y colocada de manera abrupta en un mundo ajeno, adulto, lo que truncó el camino natural hacia la adolescencia. Es por esto que en su proceso de reparación debió lograr reentrar a su mundo etario, recurriendo para ello a la música que este mundo escucha.

Por otro lado, para Constanza la música cumplió un rol esencial en la recuperación de la confianza en los demás seres humanos. Sin duda, una de las áreas más dañadas, luego de ser víctima de algún tipo de agresión sexual, es precisamente el área de las relaciones afectivas, aquella que tiene que ver con el cómo las personas se relacionan con aquellos que quieren y que las quieren. Y es que la pérdida de la confianza en las personas altera insospechadamente el modo de relacionarse con ellas. Si a lo anterior se suma que la agresión es sexual, vulnerando la libertad sexual de la agredida, se puede suponer que dentro de las relaciones afectivas, las más dañadas serán las amorosas o de pareja. Entonces, parte de la recuperación pasa por el poder establecer relaciones de pareja sanas, por recuperar la confianza en los demás y sobre todo en la pareja, por integrar la sexualidad a la relación sin temor ni vergüenza y por ser capaz de expresar amor y afecto hacia el otro.

En esta vía es que la canción popular, especialmente la canción de amor, desempeñó un rol fundamental en la recuperación de Constanza. Resulta innegable que el tema del amor heterosexual es uno de los principales tópicos de la música popular, especialmente de aquellos géneros masivos y de amplio gusto femenino como es la balada hispanoamericana. Lo que hacen los textos de esta música es mostrar pautas e interacciones ocurridas en las relaciones entre hombres y mujeres, las que a su vez señalan modos de conducta a quienes la escuchan. Además, el comportamiento auditivo de las mujeres muestra una predilección por estas temáticas, lo que puede ligarse a la fuerte tendencia de las mujeres a definir su identidad en base al rol de compañera sexual o amorosa. Citando a Frith nuevamente, la canción pop es la canción de amor, cuya sustancia “trata de proporcionar melodías y clichés memorables, en los cuales expresar sentimientos comunes: amor, pérdida y celos”²⁴.

²³Frith 1987.

²⁴Frith, en Shuker 2005: 233-234.

Frith plantea que los textos de las canciones deben ser considerados como formas retóricas, en términos de la relación persuasiva que se establece entre el cantante y el auditor. La dificultad se encuentra cuando se trata de interpretar qué significa una canción en abstracto, porque lo que se hace es separar las palabras de su uso como actos discursivos. Interesan menos las ideas tratadas en las canciones que la expresión de ellas. Por ejemplo, las canciones no causan que las personas se enamoren, sino que brindan a ellas significados útiles para articular los sentimientos asociados al amor. La canción pop, por lo tanto, tiene mucho más que hacer articulando emociones que explicándolas²⁵.

La interacción entre reparación y música pop en Constanza, sucedió por medio de tres caminos. Por un lado, la ayudó a colocar el tema del amor de pareja sobre el tapete, dándole un lugar privilegiado. Por otro lado, la canción se prestó como medio, como facilitador en la comunicación amorosa. Por último, la canción pop permitió la identificación con las situaciones que son narradas en su texto. Cuando la agresión se detuvo para Constanza, ella, de algún modo se cobijó en la música para escapar, para no pensar, para olvidar. Y si bien existe un componente evasivo en esta acción, al sacar a la joven de la dolorosa realidad y escudarla del dolor sufrido, también la colocó en una realidad nueva, ésta es, la de la canción, sumergiéndola en un mundo distinto, el del amor, con sus venturas y desventuras²⁶.

Es este mundo amoroso, como el de las canciones, uno de los que se vio mayormente bloqueado en la adolescente, luego de ser víctima en forma crónica de abuso sexual y violación. Ella misma relató que en mucho tiempo no quiso ni pensar en la posibilidad de pololear o establecer una relación de confianza con alguien del sexo opuesto. Poco a poco, con las canciones, comenzó a abrirse a un contexto “amoroso”, de historias, buenas y también malas (aunque evidentemente nada puede ser percibido como tan malo comparado con lo que a ella le ocurrió). Empezó a pensar en las relaciones amorosas, a cantar sobre ellas, a oír su propia voz cantar a la experiencia amorosa a coro con su cantante favorito. En este sentido es que el proceso de reconexión ocurrió primero en la fantasía, precisamente gracias a la fantasiosa canción pop romántica. De este modo el conflicto comenzó a ser resuelto a un nivel imaginario, pavimentando el camino para la posterior resolución en la realidad.

Constanza misma reconoció que la música no sólo la evadía, sino que la hacía recordar a aquellas personas queridas, como si luego de mostrarle otra posibilidad de relaciones, la devolviera a una realidad “positiva”, que también la rodeaba, aquella integrada por sus cercanos, receptores y dadores de afecto; realidad, que dado el malestar, no fue capaz de ver en forma espontánea y, menos aún, de valorar.

Junto a ello, la música comenzó a prestarle palabras para expresar sentimientos que ella quería comunicar y que en muchas ocasiones no podía decir por sí misma. En términos generales a los adolescentes les queda aún por crecer, tanto afectiva como cognitivamente, lo que influye en esta dificultad de expresión. En

²⁵Frith 1996.

²⁶Constanza habló de canciones amorosas de Ricky Martin, Chayanne, Sin Bandera, Shakira, Luis Miguel, entre otros.

este caso, no sólo la canción facilitó la expresión, cuestión que también se observa en otros jóvenes, sino que añadió un ingrediente adicional que fue permitiendo la reparación. Si para los adolescentes en general es difícil expresar sus emociones en forma coherente, más aún lo es para una joven que se siente destinada a guardar silencio, que no quiere sentir afecto y menos expresarlo, y que siente desconfianza del mundo que la rodea. Por lo tanto, la función de facilitador de la expresión emocional que cumple la música es, en este caso, aún más relevante.

Durante mucho tiempo Constanza se negó la posibilidad de establecer una relación de pareja, tanto en aquel presente como también proyectándose hacia el futuro. Relataba que le daba temor, que no confiaba en ningún hombre y que no quería involucrarse con nadie (cuestión extraña en una chica de su edad que no ha sufrido este tipo de violencia; por lo general las adolescentes tienen toda su atención y sus energías puestas en los jóvenes de sexo masculino que las rodean). Pasado el tiempo, logró ir barriendo los miedos e ir abriéndose a la posibilidad de “pololear”. Cuando contó que logró “pololear” por primera vez, sucedió que el comunicar el amor que sentía por su pareja no fue nada de fácil después de todo lo ocurrido. Es por esto que recurrió a las canciones, para decir lo que no podían sus propias palabras.

Esta función que fue otorgada por Constanza a la música que le gustaba, también es señalada por Frith²⁷. Para este autor, las personas necesitan darle forma y voz a emociones que de otra manera no podrían ser expresadas sino con vergüenza o hasta incoherencia. En este sentido la canción popular estaría cumpliendo un rol que tiene que ver con el manejo de los sentimientos y de las emociones y cómo éstos son proyectados hacia afuera.

El último mecanismo que se pudo observar en Constanza relativo a su proceso reparatorio, el amor de pareja y la canción popular, fue el de identificación con el aspecto narrativo de las canciones. En un comienzo, Constanza tuvo miedo y no quería tener una relación de pareja. Poco a poco fue perdiendo los temores. Comenzó a ver que situaciones similares a las que ella vivía son contadas en las canciones, empezando a familiarizarse con ellas. Evidentemente, nadie esperaría que se habituara a la situación abusiva. Ésta, por lo demás, había concluido y prácticamente no existen canciones pop que relaten acontecimientos semejantes. Las situaciones con las que Constanza comenzó a familiarizarse tienen que ver con lo que se podría denominar “conductas de la especie”, esto es cómo todos los seres humanos tendemos a buscar y a formar pareja. El encontrar el propio reflejo en las historias narradas por el repertorio popular, nuevamente motivó conductas a un nivel de “ficción”, que luego alcanzaron concreción en la realidad. La canción pop activó en Constanza la vivencia, fantasmiosa primero y real después, de la relación de pareja, a partir de la identificación con lo que su texto relata. Y es que de algún modo este repertorio muestra el proceso amoroso en sus diferentes facetas: el descubrimiento de uno mismo a través del otro, el encuentro de la pareja ideal y la relación privilegiada, las tensiones, desequilibrios y equilibrios; abarca del flecha-

²⁷Frith 1987.

zo a la ruptura; cada situación, venturosa o fallida, encuentra en el cancionero popular algún tipo de ilustración más o menos pertinente.

Karin, por último, se vio sumida en una anhedonia profunda luego de ser violada por un vecino. Esto es, perdió temporalmente la capacidad de experimentar placer y comenzó a evitar aquellas experiencias que pudiesen provocarlo. En general, entre las causas de esta evitación se encuentran la natural disminución del estado anímico y la falta de energía vital, pero también el sentimiento de culpa, apareciendo entonces como una forma de autocastigo.

Por lo tanto, la recuperación de personas víctimas de agresión sexual también pasa por el poder recobrar la capacidad de experimentar placer y por la búsqueda de éste. En la vida de Karin, la música se ofreció a ser descubierta como un medio posible, y lo más importante, un medio seguro para lograr esta tarea, que resulta tremendamente difícil para las víctimas. Sus primeros reencuentros con un placer sin culpa estuvieron ligados precisamente al placer provocado por la audición musical.

No cabe duda de que la música tiene el poder de despertar emociones en el individuo e incluso de afectar su estado de ánimo. Y pareciera ser que su cualidad de recomponerlo estaría dada por su capacidad de generar emociones o afectos que asociamos al goce o al placer.

Son innumerables los estudios, desde Platón hasta los más recientes, que defienden la capacidad de la música para despertar respuestas emocionales en los oyentes²⁸. Existen datos recogidos a partir de experiencias tanto subjetivas como objetivas y medibles. Entre estas últimas, por ejemplo, se encuentran respuestas observables tanto a nivel conductual como a nivel psicofisiológico: cambios en el pulso, en la frecuencia respiratoria y la presión sanguínea; cambios en la amplitud y frecuencia de las ondas cerebrales (las cuales pueden verse en el electroencefalograma); cambios en la resistencia eléctrica de la piel; aumento del tono muscular y de la actividad eléctrica en los músculos de las piernas. Todas evidencias de la activación de la emoción. Luego, el decir que la música puede emocionar, es distinto a plantear que la música “es” triste, alegre o bélica. Lo que se intenta decir es que los datos demuestran que la música genera emociones en quien la escucha o la produce.

La emoción, en términos muy generales, es aquella reacción afectiva que surge rápidamente frente a un estímulo, que dura un corto tiempo y que comprende una serie de concomitantes psicológicos y somáticos (la emoción se experimenta en el cuerpo). El estímulo que genera la emoción puede ser variado: una persona, un recuerdo, una imagen, un pensamiento, una acción, una música. La duración y la intensidad de la emoción dependen tanto de características del estímulo como del individuo (su estado de ánimo al momento de recibir el estímulo, su personalidad, etc.).

Para Karin la música que ella escuchaba significó relaxo, en el sentido de bienestar emocional. Le comenzó a generar una emoción que ella identificó como placentera y que luego asoció a un sentimiento de satisfacción.

²⁸Meyer 2001; Storr 2002.

La joven reconoció que debió hacer un esfuerzo por comenzar a sentirse mejor. Y reconoció también que el camino que ella debía seguir para lograrlo era empezar a retomar lentamente actividades que le resultaban placenteras (en algún momento señaló que ella entendía que no podía seguir “tirada en la cama” y que tenía que sobreponerse y empezar a disfrutar de nuevo). Entre estas actividades que ella retomó y que comenzó a realizar cada vez con mayor frecuencia, estuvo la reactivación de lazos amistosos. Y el escuchar música comenzó a ser parte de la actividad social, de la reunión, ayudando a crear un ambiente grato y placentero.

Junto a ello, Karin contó que también sola en su casa comenzó a escuchar música “más movida” y a bailar más, y que de a poco comenzó a “tomarle el gusto”. En su búsqueda de cómo levantarse y salir adelante, Karin entendió que era importante el disfrutar de cuestiones sencillas. Dentro de estas acciones, entonces, consideró que escuchar música, tanto con sus amigos como sola en su casa, así como bailar, eran actividades placenteras, que no había realizado durante mucho tiempo, negándose la posibilidad de disfrutar.

Karin relató que cuando escuchaba música sola en su casa, se dejaba inundar por ella y por las sensaciones placenteras que ésta le provocaba. Describió una serie de vivencias que muestran cómo el “no querer sentir” anterior se transformaba en una búsqueda del goce producto del abrazo de sensaciones. Y uno de esos goces fue el de escuchar música (*“la música la siento en la guata”*²⁹, relataba).

Hay diversas teorizaciones que intentan explicar el por qué la música generaría placer en quienes la escuchan. Gilbert y Pearson³⁰ plantean que existen dos grandes líneas que buscan dar respuesta respecto a la naturaleza de los efectos de la música. Por un lado, existen los que defienden el hecho de que la música es poseedora o bien creadora de significados ligados a conceptos. En este ámbito se encuentran distintas teorizaciones que pretenden comprender los efectos de la música desde una perspectiva semántica, preguntándose por ejemplo cuál es el significado de una determinada pieza musical para una determinada persona en un momento determinado y cómo se crea ese significado. En la otra dirección, existen teorías que postulan que la música puede considerarse como productora de emociones que no se pueden explicar en términos de significados. Es decir, que la música puede afectar de formas que no dependen de una comprensión traducible a conceptos, o de la capacidad de representar dicha experiencia a través del lenguaje. Para éstos últimos, sería precisamente esta capacidad de la música la que permite experimentar en forma tan intensa el placer.

Simon Frith ofrece otra explicación. Por un lado plantea que el placer que provoca la música estaría asentado en su capacidad de ofrecerse como un espejo con el cual el auditor se identifica, siendo entonces un placer de identificación. Pero habría otra explicación más básica aún a la experimentación de este placer, ligada a una de las funciones de la música por él descritas, consistente en dar forma a una memoria colectiva y organizar el sentido del tiempo. Esto, porque la música intensifica la experiencia del presente: su presencia detiene el tiempo,

²⁹Voz con que en Chile se denomina el vientre. Del mapuche *huata*.

³⁰Gilbert y Pearson 2003.

hace sentir que se vive *el* momento, sin memoria o ansiedad acerca de lo que ha pasado antes y de lo que vendrá después³¹.

De ahí entonces la vivencia placentera experimentada por Karin al escuchar música fuerte en su habitación (*"Pienso que estoy metida dentro de la música"*). En otras palabras, la joven dice que se introduce en el tiempo de la música, agudizando la vivencia del momento presente, como dice Frith, sin culpas ni temores por lo vivido antes ni por el futuro incierto.

5. PARA TERMINAR...

Al hablar de "experiencia musical" han sido incluidos los planos de la sensación, la percepción, la integración cognitiva y emotiva, el evento o momento de la audición, el espacio en que ésta ocurre, el uso y la función que se le otorga. Lo que las mujeres naturalmente hicieron es usar la música que ellas oían y otorgarles una función y un significado, en dirección a la recuperación del trauma vivido. Por lo tanto, el foco de la investigación estuvo puesto en la conexión entre el individuo y la música, siempre a partir de las relaciones que las propias receptoras hicieron en sus narraciones y de las relaciones que la investigadora pudo hacer entre los contenidos dados por la mujeres y la teoría.

La interacción ocurrida entre música y reparación ocurrió a nivel de las emociones, las cogniciones, las conductas y el cuerpo, todos aspectos involucrados en la dinámica de la personalidad. Esta interacción se liga directamente con la problemática de la significación de la música, dado que la reparación pasa por los significados que las mujeres dieron a la música que oían en relación a sus propias experiencias.

Es importante destacar que es la audición la experiencia base sobre la que puede construirse todo el edificio de conductas musicales desarrolladas por los seres humanos. Es por esta razón que en la investigación realizada importó tanto demostrar cómo la recepción musical es precisamente un fenómeno activo y no pasivo en lo referido a la producción de sentido y en la resignificación, en este caso, de las vivencias traumáticas. De esta forma, no son los aspectos descriptivos, estructurales y estilísticos de un discurso musical lo que interesa, sino que su recepción y su cualidad de generar valores o significados cognitivos y emotivos en quien lo oye. Es por esto que la investigación realizada originó la necesidad de abordar la música haciendo énfasis en el proceso de audición, tal vez uno de los más abandonados en las investigaciones musicales en comparación a los procesos de creación y de interpretación o performance, convocando a profundizar en los mecanismos involucrados en ella. El proceso de oír está íntimamente conectado a las experiencias emocionales y corporales, y los comportamientos musicales naturalmente derivados de la audición, como son el canto espontáneo y el baile, operaron como mecanismos involucrados en la reparación del trauma vivido.

Finalmente, es posible que lo más importante de este estudio exploratorio sea, en primer lugar, entender cómo la musicología puede hacer parte de su cam-

³¹Frith 1987.

po de estudio a la música inserta e inseparable de una realidad contingente, marginal, cruda, incluyendo como objeto de estudio a la figura del receptor. Y luego, cómo ésta puede aportar a disciplinas aplicadas, como la psicoterapia o la musicoterapia, para que intervengan en esa realidad, para ir en conjunto aportando a la construcción de una sociedad que, poco a poco, sea capaz de solucionar eficazmente sus problemas.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS, LUIS

2000 “Nueva Canción. II. Chile”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (Director y coordinador general). Volumen 7. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 1077-1080.

BORDIEU, PIERRE

1980 “El origen y la evolución de las especies de melómanos”, *Sociología y cultura*. Barcelona: Grijalbo.

CÁMARA, ENRIQUE

2003 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CORNELL-DRURY, DIANE

1999 “Significar el compromiso político: la música de la peña chilena”, Rodrigo Torres (ed.), *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Santiago de Chile. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), pp. 76-83.

DYER, RICHARD

1979 “In Defense of Disco”, Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. 1990. Londres: Routledge, pp. 410-418.

FRITH, SIMON

1987 “Towards an Aesthetic of Popular Music”, Raymond Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.

1996 *Performing Rites. On the Value of Popular Music Rites*. Massachusetts: Harvard University Press.

FRITH, SIMON Y ANGELA McROBBIE

1990 “Rock and Sexuality”, Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londres: Routledge, pp. 371-389.

GILBERT, JEREMY Y EWAN PEARSON

2003 *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, drum 'n' bass y garage*. Barcelona: Paidós.

LOO, MARCIA

2000 “El cuerpo hegemónico. Política de una danza peruano negra”, *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*, celebrado en Bogotá. [en línea: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Loo.pdf>].

Mc CLARY, SUSAN

1990 *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

MEYER, LEONARD

2001 *Emoción y significado en la música*. Madrid: Editorial Alianza Música.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

1995 “La nueva canción chilena”, Álvaro Godoy y Juan Pablo González (eds.), *Música popular chilena. 20 años 1970-1990*. Santiago: Publicación del Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

SHUKER, ROY

2005 *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Ediciones Robinbook [Colección Ma Non Troppo].

STEFANI, GINO

1987 *Comprender la música*. Barcelona: Editorial Paidós.

STORR, ANTHONY

2002 *La música y la mente*. Barcelona: Editorial Paidós.

VALLS, MANUEL

1982 *La música en el abrazo de Eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.

VILA, PABLO

1996 “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”, [en línea] *Revista Transcultural de Música 2, noviembre*. <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>.

Addenda

En el “Catálogo de las obras musicales de Miguel Letelier Valdés”, publicado en la edición anterior de la *Revista Musical Chilena* (Año LXIII, N° 211, enero-junio, 2009, pp. 21-24), por ser éste un material de estudio, se debe agregar mayor información en las obras que a continuación se detallan. Los nuevos datos se indican entre paréntesis cuadrado.

- O-11 *Siete preludios breves*, 1962, gui, *Estr*: 1962, Liliana Pérez Corey en el VIII FMCH, *Ed*: FAUCH hel. [Editorial Ricordi, Buenos Aires, 1964], *Fon*: *Obras para guitarra*, 1999, SVR Producciones, FONDART, Intérp: Luis Orlandini, *Obs*: es un homenaje a Violeta Parra. Obtuvo el Primer Premio en el VIII FMCH de 1962. Otros Intérp.: 2009, Luis Mancilla en Sala Isidora Zegers; 2002, Rodrigo Moyano en Sala Isidora Zegers; 1994, Luis Orlandini en Sala SCD, en Sala Zócalo de la Estación Mapocho, en Sala Apolína del teatro La Fenice en Venecia, en la Iglesia Santo Stefano de la misma ciudad, en el Festival de Guitarra de Hallein (Austria); 2003, Gonzalo Cáceres (Preludios 2, 3 y 4) en Sala Isidora Zegers.
- O-23 *Variaciones sobre un tema de película del film Verano del 42*, 1976, 2 gui, *Ed*: FAUCH hel [*Obs*: existe una versión del compositor para guitarra sola, de 1986-87. Fue encargada por Luis Orlandini, quien la estrenó el 17 de noviembre de 1995, en el Goethe Institut de Santiago].
- O-27 *Raveliana*, 1984, fl, gui. *Dur*: 13'25, *Estr*: 1984, Intérp: Alfredo Mendieta (fl), Luis Orlandini (gui), en el Goethe Institut, *Ed*: FAUCH hel, *Fon*: [CD *Latin Classics*, Koch Schwann Musica Mundi, Radio de Saarlud, Alemania (N° 3-6752-2), 1991, Intérp.: Alfredo Mendieta (fl), Luis Orlandini (gui)], CD *Miguel Letelier. Compositor chileno. Obras de cámara y sinfónica*, SVR Producciones, 2000, Intérp.: Hernán Jara (fl), Luis Orlandini (gui). CD *Concierto de música clásica chilena*, 2001, Intérp.: Ljubisa Jovanovic (fl), Vera Ogrizovic (gui), *Obs*: en 2003 fue interpretada por Luis Orlandini y Alfredo Mendieta en el Aula Magna de la UACH y en Trnava (República Checa). Obra encargada por Alfredo Mendieta y Luis Orlandini].

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de abril al 30 de septiembre de 2009 se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Biblioteca Nacional

El 24 de abril de 2009 se realizó un concierto en la Sala América de la Biblioteca Nacional, presentado por la Universidad Mayor. En el programa se incluyó *Mocolecomusic*, para clarinete solo, de Leni Alexander, y *Tres bocetos*, para clarinete y piano, de Fernando García. Los intérpretes que actuaron fueron la clarinetista Lorena Vergara en ambas obras y el pianista Luis Velasco en la última. El 4 de mayo, en la Sala América, se efectuó un primer concierto del Encuentro de Música Contemporánea CECODA 2009. En éste se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Cinco aproximaciones*, para flauta y piano, de Fernando García, e *Interrumpo*, para la misma combinación instrumental, de Juan Quinteros, siendo ambas obras interpretadas por el flautista Roberto Cisternas y la pianista Pilar Peña. Además, se presentó *Mapuchinas*, para piano, de Gabriel Matthey, a cargo de Pilar Peña, y *Sonata*, para viola y piano, de Javier Muñoz, ejecutada por el violista Flavio Musa y Pilar Peña. El 11 de mayo, en la misma Sala, el Ensemble Antara ofreció un recital en el cual se incluyó *Objetos alternados*, para 6 flautistas, de Jorge Springinsfeld; *Tummy*, para piccolo y bajón, de Leonardo García; *Huasquiña*, para 6 flautistas, de Rafael Díaz; *Antesala al rito*, estreno de Ramón Gorigoitia, y *Resonandes*, para 4 flautas en Do y 6 flautas bajas, de Aliocha Solovera.

En el ciclo Conciertos de Invierno, realizado en agosto y septiembre en la Sala América, se interpretaron varias obras de autor nacional. El 17 de agosto actuó el Dúo Alam-Collao de saxofones, estrenando *Instrucciones para bordar una arpillera*, para saxofón alto y tenor, de Héctor Garcés, así como *Resistencia e Intransigencia: El duelo*, para dos saxos altos, de Raúl Díaz. El 31 del mismo mes se presentó *Música para 14 músicos en 5 partes*, de Raúl Díaz, interpretada por la Agrupación de Composición e Improvisación Contemporánea (clarinete, clarinete bajo, saxos soprano, tenor y barítono, 2 trombones, 3 trompetas, guitarra, contrabajo, batería, percusión), y el 7 de septiembre se presentó la obra *119*, de Ramón Vergara, para flauta traversa (Claudia Riquelme) y guitarra (Ramón Vergara).

El segundo concierto del CECODA 2009, en la Sala América, se llevó a efecto el 21 de septiembre y el programa fue el siguiente: *Alma mía*, de Alfonso Leng, y *Sabellidades para ruiseñor rojo*, de Fernando García, ambas para soprano y piano; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, para piano, de Eduardo Cáceres; *Dúo uno*, de Gabriel Matthey, y *Sahir*, de Edgardo Cantón, las dos obras para piano y flauta dulce; *Muero*, para piano y mezzosoprano, y *Sueño de la séptima noche*, para piano y soprano, de Patricio Wang; *Las máscaras*, para piano, canto y megáfono y caja, de Eduardo Cáceres; *Tres canciones sobre textos de Antonio y Manuel Machado*, de Federico Heinlein; *Noche en la Isla*, de Sergio Ortega, y *Alma* de Ramón Campbell, ambas canciones para soprano y piano. Los intérpretes de las obras señaladas fueron: la soprano Soledad Mayorga, la pianista Pilar Peña, la flautista dulce Elke Zeiner, la mezzosoprano Cristina Lara y el percussionista Luis Olate. El 28 de septiembre se realizó un tercer concierto del CECODA 2009, siendo su programa el siguiente: *Garden Songs*, op. 47, para soprano (Cynthia Le Marie), flauta (Vicente Vaccani), viola (Flavio Musa) y arpa (Pablo Cristi), y *Sexteto*, op. 38, para cuarteto de cuerdas (Dustin

Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 122-136

Cassonett, violín I; César Gómez, violín II; Javier Farfán, viola; Rodrigo Rojas, cello), clarinete (Pablo Matamala) y piano (Daniela Saavedra). Ambas obras del compositor Juan Orrego-Salas.

El 8 de septiembre, en la Sala de la Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional (SMMM), se realizó un concierto-taller organizado por la Asociación Latinoamericana de Profesores de Piano (ALAPP), la SMMM y la Asociación Nacional de Compositores (ANC) sobre *Fantasías rítmicas* para piano de Eduardo Cáceres, con la participación del compositor. En esa oportunidad se escuchó la obra didáctica de Cáceres, recientemente editada. La reunión se inició con palabras de Mauricio Castro, director de la SMMM, Frida Conn, en representación de la ALAPP-Chile y Jorge Martínez, presidente de la ANC.

Corporación Cultural de Las Condes

El 27 de mayo, durante la XV Temporada de Conciertos Las Condes 2009, en la parroquia Nuestra Señora de las Nieves actuó la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Luis Rossi con un programa que contempló la interpretación de *Árbol sin hojas*, de Andrés Maupoint. El 24 de junio, en la misma Temporada, esta vez en la parroquia San Pedro, la Orquesta de Cámara de Chile, conducida por Patricio Cobos, incluyó en su concierto *Busco una estirpe nueva*, para soprano (Claudia Pereira) y cuerdas, con textos de Alfonsina Storni, de Sebastián Errázuriz. El 22 de julio, en la parroquia Santa Elena, continuando la XV Temporada de Conciertos Las Condes 2009, la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, presentó *Movimiento concertante*, para saxofón alto y cuerdas, op. 123, de Juan Orrego-Salas, actuando como solista Miguel Villafruela. Además, el 9 de septiembre, en la parroquia San Pedro, la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Hasaj, interpretó el *Concierto de cámara* de Gustavo Becerra.

Instituto Cultural de Providencia

El 14 de julio, en el Auditorium Alfonso Letelier Llona del Instituto Cultural de Providencia, se realizó un recital de la contralto Carmen Luisa Letelier y de la pianista Elisa Alsina. En el programa se incluyó *Madrigal y Suavidades*, de Alfonso Letelier, y *Balada Matinal y Vida mía*, de Federico Heinlein. El 11 de agosto, en el mismo Auditorium, ofreció un recital la guitarrista Ximena Matamoros, contemplando en el programa sus piezas *Océano, Ecos y Reminiscencias*.

Instituto Goethe

El 12 de mayo de 2009, en la Sala del Instituto Goethe, se presentó el Dúo Inter-Nos, formado por las pianistas Graciela Yazigi y Clara Luz Cárdenas. En el programa que abordaron figuró *Sonata*, op. 14, N° 1, de Beethoven, en arreglo de Enrique Soro. El 7 de julio, en igual lugar, se tocaron las siguientes obras de autor nacional: *El plazo del ángel*, para guitarra (Xavier Barrera), de Juan Antonio Sánchez; *Océano y Reminiscencia*, para guitarra (Moisés Bobadilla), de Ximena Matamoros. Además, el 21 de julio, el Cuarteto de Guitarras de Chile (Luis Orlandini, Luis Mancilla, Sebastián Montes y Rodrigo Guzmán), celebrando 10 años de vida artística, ofrecieron un recital en que interpretaron *Dos aires nortinos*, piezas tradicionales, y *Aporema II*, de Santiago Vera-Rivera.

Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)

El jueves 14 de mayo, en el Centro de Extensión UC, se presentó *Trihuela*, de Fernando Carrasco, y *Cueca Variationen*, de Gustavo Becerra; ambas obras, para trío de guitarras, fueron interpretadas por Oscar Ohlsen, Luis Castro y Eduardo Figueroa. El 20 de mayo, en el mismo lugar, se interpretó *Quinteto*, para guitarra (Luis Orlandini) y cuerdas (Alberto Dourthe, violín primero; Darío Jaramillo, violín segundo; Rodrigo Pozo, viola, y Celso López, cello), de Santiago Vera-Rivera. El 2 de julio, siempre en el Centro de Extensión UC, el dúo de pianos formado por Edith Fischer y Jorge Pepi-Alós, ofrecieron un recital en que incluyeron *Polychronie*, de Aliocha Solovera. El 9 del mismo mes el Ensamble Contemporáneo contempló, en una presentación en el Centro de Extensión, *El suspiro piroclástico*, de Andrés Ferrari, y el estreno en Chile de *Estravagario*, de Jorge Pepi. El 27 de agosto, siempre en el centro universitario señalado, el pianista Alberto Rosado incluyó en su programa el estreno de una

obra de Cristián Morales Ossio, para piano, electrónica en vivo e imágenes, compuesta en 2009 y cuyo título no figuró en el programa.

Sala SCD

El 21 de septiembre en la SCD Bellavista se recordó el quinto aniversario de la muerte del ex presidente de la SCD y compositor Luis Advís. Hicieron uso de la palabra el presidente de la SCD, Alejandro Guarello, y el Subdirector de la *RMCh*, Fernando García. En la ocasión se interpretaron la *Canción de amor* y la *Canción en la infancia*, del *Canto para una semilla* (1972), de Luis Advís, presentación que estuvo a cargo de la cantante Denisse Malebrán, el Inti Illimani Histórico y el Quinteto Arrau. El programa continuó con el *Quinteto* (1962), para instrumentos de viento, y el *Divertimento* (1978), para piano y quinteto de vientos, ambas obras del compositor homenajeado. Estas fueron interpretadas por el Quinteto Arrau (Paula Barrientos, flauta; Guillermo Milla, oboe; Alejandro Ortiz, clarinete; Nelson Vinot, fagot, y Ricardo Aguilera, corno). En el *Divertimento* de Luis Advís participó, además, el pianista Cirilo Vila.

Teatro Municipal de Ñuñoa

La XVIII Temporada de Conciertos Ñuñoa 2009, que se realizó en el Teatro Municipal de esa comuna, programó, como en años anteriores, a la Orquesta de Cámara de Chile. La citada agrupación orquestal actuó el 7 de abril de 2009, bajo la conducción de Eduardo Browne, e incluyó en el programa *Concierto* para violín y orquesta, de Gustavo Becerra, con Isidro Rodríguez como solista. El 15 de mayo la Orquesta de Cámara, esta vez dirigida por su Titular, Juan Pablo Izquierdo, contempló *In memoriam Bartók* de Cirilo Vila. El 24 de mayo, actuando Luis Rossi de director, la Orquesta de Cámara de Chile presentó *Árbol sin hojas* de Andrés Maupoint. El 26 de junio, la Orquesta de Cámara, a cargo de Patricio Cobos, interpretó *Busco una estirpe nueva*, para soprano (Claudia Pereira) y cuerdas, con textos de Alfonsina Storni, de Sebastián Errázuriz. El 24 de julio la Orquesta, dirigida por Juan Pablo Izquierdo, incluyó en su programa *Movimiento concertante*, para saxofón alto (Miguel Villafruela) y cuerdas, op. 123, de Juan Orrego-Salas. El 10 de septiembre, la Orquesta de Cámara de Chile, siempre dirigida por Fernando Hasaj, presentó *Concierto de cámara* de Gustavo Becerra.

Teatro Municipal de Santiago

En la Sala Claudio Arrau, del Teatro Municipal, el joven pianista Patricio Valenzuela Vargas ofreció un recital. En su concierto, realizado el 15 de junio de 2009, incluyó *Otoñal* N° 1, de Alfonso Leng. En el mes de agosto de 2009 el Teatro Municipal organizó el Primer Ciclo de Música Actual, en el que se consideraron varias obras chilenas. Comenzó este Ciclo el 11 de agosto, ocasión en que el Ensamble Taller de Música Contemporánea UC, dirigido por Pablo Aranda, incluyó en su programa *Tres micropiezas*, para 2 flautas, violín, guitarra y cello, de Pablo Aranda, y *Sereno*, para voz, violín y piano, de Andrés Alcalde. En la segunda parte del concierto actuó la Orquesta Mayor, conducida por Luis José Recart, estrenando dos obras: *Obra por encargo Orquesta Mayor*, de Guillermo Rifo, y *Afuera*, de Sebastián Vergara. El 12 de agosto se efectuó el segundo concierto del Ciclo. En su primera parte el Coro Femenino de Cámara PUCV, dirigido por Boris Alvarado, interpretó *Campianias*, para coro femenino, piano (Michael Landau) y dos percussionistas (María José Opazo y Vallentina Nobizelli), con textos de René Char ("Quatre-De-Chifre"), de Boris Alvarado, y *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*, para coro, de Eduardo Cáceres. En la segunda parte del programa se presentó el Ensamble de Guitarras Electrónicas de la Universidad de Valparaíso, "Planeta Minimal", que dirige Ismael Cortez. Esta agrupación contempló las siguientes obras de autor nacional: *Tres visiones de un sikuris atacameño*, de Carlos Zamora; *Es tu danza*, de Cristián López; *Riff*, de Fernando Julio, y *Kónkopas Eléútrikaz*, de Eduardo Cáceres. El 18 del mismo mes se realizó el tercer concierto del Ciclo comentado. En él participaron el sexteto femenino Seis vocal y el Ensamble de Guitarras de Chile, que es dirigido por Javier Farías. Seis vocal interpretó *Tres cánticos de Navidad*, de Juan Orrego-Salas; *Ave María*, de Pablo Délano, y *La Tirana* (sobre poema de Diego Maquieira), de Sebastián Errázuriz. En la segunda parte del concierto el Ensamble de Guitarras de Chile estrenó *Retorna*, de Javier Farías, obra triunfadora en el Concurso Internacional de Composición "Andrés Segovia" (España 2005), y la suite *Arauco; por fuerte, principal y poderosa...*, tam-

bién de Javier Farías. En el último concierto del Ciclo de Música Actual, el 19 de agosto, el Ensamble Compañía de Música Contemporánea, dirigido por Andrés Maupoint, interpretó *Obra para Ensamble* de Miguel Farías, y *Mikrofarben* de Andrés Maupoint. En la parte final de este concierto participó el Colectivo Los Musicantes, que dirige Sebastián Errázuriz, presentando dos estrenos: *Música para pajarreras*, de Juan Pablo Abalo, y *Encontrados en el espacio*, de Fabrizio de Negri.

Universidad de Chile, MAC de Quinta Normal

En la sede del Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, el 15 de mayo, se realizó una presentación de instalaciones sonoras interactivas y visuales, a cargo de los compositores Antonio Carvallo, Mario Mora y Andrés Ferrari. En la ocasión se presentaron trabajos de éstos en tres salas separadas al mismo tiempo: Sala 1: *Mare Nostrum*, instalación sonoro-visual, de Mario Mora; Sala 2: *Instrumentos invisible*, instalación interactiva, de Andrés Ferrari, y Sala 3: *Bajo una pestaña*, electrónica y movimientos corporales, de Antonio Carvallo.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 13 de abril de 2009, en la Sala Isidora Zegers, actuó el pianista Esteban Ravanal. Dentro de su programa interpretó *Variaciones acerca de...*, de Lautaro Mura. El 14 de abril, en la Sala Zegers, se presentó el guitarrista Camilo Sauvalle Cárdenas; su programa contempló *Dos pies de cueca pa'entrañables (Pal Tío Roberto y Pal Canahue)* de Sergio Sauvalle. El 25 de mayo los alumnos de percusión de la Prof. Elena Corvalán ofrecieron un recital en que se incluyó un arreglo para percusiones de *Dolora* N° 4, para piano, de Alfonso Leng. El 28 del mismo mes actuó la Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Luis Rossi y presentó *Árbol sin hojas* de Andrés Maupoint, y el 2 de junio, en la Sala Zegers, ofreció un recital el guitarrista Romilio Orellana, quien interpretó, de Javier Farías, *Elegía a Nino García*.

En junio se efectuó un Ciclo de Música Contemporánea, en la Sala I. Zegers, de cuatro conciertos. El primero de ellos fue el 5 de junio y abordó la improvisación musical electrónica. El programa estuvo conformado por 1. *Cuando a Larry se le perdió el perro v 2.0; 2. 1, 2, 3...; 3. Pasacalle* (Rolando Cori); 4. *Esperando a Larry*; 5. *Teclas procesadas* (Leonardo Cendoyya, Edgardo Cantón); 6. *Ou, Larrie...* Participaron en el espectáculo Rolando Cori (guitarra acústica y computador), Edgardo Cantón (piano y computador) y Leonardo Cendoyya (sintetizador y computador). El 12 de junio se efectuó el segundo concierto del ciclo, dedicado a obras de cámara. Se escucharon las siguientes obras: *Alé*, para piano (Fernando Ortega), de Pablo Aranda; *Tenue sospenso*, para violín (Elías Allendes), de Antonio Carvallo; *Interrumpo*, para flauta (Roberto Cisternas) y piano (Pilar Peña), intervenida por medios electrónicos, de Juan Quinteros; *Espaciamiento*, para clarinete (Dante Burotto) y cello (Alejandro Tagle), *L-ein*, para piano (Fernanda Ortega), de Daniel Osorio, y *Espejos sonámbulos*, para clarinete (Dante Burotto) y *live electronics*, de Antonio Carvallo. El tercer concierto se realizó el 19 de junio y estuvo a cargo del Laboratorio de Música Electroacústica GEMA. El programa fue el siguiente: *Interaction* de Mario Mora, Andrés Ferrari, Óscar Carmona y Alejandra Santa Cruz; *Cíclopes*, para flauta (Roberto Cisternas) y electrónica, de Millaray Parra; *Minúscula claridad recién nacida*, para viola da gamba de 7 cuerdas (Gina Allende), flauta traversa (Ignacio Orellana), voz y electrónica (Felipe Rodríguez), de Felipe Rodríguez; *Nud*, para flauta (Paula Barrientos) y electrónica, de Mario Mora, y *Bajo una pestaña (se ve poco de infinito)*, para electrónica y movimientos corporales, de Antonio Carvallo. El último concierto, realizado el 26 de junio, contempló las siguientes obras de autor nacional: *Clan*, para flauta (Ignacio Orellana), clarinete (Bárbara Olivares), violín (Pablo Díaz) y piano (Cristián Leal), bajo la dirección de su autor, Andrés Daneris; *Estudio 1*, música electrónica, también de Andrés Daneris; *Música incidental electroacústica. Primer acto de "Nosferatus" de Mornau*, de Fabrizio de Negri; además, *Cinco piezas*, para clarinete (Víctor Coba) y fagot (Constanza Muñoz), y *Cuatro canciones "Del sueño"*, para soprano (Carolina Robleros) y piano (Virna Osses), de Claudio Merino.

El 11 de junio, en la Sala Isidora Zegers, el guitarrista Alex Panes interpretó *Parabién* y *Dos tonadas chilenas*, de Carlos Pérez, y Nicolás Acevedo tocó *Cristalino*, de Horacio Salinas, en un concierto dedicado a la guitarra. El 15 de junio ofreció un recital el pianista Patricio Valenzuela y en su programa incluyó *Otoñal* N° 1, de Alfonso Leng. El 17 de junio el flautista Alejandro Lavanderos y el fagotista Jorge Espinoza presentaron *Tres piezas*, para flauta y fagot, de Carlos Zamora. El 24 de junio, en la Sala Isidora Zegers, se presentó la Banda Sinfónica de la Universidad de Chile, que dirige Eduardo Browne.

En el programa se estrenó una obra comisionada por el conjunto, ... y *200 años pasamos en bandas...*, de Eduardo Cáceres.

El 1 de julio, en la Sala Zegers, ofrecieron un recital la violinista Nadia Salinas y la pianista Patricia Castro. Entre las obras interpretadas figuró *Sonata* N° 2, op. 15, para violín y piano, de Ramón Campbell. El 8 de julio la soprano Marisol González y la pianista Virna Osses interpretaron *Rosa del mar* (con texto de Sara Vial), de Luis Advis, y *Balada Matinal* (con texto de Manuel Machado), de Federico Heinlein. El 10 de julio el cornista Miguel Manzano y la pianista Svetlana Kotova interpretaron *Canzona* N° 7 "A *Debussy*", de Edward Brown. El 31 de agosto se presentó, entre otras obras, el *Sexteto*, para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano, op. 38, de Juan Orrego-Salas; sus intérpretes fueron: Dustin Cassonett (violín 1°), César Gómez (violín 2°), Javier Farfán (viola), Diego Rojas (cello), Pablo Matamala (clarinete) y Daniela Saavedra (piano). El 28 de septiembre se ofreció en la Sala I. Zegers un concierto de música para guitarra. En esa oportunidad, Tomás Peña interpretó *Estudio* N° 1, de Pablo Délano; Eduardo Freire tocó *Estudio* N° 4, también de Pablo Délano, y Moisés Bobadilla presentó *Reminiscencias*, de Ximena Matamoros. El 29 de septiembre, en la Sala Isidora Zegers, se realizó un concierto en homenaje al compositor Luis Advis, oportunidad en que se presentó su *Sinfonía Los tres tiempos de América*, para solista (Annie Murath), narradora (Paulina de Petris), conjunto latinoamericano (Merken e invitados) y orquesta, dirigidos por Carlos Valenzuela Ramos. Este concierto se repitió en la Sala I. Zegers el 30 de septiembre.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En el programa ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Chile del 3 de julio, que dirigió Maximiano Valdés y que se realizó en el Teatro de la Universidad de Chile, la agrupación sinfónica interpretó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro. Dicho programa se repitió al día siguiente en la misma sala.

Universidad de los Andes

En el Ciclo de Música 2009, organizado por la Universidad de los Andes en su sede institucional, se presentó, el 11 de junio, la Orquesta de Cámara de Chile bajo la conducción de Rodolfo Fischer. En la ocasión interpretó *Busco una estirpe nueva*, para soprano (Paula Arancibia) y cuerdas, con textos de Alfonsina Storni, de Sebastián Errázuriz. Además, el 11 de agosto, la Camerata Universidad de los Andes, dirigida por Eduardo Browne, interpretó *Diez micropiezas*, de Eduardo Maturana.

Universidad Técnica Federico Santa María (Campus Santiago)

En la Temporada Artística de 2009 de la Universidad Técnica Federico Santa María, efectuada en el Campus Santiago, se realizó un concierto, el 9 de junio, del cantante Héctor Calderón y el guitarrista Guillermo Nur. En el programa presentado se incluyeron obras de Eduardo Cáceres (*Los tres momentos* y *El viento en la isla*). El 11 de agosto ofreció un recital Antonio Rioseco, quien contempló, piezas de Nicanor Molinare y Violeta Parra, entre las obras interpretadas.

Universidad de Santiago de Chile (USACH)

El 13 de mayo, en el Aula Magna de la USACH, dentro de la Temporada de Conciertos 2009 de esa Universidad, se presentó la Orquesta Clásica USACH, bajo la dirección de Pablo Saelzer. En el programa se contempló *Canciones de Altacopa*, para conjunto instrumental y tenor (Daniel Farías), de Gustavo Becerra-Schmidt. Por otra parte, el 6 de julio de este año, se realizó un Concierto de Gala con motivo de celebrarse el 160° Aniversario de esa Casa de Estudios. En esa oportunidad la Orquesta USACH, dirigida por David del Pino Klinge, ofreció un programa dedicado a compositores latinoamericanos, incluyendo *Concierto*, para cuatro guitarras y orquesta, de Carlos Zamora.

Otras salas y recintos

El 7 de mayo, en la Clínica Alemana, actuó Ximena Matamoros y entre otras obras interpretó *Ecos*, para guitarra, de la que es autora. Al día siguiente repitió ese mismo programa, en el mismo

lugar. El 20 de mayo se presentó en la Universidad Iberoamericana de Ciencias y Tecnología, ocasión en que interpretó su pieza *Reminiscencias*.

El 3 de junio, la Corporación del Patrimonio, en Santiago, presentó un recital de la contralto Carmen Luisa Letelier y del pianista Alfredo Saavedra. En el programa contemplaron las siguientes obras de autor chileno: *Vida mía* y *Calle sombreada de sauces*, de Federico Heinlein; *El vaso*, de René Amengual, y *Madrigal* y *Suavidades*, de Alfonso Letelier.

El 9 de junio, en la Iglesia de San Francisco, actuó la Orquesta de la Facultad de Artes, dirigida por Francisco Núñez Palacios. En el programa se incluyó *Andante*, para cuerdas, de Alfonso Leng.

El 27 de agosto, en la Iglesia San Gerardo, se efectuó un concierto para guitarra. Dentro del programa de éste figuró *Oceáno* de Ximena Matamoros, a cargo del guitarrista Benjamín González, y *El plazo del ángel* de Juan Sánchez, que interpretó Xavier Barrera.

El 29 de agosto, en el Movistar Arena, actuó la Orquesta Filarmónica de Israel, dirigida por Zubin Mehta. En el programa se incluyó, de Violeta Parra, *Gracias a la vida*, en un arreglo para orquesta sinfónica de Guillermo Rifo.

El 18 de septiembre, en la Catedral de Santiago, con ocasión del Tedeum ecuménico de Fiestas Patrias, el compositor Fernando Carrasco dirigió la orquesta y el coro que participaron en la ceremonia. Se debe señalar que gran parte de la música de la liturgia interpretada pertenece a dicho compositor.

En las Regiones

Luis Advis y Víctor Jara en gira nacional del Quilapayún

La gira del conjunto Quilapayún, realizada entre el 13 y el 17 de agosto de 2009, constituyó, sin lugar a dudas, un acontecimiento musical de primera importancia en el ámbito de la música popular nacional. Así lo afirmó la crítica de *El Mercurio* de Santiago del 15 de agosto, que dio cuenta del concierto realizado en el Teatro Municipal de Valparaíso, el 13 de agosto, con una frase rotunda: “la contundencia del espectáculo es total”. El escrito más adelante no escatimó elogios: “Las voces épocas características de Quilapayún, multiplicadas en el monumental recinto porteño, conmocionaron al turno de *Manifiesto*, *El aparecido* y *Plegaria a un labrador*. Fueron aplaudidas por la interpretación magnífica de un material artístico que traspasa banderas políticas. Las canciones de Víctor Jara, reconocidas en todo el mundo, con un patrimonio de la humanidad que esta gira enaltece”.

La gira comenzó con este concierto dedicado a Víctor Jara, que fue posteriormente repetido en Talca, Concepción y Santiago. En Puerto Montt, Calama, Antofagasta y María Elena, las presentaciones dedicaron su primera parte a la interpretación de la *Cantata Santa María* de Luis Advis, en la versión orquestada por el músico nacional, Guillermo Rifo. Para ello, se contó con la participación de orquestas juveniles de Puerto Montt, de Antofagasta y de Calama.

En Concepción, las actuaciones se realizaron en el Teatro Sala 2, los días 14 y 15 de agosto; en Talca, en el Teatro Regional del Maule, el 16 de agosto; en Puerto Montt, en el Arena de Puerto Montt, el 18 de agosto; en Calama, el día 21 de agosto, en el Teatro Municipal de la ciudad; en Antofagasta, el día 22 de agosto, en el Estadio Sokol; en María Elena, el 23 de agosto en la Oficina Salitrera de María Elena, y el 27 de agosto, en Santiago, en el Teatro Teletón. En todos estos lugares las actuaciones recibieron un masivo apoyo del público, que repletó las aposentaduras de todos los teatros.

En los espectáculos dedicados a Víctor Jara se presentó una selección de canciones de este autor y, en una segunda parte, canciones del repertorio habitual del grupo. En el Teatro Teletón de Santiago se llevó a cabo una filmación y una grabación del espectáculo, que próximamente darán lugar a un DVD de distribución comercial. En parte del concierto, se unió al Quilapayún el grupo Inti Illimani histórico, presentando también algunas canciones de Víctor Jara que forman parte de su repertorio.

En la gira participaron los músicos Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Hugo Lagos, Guillermo García, Rubén Escudero, Ricardo Venegas Junior, Ismael Oddó y Fernando Carrasco. Es importante recordar que en la formación actual de Quilapayún se encuentran varios ex alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Eduardo Carrasco, de la carrera de Composición, Fernando Carrasco, Guillermo García y Hugo Lagos, de la Carrera de Pedagogía en Música.

F.C.

IV Región

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena (OSULS), en su Temporada de Conciertos 2009, interpretó numerosas obras de autor chileno. El 3 de abril de este año, bajo la dirección de Celso Torres Mora, presentó, de Vicente Bianchi, *Tríptico sinfónico*, *Tonada rítmica*, *Los amores de una pollita*, *Éxitos de Donato Román H.*, *Abejorros* (fantasía orquestal), *La tranquera* y *La rosa y el clavel*. En el segundo concierto, el 24 de abril, la OSULS, dirigida por Rodrigo Tapia Salfate, incluyó en el programa *Collasuyo*, suite de Rodrigo Muñoz. El 8 de mayo la Orquesta, en esta ocasión dirigida por Guillermo Rifo, programó en su tercer concierto el estreno de *Load*, de Fernando Guede, y la presentación de *La muerte de Alsino*, de Alfonso Leng. En el cuarto concierto, el 29 de mayo, bajo la conducción de Pablo Alvarado, la Orquesta contempló el estreno en Chile de *Brahueriana*, de Boris Alvarado. El 12 de junio, quinto concierto, Guillermo Rifo dirigió *Andante appassionato*, de Enrique Soro, y *Se unen la tierra y el hombre*, de Fernando García, con textos de Pablo Neruda. El 26 de junio Pablo Alvarado presentó, con la OSULS, la *Obertura* de la ópera *Pukara*, de Carlos Zamora, y el 31 de julio, en el octavo concierto de la agrupación sinfónica de La Serena, el director Pablo Alvarado incluyó en el programa *Suite latinoamericana*, de Luis Advis. Todos estos conciertos sinfónicos se realizaron en la Sala Ignacio Domeyko de la Universidad de La Serena.

El Departamento de Música de la Universidad de La Serena, con la participación de la Universidad Arcis y la Comunidad Electroacústica Chilena, así como de la Universidad de Chile y la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, y gracias al apoyo de la dirección central de la Red Universitaria Nacional (REUNA) de teleconferencias en aulas virtuales, organizaron lo que denominó un “teleyberconcierto”. La tarea fue asumida por los compositores Federico Schumacher, Mario Arenas y la pianista y pedagoga Olivia Concha, y consistió en transmitir desde La Serena, el 11 de agosto de 2009, un programa de música electroacústica de Gustavo Becerra, comentarios sobre las obras y un foro final, con la participación de los asistentes a las aulas virtuales. En el programa se incluyeron las siguientes obras de Becerra: *Strukturen* (1978-1980), *Batuque* (1971), *Interior* (1987), *Quipus* (1978-1980) y *Concierto para 4 pianos sampleados* (2004). La tecnología permitió que el compositor “presenciara” el teleyberconcierto en Alemania, donde está radicado.

V Región

El 15 de enero, en el Palacio Rioja de Viña del Mar, ofreció un recital la guitarrista Ximena Matamoros. En el programa de dicho concierto incluyó sus piezas *Océano*, *Ecos* y *Reminiscencias*. Ximena Matamoros repitió este programa al día siguiente en Reñaca.

El Viernes Santo, 10 de abril de 2009, en la Capilla de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, el Coro Femenino de Cámara PUCV y el pianista Michael Landau estrenaron *Eva* de Boris Alvarado, y el Domingo de Gloria, 12 de abril, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se presentó *Misa Alférez*, de Félix Cárdenas. En su montaje participaron los solistas Bernardo Zamora (tenor), Franz Fonfach (barítono), Orquesta Andina, Camerata del Instituto de Música, el Coro de Estudiantes PUCV, Cantoría Juventus del Instituto de Música, el Coro Femenino Bach y el coro Voces de Reñaca. El 18 de abril, en el Club de Viña del Mar, se presentó la Orquesta de Cámara de la Universidad del Mar, bajo la dirección de Pablo Álvarez. En el programa se contempló *Tres visiones de un sikuris atacameño*, para cuerdas, de Carlos Zamora. El 4 de julio, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, actuó el Ensamble Concuerta, dirigido por Francisco Amenábar. En el programa figuró *La partida* de Víctor Jara, así como *Tonada por despedida* y *Plegaria por un sueño* de Juan Antonio Sánchez.

El 22 de agosto de 2009, en la Universidad Federico Santa María, ofreció un concierto el Ensamble Bartok en el que se programó *Cueca y Rin* de Luis Advis e *India hembra* de Guillermo Rifo.

El 12 de septiembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile dirigida por Federico Hasaj. En el programa se incluyó el Concierto de Cámara de Gustavo Becerra.

VII Región

El dúo formado por los guitarristas Luis Orlandini y Romilio Orellana realizó una serie de conciertos en diferentes ciudades de la VII Región, entre el 1 y el 4 de abril de 2009. El día 1 del mes se presentaron en el Teatro Regional del Maule, en Talca, el día 2 en el Salón Gobernación, de Linares, el 3 de

abril en el Centro de Extensión UCM de Curicó, y el 4 en el Teatro Municipal de Chanco. En el programa que ofrecieron contemplaron *Cuatro caminos* de José Antonio Sánchez y *Trastocada* de Javier Farías. El viernes 17 de abril debutó la Orquesta Regional del Maule dirigida por Francisco Rettig. En este primer concierto, efectuado en el Teatro Regional del Maule, de Talca, se incluyó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro.

VIII Región

El 30 de mayo, dentro de la Temporada Sinfónica 2009 de la Corporación Cultural Universidad de Concepción, se presentó en el Teatro de la Universidad de Concepción la Orquesta Sinfónica de dicha entidad universitaria, bajo la batuta de Juan Pablo Izquierdo. En el programa se contempló *Movimiento concertante*, op. 123, de Juan Orrego Salas, actuando como solista el saxofonista cubano Miguel Villafruela. El 13 de junio, conducida por Julian Kuerti, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción interpretó *Tres aires chilenos* de Enrique Soro, junto a otras obras del repertorio internacional. El concierto se realizó en el Teatro de la Universidad de Concepción. El 25 de julio, en el mismo teatro, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, dirigida por Tomas Golka, interpretó, entre otras obras, *Estudios emocionales* de Roberto Falabella, y el 26 de septiembre se presentó un programa que incluyó el *Preludio* N° 1 y el *Preludio* N° 2, de Alfonso Leng.

Región de Los Ríos

La Orquesta Filarmónica Regional de Valdivia, siempre bajo la dirección de su fundador Genaro Burgos, ha realizado dos programaciones de su Temporada 2009. La primera de éstas se efectuó entre los días 4 y 6 de junio y consistió en cuatro funciones con un programa que incluyó *Andante*, para cuerdas, de Alfonso Leng. Estas presentaciones se hicieron en la Escuela Francia de Valdivia, Gimnasio Municipal de Futrono y dos en el Teatro Municipal "Lord Cochrane" de Valdivia. La obra de Leng inició el programa en todos estos conciertos.

El segundo programa de la Temporada 2009 consistió también en cuatro presentaciones, desde el 24 al 26 de septiembre, en el Colegio San Luis de Alba, Instituto Alemán "Carlos Anwandter", ambos de Valdivia, en el Gimnasio Municipal de La Unión, finalizando con una función de gala en el Teatro "Lord Cochrane", que ya se hace estrecho para la cantidad de público que atrae el excelente conjunto filarmónico. Para estas actuaciones se incluyeron obras de Rossini, Saint-Saens, Wagner y Schubert. La parte inicial del programa estuvo centrada en dos compositores valdivianos de origen europeo, Guillermo Frick y Roberto Mahler, y consistió en una *Suite de canciones*, tres de Frick y dos de Mahler, arregladas especialmente para orquesta por el también valdiviano José Manuel Izquierdo, quien se ha dedicado a catalogar y revisar la obra de estos maestros que tanto influyeron en el ambiente artístico valdiviano. Frick desde el Club Alemán, a partir de mediados del siglo XIX, y Mahler en el entonces recién inaugurado Teatro Cervantes, desde el primer tercio del siglo XX. La parte vocal de la *Suite de canciones*, en idioma alemán, estuvo a cargo de la soprano valdiviana Gabriela Lehmann, en una espléndida versión.

No podría dejar de mencionar la brillante presentación en este programa del solista ruso Dimitri Kolbassenkov, quien interpretó *Introducción y Rondó caprichoso*, opus 52, para violín y orquesta, de Saint-Saens. Este notable violinista, actualmente reside en su natal Moscú, pero antes ejerció como profesor en el Conservatorio de la Universidad Austral, en la ciudad ribereña.

Leonardo Mancini
Cronista Musical, Valdivia

En el Teatro Municipal Lord Cochrane de Valdivia, el 30 de octubre de 2008, la Orquesta del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, dirigida por Cristóbal Urrutia, estrenó *Tres cantos materiales*, para cello y orquesta de cuerdas, de Fernando García, actuando como solista el cellista valdiviano Jorge Faúndez.

El 6 de junio de 2009, en el marco del Seminario "Chilenos notables del Bicentenario", se realizó en la Universidad Austral de Chile un concierto con la participación de Carmen Luisa Letelier (contralto) y Ximena Cabello (piano), quienes interpretaron *Romance*, *Los secretos de una pastora* y *Las tumbas violadas* de Isidora Zegers.

Música chilena en el exterior

Música chilena en el Festival Internacional de Flautistas, Lima 2009

El Festival Internacional de Flautistas de Lima, Perú, cumplió 24 años. Éste es considerado uno de los más importantes eventos latinoamericanos de la flauta, ya que goza de un bien ganado prestigio internacional por su alto nivel artístico y seriedad, habiendo participado en estos años cerca de 90 flautistas de todo el mundo.

Durante una semana del pasado mes de mayo se vivió en Lima la fiesta de la flauta. Se llevaron a cabo conciertos, clases maestras, conferencias, intercambio de experiencias en torno a la docencia; se estrenaron nuevas obras para flauta sola, flauta y piano y agrupaciones de cámara, y se realizó la última versión del Concurso Nacional de Jóvenes Flautistas, evento que se efectúa desde hace cinco años como parte del Festival.

Todas las actividades docentes estuvieron dirigidas a los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, conservatorios particulares y escuelas regionales de música del Perú. En los últimos años, producto de la repercusión de dicho Festival Internacional, han viajado y tomado parte en él alumnos de otras escuelas de Latinoamérica.

El Festival 2009 tuvo como sedes el Conservatorio Nacional de Música, el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Museo de la Nación. En el primero se realizaron todas las actividades relacionadas con la docencia, clases maestras, conferencias, ensayos de conjuntos etc., así como el concurso de jóvenes flautistas. En el Auditorium del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica se presentaron conciertos todos los días, con una entusiasta concurrencia de público, y flautistas de distintos países que interpretaron repertorio docto, de jazz, popular y folclórico; además, se realizó un recital con los ganadores del Concurso Nacional de Jóvenes Flautistas. Y en el Auditorium del Museo de la Nación se efectuó, como inicio de las actividades del Festival Internacional, un concierto de gala, en el que participaron solistas, con obras para flauta y orquesta, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú.

El fundador de los Festivales Internacionales de Flautistas y también su Director Artístico es el maestro César Vivanco, de notable y destacada carrera internacional como flautista. Otra pieza clave en la organización y realización del Festival es la maestra y profesora Florencia Ruiz Rosas Samohod, Directora Ejecutiva del Festival.

En el XXIV Festival se estrenó la obra *Duetto*, para flautas (Jaime Kächele y Jeremías Núñez), de Fernando García. Ambos intérpretes –que habían participado en el XXII Festival, de 2007, en el estreno de obras de los compositores chilenos Claudio Acevedo (*Cuatro danzas del sur del mundo*), Fernando Carrasco (*Re-La-Fa*), Elizabeth Morris (*Tres momentos*), Juan Antonio Sánchez (*Tres piezas*) y Sergio Sauvalle (*Por la flauta*)– en esta ocasión, además de sus actuaciones, dictaron clases a los participantes del XXIV Festival y cumplieron con otras actividades dentro del mismo.

Jaime Kächele

*Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
jotakaflut@gmail.com*

Gira del Ensemble Antara por Alemania

Desde el 29 de marzo al 9 de abril de 2009, el Ensemble Antara de Santiago de Chile tuvo una intensa agenda de conciertos, ensayos, talleres, entrevistas y encuentros en Alemania, durante el desarrollo de su primera gira por este país. La invitación por parte del festival internacional Forum Neue Musik 2009, de la radio Deutschlandfunk, para el concierto de apertura de la décima versión de este festival, que se realizó en la ciudad de Colonia, posibilitó la gestión para organizar más conciertos, que llevaron a esta formación instrumental por cinco diferentes ciudades de Alemania. Antara, integrado por Alejandro Lavanderos, Catalina La Rivera, Wilson Padilla, Marcelo López, Roberto Cisternas y Nicolás Ortíz fue la única agrupación que viajó especialmente de Sudamérica a participar en este festival, trayendo un programa con obras de compositores chilenos y latinoamericanos dedicadas en su totalidad al Ensemble y surgidas en su mayoría de un trabajo en conjunto que es parte de la filosofía del aspecto creativo de Antara.

El concierto de apertura de esta décima edición del Forum Neue Musik se realizó el día 3 de abril bajo el título *Imaginario sonoro*. Fue anunciado a través de los medios de difusión, haciendo énfasis en

la característica principal de Antara, la utilización de réplicas de instrumentos precolombinos, algo insólito en la música contemporánea europea. El uso de aerófonos étnicos de la región andina produjo en el público ciertas asociaciones con el mundo sonoro de la música tradicional de los Andes, pero enfrentándolos a un concepto muy diferente y renovado en lo que respecta al tratamiento del timbre y de sus posibilidades de articulación y fraseo. Con dos estrenos absolutos, comisionados por la radio DLF, el director invitado, Boris Alvarado, comenzó este concierto interpretando *Antesala al rito* de Ramón Gorigoitia, radicado hace más de 20 años en Colonia y gestor de esta gira. En esta obra se reveló una factura teatral al intervenir el director simultáneamente como percusionista en ciertos episodios, algo similar a lo ocurrido en la obra *Ritual Mwono* de Boris Alvarado, en el que Carolina La Rivera, la única mujer del ensemble, asume a ratos un rol de vocalista. Con tres obras, que incluyeron el uso de soporte electrónico, tales como *Resonandes* de Aliocha Solovera, *Ektáreas* de José Baudrand y *Sur* de Rafael Díaz, al igual que otras ya estrenadas anteriormente en Chile, tales como *K'isa* de Salvador Torre (México), *Objetos alternados* de Jorge Springinsfeld, *Ceremonial II - Tummy* de Leonardo García, *La Santa Cruz de Aroma habló a Huasquiña* de Rafael Díaz, *Amalgamas* de José Sosaya (Perú) y *Duelo de Rhin & Merlot* de Boris Alvarado, el Ensemble Antara completó su participación en el primer día de este festival, dedicado, en esta oportunidad, a Latinoamérica.

El día 4 de abril el Ensemble Antara ofreció un Taller, explicando el trabajo con los aerófonos andinos, en la Escuela Superior de Música de Colonia, evento realizado en el marco del simposio La otra América, al cual asistieran, entre otros, Federico Schumacher (Chile), Mesias Maiguashca (Ecuador), Graciela Paraskevaidis y Ana María Rodríguez (Argentina) y los brasileños Tato Taborada, Edson Zampronha y Chico Mello.

Continuando la gira, Antara ofreció un concierto el 6 de abril de 2009 en la sala E-Werk, de Friburgo, presentando un programa similar al de Colonia. El 7 de abril se realizó una audición en la sede del recientemente inaugurado Instituto Cervantes de España, en la Chile-Haus de Hamburgo. En esa oportunidad el director de Antara, Alejandro Lavanderos, realizó una interlocución exponiendo el trabajo interdisciplinario del Ensemble. Con un programa más reducido se interpretó la obra *Im-pulso* de José Sosaya.

El día 8 de abril se llevó a cabo un concierto en la sala Alte Sendesaal de la Radio Bremen, ocasión en que se interpretó, entre otras, la obra *Soplando almas* del argentino Luis Naón, la única obra con quena (más electrónica) de la gira. El último concierto de esta gira, el día 9 de abril de 2009, fue en la sala La Escondida de la Embajada de Chile en Berlín, cerrando esta visita que captó gran expectación y llevó al público alemán la inigualable sonoridad de esta música que, por su tímbrica y propuesta, es eminentemente latinoamericana.

*Ramón Gorigoitia
Colonia, Alemania*

Obras de Gustavo Becerra en el extranjero

En Tijuana, México, fue estrenada en 2008 la *4ª Sonata* para guitarra de Gustavo Becerra, por Marcelo de la Puebla. Este mismo intérprete la ha presentado posteriormente en Granada, y luego en París, el 4 de abril de 2009, así como en Lausanne, el pasado 8 de mayo.

Allende y Soro en Europa

El 23 de abril de 2009, en el Saint Martin in The Fields de Londres, el pianista chileno Michio Nishihara inició una gira. Luego de ofrecer tres conciertos en esa ciudad, actuó en Berlín, Cracovia, Estrasburgo y Varsovia. En su programa figuraron obras de Pedro Humberto Allende y Enrique Soro.

Música chilena en el Perú

Con ocasión de celebrarse el XXIV Festival Internacional de Flautistas, realizado en Lima del 25 al 29 de mayo de 2009, se estrenó *Duetto*, para flauta en Do y flauta en Sol, de Fernando García. La obra fue interpretada por los flautistas chilenos Jaime Kächele y Jeremías Núñez, ambos invitados al XXIV Festival Internacional. La obra se presentó en un recital que ofrecieron dichos intérpretes en la Sala Principal del Conservatorio Nacional de Lima, el 28 de mayo.

Compositores chilenos en Montevideo

En los conciertos de obras contemporáneas ofrecidos por el Núcleo Música Nueva, de Montevideo, se incluyeron obras de autores chilenos. El 24 de junio de 2009, en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís, se presentó la obra coral de Eduardo Cáceres titulada *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*, que fue interpretada por el grupo vocal Kárpátia, dirigido por Carlos Correa de Pavia. En esa misma ocasión se incluyó *Álibí*, para cuarteto de saxofones, de la compositora argentina-uruguaya Graciela Paraskevaídís, fiel colaboradora de la *RMCh*. Asimismo, el 26 de agosto pasado, en la Sala Zitarrosa, se interpretó *Aconteceres en el traspatio*, para flauta (Natalia Bibbó) y piano (Emiliano Aires), de Fernando García.

La Desoorden en Querétaro

La destacada banda valdiviana de rock progresivo y jazz fusión se presentó el 27 de junio en "Festival alternativo 2009" de Querétaro, México, con mucho éxito. El conjunto vocal, instrumental y teatral formado por jóvenes profesionales egresados de la Universidad Austral de Chile mantiene su vigencia desde hace 15 años, con mucha fuerza, gracias a su creatividad, buena técnica instrumental y perseverancia, pues se reúnen periódicamente en su sede de Valdivia para ensayar y componer, pese a que muchos de sus integrantes ya no residen en esa ciudad. Habitualmente, realizan temporadas con funciones en locales públicos, en las principales ciudades del sur, que suelen finalizar con actuaciones en Santiago. En ellas presentan obras temáticas de contenido social, ecológico o fantástico que también son plasmadas en sendos discos compactos.

Al Festival de Querétaro asistieron sólo 3 bandas, "Iconoclasta" de Ciudad de México, la local "Delta Red" y "La Desoorden" de Chile, única banda internacional invitada. Ésta cerró con gran acogida del público que exigió alargar la actuación con dos temas, aparte de los quince programados para la ocasión.

Leonardo Mancini
Cronista musical, Valdivia

Compositores chilenos en Alemania

El 11 de septiembre, en la Universidad Katholischen Hochschulgemeinde de Saarbrücken, Alemania, se presentaron la soprano Ana Álvarez Kemp y el guitarrista Patricio Henríquez Ulloa, con un programa que contempló, entre otras obras, *Gracias a la vida*, *Volver a los diecisiete* y *La jardinera*, de Violeta Parra; *Plegaria a un labrador*, de Víctor Jara; *Tonada a Manuel Rodríguez* y *Canto a Bernardo O'Higgins*, de Vicente Bianchi, y *¡Ay, ay, ay!*, de Osmán Pérez Freire.

Estrenos de Javier Farías en el exterior

El 27 de septiembre de 2009, en Italia, se estrenó la obra *Sobre el mundo la quietud* de Javier Farías, basada en el poema "La noche" de Gabriela Mistral. La referida obra fue comisionada al compositor por el Festival Mozart Rovereto y fue interpretada por la Orquesta Filarmonica de Turín, actuando como solista la soprano Tiziana Scandaletti. La misma orquesta estrenó en 2008 *Cantata la tierra*, también de Javier Farías, obra ganadora del concurso de composición "2 de agosto", fecha en que Bologna recuerda el atentado terrorista de 1981. Además, el 14 y 15 de noviembre de 2009, en la Universidad de Connecticut y en el Museo Wadsworth Atheneum de Estados Unidos, se presenta *Océana*, para coro mixto, con texto de Pablo Neruda, obra encargada al compositor chileno para el Voce Choir of Hartford y el dúo Altura (charango y guitarra).

Estreno de Juan Orrego-Salas

El 1 de octubre, en el Auer Hall de la Universidad de Indiana, el New Music Ensemble, bajo la dirección de David Dzubay, y el dúo de pianistas Fred y Marina Hammond, presentaron en estreno mundial *Introducción y Allegro concertante*, para piano solista a cuatro manos, quinteto de vientos y dos percusionistas, de Juan Orrego-Salas.

Otras noticias

Distinciones a nuestros músicos

En 2008 el director de orquesta Francisco Rettig obtuvo un Grammy Latino como Mejor Álbum instrumental, CD grabado por él, conduciendo a la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

En marzo de 2009 la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), con sede en París y que agrupa 222 sociedades en el mundo, eligió a Santiago Schuster como nuevo Director Regional de la entidad para América Latina y el Caribe, cargo que asumió el 1 de abril en Buenos Aires.

El 21 de abril de 2009, en el Centro Cultural Teatro la Cúpula, se realizó la décima entrega del premio Altazor 2008, gala convocada por la Sociedad Nacional de Autores de Teatro, Cine y Audiovisuales (ATN), la Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI) y el Colegio de Profesionales de la Danza (Prodanza Chile). Los premiados fueron: Sebastián Errázuriz, en la categoría “música alternativa”; Alexis Venegas, en la categoría “pop balada”; Mauricio Redolés, en “rock”; Manuel Sánchez, en “música folclórica”, y Manuel Jiménez, en “ejecución musical”.

El 27 de abril de este año, en el auditorio del Instituto de Chile, se efectuó la entrega del “Premio Domingo Santa Cruz” a la cantante Miryam Singer y al señor Eduardo Tironi, y el “Premio Academia” al ex Director de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago Schuster, ambos galardones otorgados por la Academia de Bellas Artes. El acto estuvo presidido por el Presidente de dicha Academia, el compositor Santiago Vera Rivera.

El 25 de mayo, en el auditorio del Instituto de Chile, se realizó la sesión pública y solemne en la cual el guitarrista Luis Orlandini fue recibido como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. En esa oportunidad Luis Orlandini desarrolló el tema “La interpretación musical”. El discurso de recepción al nuevo Académico estuvo a cargo del presidente de la Corporación, compositor Santiago Vera Rivera.

A fines de mayo se recibió la noticia que el compositor Jorge Arriagada estaba nominado como Mejor Compositor de Música de Cine por la Sociedad de Autores de Francia, país donde se encuentra radicado el músico chileno.

El 27 de agosto de 2009 se realizó la ceremonia en la que el Rector de la Universidad de Chile entregó la Distinción Académica de Profesor Emérito de dicha Universidad, al académico de la Facultad de Artes, Profesor Cirilo Vila Castro. En este acto, que se enmarcó dentro de las actividades del 80° aniversario de la Facultad de Artes, también recibió la misma distinción el Profesor Fernando González Mardones, quien agradeció a nombre de ambos premiados.

Con ocasión de las Fiestas Patrias, la presidenta de la República Michelle Bachelet distinguió a Eleodoro y Marcial Campos (Los Hermanos Campos) con la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, en el grado de Gran Oficial, por su destacada trayectoria y aporte a la música chilena. El dúo folclórico celebra más de 70 años en la carrera musical.

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

En el mes de abril de 2009 el Ballet Nacional Chileno, que dirige Gigi Caciuleanu, realizó una gira a Bolivia y Uruguay. En Bolivia se presentó en el Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, ofreciendo las coreografías de Caciuleanu, *Valparaíso Vals*, con música de Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Luis Advis, Violeta Parra, Desiderio Arenas y otros, y *París-Santiago*, con música del grupo Los Jaivas. En Uruguay, en el Teatro Solís de Montevideo, la compañía presentó dos funciones de *Valparaíso Vals*, y luego itineró por otras seis ciudades uruguayas.

Del 2 al 6 de junio, en el Teatro Municipal de Santiago, se presentó el Ballet de Santiago, con *30&TR35 horas Bar* del coreógrafo Eduardo Yedro, sobre música de Los Tres.

El 3 de junio, en el Patio de las Camelias del Palacio de la Moneda, se realizó la ceremonia de entrega de la nacionalidad por gracia a la maestra Joan Turner, viuda de Víctor Jara, por la Presidenta de la República. En esa ocasión la Compañía de Danza Espiral presentó la coreografía de Patricio Bunster *A pesar de todo*, con música de Víctor Jara.

El 12 de junio, en el Teatro de Wuppertal, Alemania, el Tanztheater interpretó, poco días antes de su muerte, la nueva coreografía que Pina Bausch dedicó a Chile. La pieza, de más de dos horas de duración, que incluye música de Víctor Jara, Violeta Parra, Congreso y Cecilia, al morir la coreografía, aún no tenía un título definitivo.

En el Teatro Regional del Maule, Talca, el 3 de abril, se interpretó *Una relación pornográfica*, de Philippe Blasband, dirigida por Paulo Meza, con música incidental de Luis Cast y coreografías de Francisca Sazié. En el mismo escenario, el 29 de abril, dirigida por Raúl Osorio, se presentó *Porque sólo tengo este cuerpo para defender este coto*, de Juan Claudio Burgos, con música de Miguel Ángel Bravo.

El 17 de junio el Teatro Nacional Chileno estrenó, en el Teatro Antonio Varas, *Tres Marías y una Rosa*, de David Benavente y el Taller de Investigación Teatral (TIT). La obra fue dirigida por Raúl Osorio, y Patricio Solovera compuso la música.

El 8 de julio se realizó la *avant-première*, en la Sala Jorge Müller del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, de la película *El húsar de la muerte*, con música de Sergio Ortega. Esta cinta pudo ser restaurada gracias al apoyo del Fondo de Fomento de la Música Nacional.

Los días 12 y 13 de septiembre, en la Estación Mapocho, actuó el Ballet Nacional Chileno presentando la coreografía de Gigi Caciuleanu *Valparaíso vals*, con la participación de la cantante Isabel Aldunate. La música empleada en este ballet es de Ángel Parra, Dióscoro Rojas, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Violeta Parra, Luis Advis y otros.

Libros recientemente publicados

El 14 de abril de 2009, en el Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, se presentó el libro *Música en tensión: producción simbólica en tiempos de globalización*, de Simón Palominos Mandiola, Elías Farías Caballero y Gonzalo Utreras Vargas, investigadores del Centro de Estudios CRANEO. Este libro fue financiado por el Fondo de Fomento de la Música Nacional.

La *RMCh* ha recibido el libro *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*, de Álvaro Menanteau, editado por la Facultad de Artes, Departamento de Musicología, Universidad de Helsinki, Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis XVIII, Helsinki, 2009.

El 29 de septiembre, en la Sala de Cine del Centro Cultural Palacio de La Moneda, se presentó la edición chilena de *El libro mayor de Violeta Parra*, de Isabel Parra. Presentaron el libro los académicos María Nieves Alonso y Gastón Soublette. En la ocasión, la cantautora Isabel Parra, acompañada de Tita y Antar, interpretaron temas de su última antología musical *Afectos y compromisos*.

Con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura se ha editado en Valparaíso –y se encuentra en circulación– el *Álbum para el músico contemporáneo*, de los compositores Ricardo Silva y Christian Donoso. El *Álbum* consiste en diez piezas breves para piano, cinco de cada autor. La partitura está acompañada por un CD de las diez piezas.

Nuevos fonogramas en circulación

En junio de 2009 el sello discográfico Pueblo Nuevo cumple cuatro años de existencia. Las grabaciones que edita se encuentran en: www.pueblonuevo.cl y su catálogo comprende varios compositores chilenos de música docta, tales como Gustavo Becerra, José Miguel Candela y otros. A comienzos de abril de este año Pueblo Nuevo editó un fonograma titulado *Life on Mars*, del compositor danés, miembro honorario de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, Lars Graugaard.

El 10 de mayo, en el Galpón Víctor Jara, se lanzó el CD *Ciclo electroacústico Salvador Allende Gossens* de José Miguel Candela. La obra cuenta con 8 piezas mixtas y un microciclo acusmático, titulado *Un camino nuevo*. Las piezas del *Ciclo* son: 1. *Sigan ustedes sabiendo* (Mauricio Valdebenito, guitarra acústica), 2. *que mucho más temprano* (Alejandro Ramírez, batería), 3. *que tarde* (Randall Ledermann: dizi chino), 4. *de nuevo se abrirán* (José M. Candela: bajo electrónico *fretless*), 5. *las grandes alamedas* (Héctor Cerda: guitarra eléctrica), 6. *por donde pase* (Exequiel Gómez: intérprete corporal, en espacio de sensores) 7. *el hombre libre* (Gonzalo Cuadra: voz), y 8. *para construir una sociedad mejor* (obra interactiva. Ricardo Vega: programación de interfaz). Las 4 piezas que forman el microciclo son: 9. *Nosotros estamos serenos y tranquilos*, 10. *Haremos posible la gran tarea*, 11. *Hemos heredado la forma irracional* y 12. *Seremos lo suficientemente fuertes*. En el acto de lanzamiento del CD se escucharon algunas de sus partes.

El 15 de mayo, en la Sala Isidora Zegers, se efectuó la presentación del disco compacto *Elisa Alsina, piano*, proyecto de creación e investigación artística de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Chile. La destacada pianista chilena incluyó en su CD obras de Mozart, Chopin, Schumann y las *Cinco doloras* del compositor chileno Alfonso Leng. Los comentarios sobre el disco, que se presentó en esa ocasión estuvieron a cargo del musicólogo Dr. Luis Merino.

El 31 de agosto, en el Salón Cardenal Juan Francisco Fresno del Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se presentó el CD *Desde la raíz*, grabado por los Huasos de Algarrobal. El disco contiene 16 piezas representativas del alma popular de nuestro país.

Premio de Composición Casa de las Américas 2009

El jurado del Premio de Composición de Casa de las Américas 2009, formado por Rafael Aponte Ledée (Puerto Rico), Dina Arismendi (Venezuela), Tulio Peramo (Cuba), Roberto Valera (Cuba) y Alberto Villalpando (Bolivia) se reunió en el mes de abril, en La Habana, para analizar los 22 cuartetos de cuerdas procedentes de nueve países de América Latina. El 17 de abril acordó otorgar por unanimidad el Premio de Composición 2009 a la obra *Bestiario*, de Fabián Harbeith Roa Dueñez, de Colombia, y Mención a la obra *Desfragmentación*, del mexicano Alejandro Javier Padilla Gallegos. El jurado señaló que “todas las obras presentadas demuestran un alto nivel profesional y valor artístico, por lo que recomienda difundir dicho repertorio entre los cuartetos de cuerdas de América Latina y el mundo”.

Homenaje a Luis Advis

El 21 de septiembre, en la Sala SCD Bellavista, se realizó un homenaje al compositor y ex presidente de la SCD, Luis Advis, al cumplirse el quinto año de su deceso. Dicha ceremonia, a la que asistió la familia del compositor y numeroso público, estuvo presidida por el compositor Alejandro Guarello, presidente de la SCD.

En la ocasión, el subdirector de la *RMCh*, Fernando García, expresó lo siguiente: “El tango declara que 20 años no son nada, menos son 5, sin embargo la ausencia del colega Advis –o mejor del ‘coleguita’, como él llamaba cariñosamente a los músicos– ha sido bastante larga si pensamos cuanto más habría realizado en 5 años con el talento, la imaginación, la capacidad de trabajo que poseía.

Pero hay que decir que el ‘coleguita’ Lucho no era sólo –afortunadamente– un trabajador empedernido, también era un buen conversador. En su juventud santiaguina le tocó vivir los tiempos de los Cafés, donde se arreglaba o desarreglaba el mundo. Hombre inteligente, de vasta cultura, informado, cordial, ‘buena persona’ –como decimos por estos lados– permitía y estimulaba el diálogo diverso. Hasta los ‘coleguitas’ –tan monotemáticos– no hablábamos únicamente de música, y, al finalizar la charla, salíamos más ilustrados y amigos con Luis que antes de comenzarla. Esa inmensa calidad humana hacía que por momentos olvidáramos los méritos musicales del ‘coleguita’ Lucho, pero su talento era tanto, que ese olvido poco duraba.

Los discípulos de Luis Advis en las clases de Gustavo Becerra recordamos que fue él, el ‘coleguita’ Lucho, estudiante de filosofía, quien empujó al maestro –según propia confesión– a sumergirse en el intrincado universo de la lógica formal, desarrollando un novedoso método de análisis de la música. Es decir, nuestro buen amigo, a quien recordamos hoy, fue partícipe de un importante avance en los estudios teórico-musicales. Mas, era en la composición donde Luis Advis mostraba su gran talento.

Cualquiera fuese el género que abordara, algo tenía su música que despertaba interés en el auditor. A la distancia pienso que ese ‘algo’ era un profundo entronque con su tierra y con el momento histórico que vivía.

En el transcurso del siglo 20 en Chile hemos experimentado tres instantes en que la música de tradición oral y la de tradición escrita se han encontrado. Son períodos de búsqueda de nuestra identidad, de acentuación del mestizaje. Tres momentos en que los compositores doctos han ‘descubierto’ la música popular, han palpado sus raíces. El primero fue en las décadas de comienzos de siglo, cuando varios en Hispanoamérica celebrábamos el Centenario; cuando se producía la revolución agraria en México y se dictaba la Constitución de 1917, fenómeno que fue observado con atención por los pueblos americanos; cuando comenzó a tomar fuerza el movimiento obrero en nuestro país y se fundaron la Federación Obrera de Chile y el Partido Obrero Socialista; cuando llegaron nuevos aires, en

1920, a la vida política nacional. Ese fue el minuto en que compositores como Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín, Carlos Isamitt estudiaron y sumaron a su discurso la música mapuche. Los chilenos comenzamos entonces a reconocer como propia la música de uno de los antiguos habitantes de Chile.

Un nuevo instante de acercamiento de las músicas en busca de una identidad propia se produjo a mediados del siglo pasado. Era época de gran efervescencia social en América Latina. En 1959 triunfó la Revolución Cubana y en otros países se instalaron gobiernos militares progresistas. En Chile avanzaban los sectores que exigían cambios en la sociedad y que alcanzaron la presidencia con Salvador Allende. Esos fueron los tiempos en que Roberto Falabella incorporó los cantos populares del Norte Grande a la música docta y Ramón Campbell las expresiones musicales de Isla de Pascua. Se agregaron, así, nuevas informaciones sonoras al repertorio que identificamos como nuestro. Fue la época en que Luis Advis llegó desde Iquique a Santiago e hizo valiosos aportes al reconocimiento de nuestra música nortina, pues también eligió el camino de sintetizar, de mezclar lo docto con lo popular.

El tercer instante de acercamiento de lo popular y lo docto aún lo vivimos. Comenzó en la década de 1980, en los momentos en que la dictadura se debilitaba y se profundiza la globalización capitalista de la economía, que trajo consigo los tratados de Libre Comercio (TLC). En los años 90 una delegación encabezada por Luis Advis, entonces presidente de la SCD, se reunió con el Ministro de Educación para explicarle los peligros que entrañaba el TLC, tal cual se discutía en el Parlamento. Al tener Chile una industria y una vida musical débiles, habría cesantía entre los músicos y peligraba la existencia misma de la música chilena. Felizmente, fuimos escuchados y se hicieron algunos cambios en el TLC. Durante estos años jóvenes y talentosos creadores de música de tradición escrita han ido buscando en la música de los pueblos australes o de otros grupos étnicos (kaweskar, yaganes, selk'nam, atacameños) nuevos elementos identitarios. Recién en el siglo 21 los chilenos hemos terminado por reconocer, como parte de nosotros, a las etnias que habitaban Chile al arribo de los europeos.

Es esa síntesis entre música de tradición escrita y de tradición oral lo que buscó Luis Advis. Es esa hibridación de lo popular con lo docto lo que indagó el compositor. Es esa manera mestiza latinoamericana, masiva, la que le complació y sirvió para expresarse. Él lo declaró: 'Esta mezcla rara que hago es la que me gusta: esta mezcla de lo docto y lo popular. No sé por qué, pero me gusta, me entretiene'. Está claro: Luis Advis fue un hombre de su pueblo y de su tiempo. Su música lo confirma. Escuchémosla".

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Die Klaviermusik von Juan Allende-Blin y Die Orgelmusik von Juan Allende-Blin. CDs. Obras de Juan Allende-Blin. Thomas Günther (piano) / Gerd Zacher (órgano). Cybele Records. 2003 / 2005.

Durante esta década que se acaba el sello discográfico alemán Cybele ha publicado nada menos que dos discos compactos dedicados a la música del compositor chileno Juan Allende-Blin, quien es altamente respetado y apreciado en Alemania. En 2003 apareció el primer álbum, que contiene las obras para piano y luego, en 2005, se editó otro en torno a la música para órgano. Esta casa disquera se ha interesado ampliamente en grabar importantes nombres de la música de Alemania y logró atención mundial gracias a un celebrado registro del importante *Requiem para un joven poeta*, de Bernd Alois Zimmermann.

Debido a la limitada difusión que ha tenido la música de este Allende-Blin en nuestro país, ambas producciones otorgan una imagen bastante completa del mundo sonoro de este compositor. Música totalmente crómica, con atisbos de microtonalidad y en la que el uso de silencios es fundamental.

Thomas Günther se llama el pianista que aborda las obras para este instrumento en el primero de estos discos del año 2003. El sonido es claro y la técnica del intérprete del más alto nivel. *Transformations IV* de 1960 es parte de una serie de obras breves en las que Allende-Blin estaba en busca de un sonido propio y en las que se manifiesta su alto interés por la música de Webern. *Sonatine* de 1950, en cambio, es una obra de juventud en la que son discernibles las influencias de Scriabin y Debussy.

Más representativa del compositor es *Zeitspanne*, de 1974, en la que Allende-Blin prescinde del virtuosismo y le otorga una prominencia a la concentración, tanto en el intérprete como en el oyente. Aquí se aprovecha al máximo el silencio como recurso de primer plano, mientras que sobre la base de una variada gama de ataques, los acordes del piano van quebrando los abundantes silencios y pausas, haciendo que las resonancias sean también un elemento primordial de la obra.

La pieza *Dialogue* de 1983 ofrece una mirada más lúdica. El pianista debe ser asistido por otro intérprete (en este registro el propio Allende-Blin), quien manipula las cuerdas del piano, tanto con las manos, como utilizando pelotas de tenis en ciertos pasajes. Así se genera un diálogo entre ambos ejecutantes.

El álbum de obras para órgano (2005) es interpretado por Gerd Zacher, viejo colaborador y amigo de Allende-Blin, quien ha pasado a la posteridad por haber estrenado importantes piezas para su instrumento, tales como *Volumina* de Ligeti e *Improvisation ajoutée* de Kagel.

Echelons en tres movimientos, de 1968, abre el disco y nos revela algunas de las características generales del álbum, tales como la manipulación del aire del instrumento para generar microtonos, y tal como como ya lo habíamos mencionado, lo importante que son los silencios en Allende-Blin.

Mein blaues Klavier de 1970 combina el tradicional órgano de tubos con el organillo, que aquí es ejecutado por el compositor. Allende-Blin logra inusitadas texturas con ambos instrumentos, lo que hace de esta una de las piezas más atrayentes del disco.

Transformations II de 1952 pertenece a la serie mencionada más arriba. Una temprana forma de trabajo del músico, en la que un material base, conformado por una serie de notas, es “transformado” libremente.

Finalmente, *Coral de caracola* es el homenaje de Allende-Blin a su recordado tío, el maestro Pedro Humberto Allende, a los 100 años de su nacimiento en 1985. Aquí se denotan mayores conexiones con la gran tradición del instrumento, aunque sin dejar de lado todas las características antes mencionadas. Notas sostenidas largamente se entrecruzan para sugerir un coral, un himno que nunca aprendemos totalmente, pero que pareciera estar ahí.

Esperemos que estas grabaciones generen un mayor interés en Chile por la música de Juan Allende-Blin, un compositor más apreciado en Europa que en su país natal. Un interés que lleve a que su nombre se escuche más en las salas de concierto chilenas.

Álvaro Gallegos Marino
Radio Beethoven, Chile
alvarogallegosm@gmail.com

Elisa Alsina, piano. CD. Universidad de Chile: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Departamento de Investigación; Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, 2008.

Elisa Alsina Urzúa es una destacadísima intérprete en piano, profesora titular y académica del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La conozco desde la época que estudiamos juntos en el antiguo Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, cuando Elisa iniciaba sus estudios de piano con esa maestra inolvidable que fuera Flora Guerra, después de haber cursado sus primeros estudios de piano en el Conservatorio Rosita Renard de su ciudad natal de Chillán, con la maestra Hilda Ferrada Bustos. Por esas coincidencias del destino el nombre del Conservatorio de Chillán, Rosita Renard, corresponde a otra gran artista chilena del piano, cuyos grandes logros como intérprete y maestra fueron reseñados en una maciza biografía escrita por mi gran amigo el musicólogo Samuel Claro Valdés. Además, Rosita Renard fue maestra de Flora Guerra, quien, según se ha señalado, fue maestra de Elisa Alsina. En el vetusto edificio ubicado en la calle Bulnes con Alameda tuve el gusto de compartir con Elisa, entre otras, la cátedra de Historia de la Música, con ese gran maestro que fuera el compositor y también profesor de piano Carlos Botto Vallarino, quien ulteriormente obtendría el Premio Nacional de Arte en Música el año 1996.

Después de obtener con calificación máxima la Licenciatura en Interpretación Superior con mención en Piano (1964), Elisa realizó durante tres años estudios de postgrado en la Escuela Superior de Música Fryderick Chopin de Varsovia (1969-1971), en la cátedra de piano de la maestra Marguerite Trombini-Kazuro, gracias a una beca otorgada por el Ministerio de Cultura de Polonia.

A su regreso Elisa se incorporó en 1977 a nuestra actual Facultad de Artes, entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Al igual que su maestra Flora Guerra, Elisa enfrentó el gran desafío de ser artista y maestra, cumpliendo a cabalidad con las exigencias que demanda la carrera académica de la Universidad de Chile.

Como artista Elisa ha sido intérprete solista en conciertos o ciclos de conciertos efectuados en Santiago, a través de ciudades diversas del norte y sur de nuestro país, tanto como en ciudades del extranjero, Varsovia (Polonia), Salamanca (España), Mendoza (Argentina); en Montevideo y ciudades diversas al interior de Uruguay; en países de Centroamérica tales como El Salvador, Costa Rica, Guatemala, Honduras, República Dominicana, y en Miami, Estados Unidos. Ha participado como solista junto a las Orquestas Sinfónicas de Chile y Filarmónica, además de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. Una mención de los ciclos en que ha tomado parte permite aquilatar la variedad de su repertorio como solista, Temporada Chopin, Temporada de Bach a Stravinsky, Ciclo Mozart, Temporada Beethoven y Ciclo Liszt-Chopin. Una variedad similar se advierte en los recitales de música de cámara. A modo de ejemplo, Elisa ha tomado parte en 1987 en la presentación de la obra integral para violoncello y piano de Beethoven, junto a otro gran artista y profesor titular de la Facultad de Artes, el maestro Roberto González. Además ha interpretado recitales a dos pianos con su maestra Flora Guerra, y con dos artistas galardonados con el Premio Nacional de Arte, Elvira Savi (quien lo obtuvo en 1998) y Cirilo Vila (quien lo obtuvo en 2004).

Tal como Elvira Savi, Elisa se ha destacado como intérprete en el *Lied*. Al respecto se puede mencionar su participación, entre otros, en los siguientes ciclos, Goethe en el Lied (1999), Ciclo de música con obras de compositores chilenos, Lieder y dúos de Schubert, Mendelssohn y Brahms (1984), o en un ciclo dedicado a Lieder de Wolf y Schumann (1984). Cabe agregar su intervención en recitales de violín y piano en el Ciclo Centenario de Brahms (1997) o en recitales de clarinete y piano en un Ciclo de Música Francesa del Siglo XX (1984). Dentro de un género mixto, entre el de solista y de música de cámara, caben señalar sus actuaciones junto a la Orquesta Sinfónica de Chile en obras para dos o tres pianos de Bach, obras para dos pianos de Mozart, Poulenc y Mendelssohn y la maravillosa *Sonata* para dos pianos, percusión y orquesta del maestro húngaro Béla Bartók.

Esta maciza labor artística la ha hecho acreedora de muchos y merecidos galardones. Entre ellos se puede señalar el Premio Rosita Renard otorgado por la Facultad de Artes el año 1964, el primer lugar obtenido en el Primer Concurso Nacional de Piano de Viña del Mar (1962), el Premio Orrego Carvallo otorgado por la Facultad de Artes al mejor alumno de su promoción (1962), la Medalla de Oro y Diploma de Honor obtenidos en el Concurso Internacional de Piano realizado en Montevideo, Uruguay (1966), el Primer Premio obtenido en el Concurso Nacional de Piano Federico Chopin (1968), que le permitiera participar en el Concurso Internacional de Piano dedicado al egregio compositor polaco en Varsovia (1970), el Premio Municipal de Arte para Adultos, otorgado en 2002 por la Ilustre Municipalidad de Chillán, la distinción al mejor docente de pregrado 2004 otorgada por el

Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, el Premio Municipal de Arte, mención música, otorgado por la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Condecoración al Mérito Amanda Labarca, discernida el año 2005 por la Universidad de Chile.

Su labor docente ha sido fecunda en términos de formar otros artistas que han recibido becas para perfeccionarse en el extranjero, han tenido figuración como profesores de instituciones del país o del extranjero o les ha cabido una participación destacada en concursos de piano de Chile y el exterior. Entre ellos se puede mencionar a Javier Lanis, Luis Muñoz, Mario Alarcón, Javier Gutiérrez, Mario Cervantes, Virna Osses, Patricia Castro y Juan Cifuentes.

En el CD que se reseña, Elisa interpreta obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Fryderick Chopin y Alfonso Leng. Forman este conjunto de obras un acabado “menú”, de acuerdo al término acuñado por mi recordado colega y amigo, el compositor Juan Amenábar, para referirse a la adecuación del carácter y contenido musical de las obras que se integraban a un fonograma. Este sentido del “menú” se aplica en el caso del CD que presentamos hoy día no sólo a la combinación de las obras sino que al orden en que las obras aparecen en el fonograma.

La tónica de este menú se vincula con el concepto de romanticismo, entendiendo este concepto como la introspección mediante la música en las zonas arcanas y profundas del sentimiento humano.

El Adagio KV en Si menor de Mozart (1788) que abre el fonograma muestra la influencia, según lo señala acertadamente la musicóloga Julia Grandela, autora de las notas que acompañan el CD, del movimiento *Sturm und Drang* (Tormenta e Impulso), el que constituye el “lado B” del estilo del alto clasicismo. Le sigue la *Sonata* KV 330 en Do mayor escrita por Mozart en París en 1778. En ella el compositor nos presenta el lado luminoso y asertivo del alto clasicismo en el primero y tercer movimiento, mientras que en la sección central del movimiento lento surge en plenitud la profundidad y expresividad de este “lado B”.

Continúa el CD con las *Cinco Doloras* del compositor chileno Alfonso Leng. La número 3 fue compuesta en 1901, mientras que las restantes cuatro doloras fueron escritas entre 1913 y 1914, en un período de la historia de la música chilena en que surgen las primeras grandes obras de música de arte del siglo XX. En estas Doloras la música se asocia a los poemas de Pedro Prado, cófrade junto a Alfonso Leng del célebre movimiento de Los Diez, el que marcó una importante renovación en la música nacional a contar de la segunda década del siglo pasado. Tanto en la poesía de Prado como en la música de Leng, el “lado B” se subsume en la tristeza, el dolor y la desesperanza en una agógica, melodía, textura y armonía cromática de tinte postromántico.

A continuación viene la *Fantasia* en Fa menor op. 49 de Chopin, escrita en 1842, en la cual, de acuerdo a lo que señala Julia Grandela, la expresión íntima (o el lado B) se conjuga con el virtuosismo pianístico.

Culmina el CD con los *Estudios Sinfónicos* op. 13 en Do sostenido menor de Robert Schumann.

En los *Estudios Sinfónicos* Robert Schumann se sirve del procedimiento del tema y variaciones para presentar en una brillante síntesis toda la gama del sentimiento romántico que en la música se despliega desde el movimiento lento inicial hasta el virtuoso movimiento rápido final, tal vez como un reflejo de las personalidades de Florestán, Eusebius y Maestro Raro en las que se transmutaba el carácter del compositor.

La artista Elisa Alsina interpreta con gran ductilidad este interesante menú de obras. Con segura pulsación, exactitud en el ritmo y el *tempo*, fraseo, matización y *touché*, anuda los lados A y B, como dos extremos que desde el alto clasicismo vienés pasan por el romanticismo polaco y alemán hasta asentarse en el postromanticismo chileno de comienzos del siglo XX.

Hace gala Elisa de una musicalidad madura que se compenetra de la sustancia musical de cada una de las obras, imprimiéndoles su sello propio como artista intérprete del piano. A modo de ejemplo, en las obras de Chopin y Schumann, Elisa maneja con gran nivel la textura homofónica de la melodía con soporte de armonía, que se enriquece con una animación contrapuntística mediante un juego de cantos y contracantos de alto valor musical y estético.

La realización de este fonograma corresponde a un proyecto concursable financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo en el Concurso de Creación e Investigación Artística DI 2006. Esto merece destacarse, toda vez que demuestra el apoyo institucional de la Universidad de Chile a la creación artística como función académica universitaria, junto a la docencia e investigación. En la realización del fonograma confluyeron dos áreas académicas del Departamento de Música y Sonología. Ellas son la de musicología con Julia Grandela y la de sonología con Fernando Rojas, a los que se suma el diseño gráfico de Raúl Donoso. Todos ellos cumplen su cometido a gran nivel. La

producción general estuvo a cargo de Manuel Espinoza, quien nos brinda en este fonograma otro ejemplo de su alto nivel profesional en la gestión del arte.

A modo de síntesis, el CD *Elisa Alsina, piano* es un fonograma del más alto nivel artístico y académico que surge del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como resultado de un trabajo académico serio y concienzudo, que prestigia a nuestra Facultad de Artes ante el resto de las Facultades de la Universidad de Chile y ante todo el país.

Prof. Dr. Luis Merino Montero
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
lmerino@uchile.cl

Los fugaces contornos del silencio. CD. Obras de Cristián López. Santiago: Ministerio de Cultura, FONDART, 2008.

Los que han escuchado la obra de Cristián López sabrán que, de un tiempo a esta parte, su trabajo ha ido cristalizando en un estilo personal consistente y muy distinto a lo que se acostumbra escuchar en el circuito académico. Muestra de ello es su disco de 2008, *Los fugaces contornos del silencio*, para el cual contó con la participación de Gino Basso (clarinete en Sib, saxo tenor y saxo barítono), Paul Hernández (guitarra eléctrica), Wilson Padilla (flauta piccolo, flauta en Do, flauta en Sol, quenacho y zampoñas), Francisco Palacios (violoncello), Patricio Rocco (contrabajo), Cristián Galarce (registro, procesamiento, mezcla y masterización) y Paulina Chávez (diseño).

No es común en la producción musical contemporánea chilena encontrarse con un disco concebido como tal, con un concepto unitario que ampara la composición y ejecución de cada una de las obras, su disposición secuencial, su tratamiento tecnológico y su diseño gráfico.

Esta forma de plantear el trabajo está directamente relacionada con la conciencia del autor sobre la importancia de los *modos de decir* como manifestación concreta de la dimensión comunicativa del arte, esto es, como aquello que habla más claramente de la forma de entender la música que cualquier explicación verbal. Este es, precisamente, el mayor interés del disco, en cuanto propone un discurso inclusivo, que no exige ser inteligido, sino que *permite* ser experimentado y compartido por el auditor.

Cada pieza funciona como una autoexploración que se sumerge en sus posibilidades expresivas sin prisas, como respetando los procesos de cada gesto musical sugerido por el compositor y transformado en realidad por el intérprete, en un proceso activo que está en la base de la cualidad eminentemente comunicativa que se percibe al escuchar el resultado de cada obra. Tal vez este diálogo entre compositor e intérprete es el que se extrapola en nosotros, haciéndonos sentir partícipes de la exploración, de la búsqueda del intérprete por hacer audible una intención.

El recorrido que se genera a partir de esta forma de operar queda encapsulado en seis obras en las que el silencio constituye el elemento musical aglutinante, el espacio en el cual el sonido, como gesto vital, como energía en movimiento, se desplaza, volcándose de esta manera no en *ausencia de*, sino en *potencia de*. La alternancia entre sonido y silencio no es otra cosa que la relación entre música y realidad, entre impulso creativo y circunstancia, es decir, el acto simultáneo de sonar y escuchar, de reaccionar ante el espacio circundante. De este modo, lo que recibimos al escuchar cualquiera de estas obras no es un relato lineal, sino toda una *situación* expresiva, en la que todos los apelativos sinestésicos parecen recuperar su sentido original.

Leonora López
Musicóloga
(leophophora@gmail.com)

¡Cuándo, mi vida cuándo! CD. Ensamble Terra Australis. Santiago: Corporación Cultural Terra Australis, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional. 2009.

Ensamble Terra Australis cuenta con tres años de historia como agrupación. Es un tiempo más que suficiente para amalgamar una puesta en música que cuida, no sólo lo interpretativo, sino que plantea una lúcida reflexión respecto de la historicidad de los repertorios que aborda, con lo que demues-

tra su conciencia acerca de las problemáticas que la musicología ha planteado sobre los mismos. En ello radica parte de la singularidad de éste su primer registro fonográfico.

¡*Cuándo, mi vida cuándo!* recoge piezas del *Código Zuola*, el *Libro sexto* de María Antonia Palacios, y algunos aires tradicionales folclóricos que, ajenos a la agitación política del momento, transitaron fluidamente desde la colonia a la república. La práctica musical de aquellos años poco o nada debió afectar su continuidad por efecto de la contingencia política. Según comenta el Doctor Víctor Rondón en sus *Reflexiones sobre el contexto histórico y estético de repertorios seculares inauditos*, “el paso del régimen colonial al republicano más afectó al contexto que al texto sonoro de estos repertorios”. Se trata de uno de los mitos que se resquebrajan bajo el peso del ejercicio crítico que se articula en este registro, y que se sitúa en un punto estratégico en el que tienden a diluirse las distinciones entre lo popular y lo docto, lo nacional y lo foráneo, el salón y la calle, o las culturas orales y escritas.

A la reconstrucción que propone Terra Australis se ingresa con una provocación. Desde las calles del Santiago actual, nos transporta desde su inicio hasta los espacios de sociabilización en el que la música es una hebra más del tejido que acompaña a un medio complejo, cohabitando y compitiendo con el sonido de voces y vasos. Es la realidad de estos repertorios –probablemente muy similar hace cien, doscientos o trescientos años– que debían luchar por su lugar y valor dentro de la abigarrada amalgama del sonido ambiente. La consideración de esta dimensión logra que el disco se presente en varios puntos como una propuesta que trasciende el plano puramente musical para ubicarse en el terreno más amplio de lo sonoro. Y es así como el célebre *Zapateado*, transcrito por Amédeé Francois Frézier hacia principios del siglo XVIII, incluye en su interpretación el sonido de “esos zapatos para los que fue escrito”, parte integral de lo que debe haber sido su puesta en música. Un resultado menos feliz se obtiene con *El rumor de las batallas*, que marca la transición hacia el período republicano, no tanto por la idea subyacente como por el resultado sonoro, que no se integra armónicamente al fluir de la grabación. Un detalle ínfimo, en todo caso, considerando el acabado trabajo de la mezcla sonora en general.

La travesía histórica del disco se ciñe a un eje cronológico relativo, planteado más bien por las fuentes de las que se ha extraído el repertorio y que comprende la imposibilidad de determinar con certeza los márgenes de sobrevivencia de estas músicas en el marco de la práctica cotidiana. El *Código Zuola* sirve como punto de referencia para identificar los repertorios de un Chile dependiente e integrado al Virreynato del Perú, mientras que el *Libro Sexto* aporta algunas de las escasas piezas conservadas dentro del territorio nacional, complementadas con otras de diversa procedencia, tales como el ya nombrado *Zapateo* o aquella de cuyo texto surgió el nombre del disco: *El Cuando, baile nacional de Chile*.

A este respecto resulta sumamente interesante constatar la deriva estilística que surge de la selección del repertorio, en la que se aprecia el tránsito desde los aires barrocos a los clásicos –si es que es posible aplicar dichos conceptos en estos apartados territorios– con eventuales reminiscencias de España y con dejos tradicionales y folclóricos chilenos característicos. Por otra parte, queda latente la pregunta sobre la música nacional, en un momento en que Chile todavía no era tal y en el que los flujos culturales hacen imposible determinar el grado de apropiación de repertorios que no necesariamente germinaban en esta tierra, pero que ciertamente adquirían relevancia al dejar caer sus frutos sobre ella. Al menos, según parecen atestiguar las huellas históricas de las que hasta ahora se dispone.

Especiales elogios merece la calidad interpretativa del registro, por el cuidado y prolijidad que demuestra, tanto en la parte instrumental como en la vocal. De la primera, se debe destacar la selección organológica, que considera medios instrumentales en sintonía con los contextos en que las piezas pudieron ser interpretadas. No obstante, no se desestiman aquellos timbres que habitualmente se ven relegados por la infundada carga docta que se le asigna a los repertorios antiguos, cuya vida transcurrió al margen (o al menos en el límite inferior) de los cánones oficiales e integrada en cambio a la diversión popular en espacios públicos y privados. De este modo conviven –entre otros– guitarra, clavecín, flauta, viola, castañuelas y charango. Su integración sumada a la calidad técnica de la ejecución, arroja un resultado sumamente atractivo y favorable. Por otra parte, el toque de teatralidad con que se aborda la parte vocal, que no descuida en ello su calidad y aporta un timbre amable y apropiado, sella la impronta de personalidad que caracteriza este trabajo. Valga recordar, de paso, que en aquellos tiempos la responsabilidad interpretativa de las piezas vocales recaía muchas veces sobre artistas que se desempeñaban además como actores.

Se hace necesario, por último, destacar las detalladas descripciones incluidas en el texto que acompaña al disco, que informa acerca de las particularidades de cada una de las piezas incluidas, tanto como de las consideraciones generales y algunos alcances más específicos que dan cuerpo y

solidez a esta propuesta de Terra Australis. En conjunto motivan más de alguna elucubración en torno a las problemáticas que en ella se plantean.

¡Cuándo, mi vida cuándo! es un material valioso, considerado desde sus múltiples ángulos. Por su excelente nivel musical, por la profundidad y pertinencia del trabajo historiográfico que lo sostiene, además de la propuesta de una reflexión desde el universo sonoro hispanoamericano y chileno de aquellas épocas remotas. De aquí, surge un arduo desafío a las futuras iniciativas de esta u otras agrupaciones que se sumerjan en el vasto y complejo mar de los repertorios virreynales y republicanos. No queda más que felicitar a cada uno de las personas que aportaron con su trabajo e ideas a materializar este hermoso y oportuno proyecto.

*Nicolás Masquiarán D.
Universidad de Concepción, Chile
zigurun@gmail.com*

RESUMEN DE TESIS

Antonio Tobón Restrepo. *Trillar para festejar: Tiempo de hacer y usar música en Chile central republicano*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2008, 180 pp. Profesor guía: Víctor Rondón Sepúlveda.

En Chile, a lo menos desde 1850, el desarrollo de la economía triguera de exportación supuso el ordenamiento de la sociedad del gran latifundio tradicional. Este trabajo se ocupa de la construcción social dada por las relaciones entre individuos, en un momento preciso, aquel de la cosecha. La trilla, faena última de este proceso –en la que se separa el grano del trigo de la espiga– era, además, una ocasión festiva de congregación de todas las gentes del campo. La respuesta a la pregunta por qué era ésta una ocasión festiva o qué la hacía un momento especial para la sociedad agricultora, es central en la observación que en esta tesis se hace de la música como cultura.

La observación de las dimensiones simbólicas de la música en esta ocasión aparece estrechamente ligada con los sentidos y significados inmanentes en el tiempo en el que sucede la trilla y la organización de la sociedad para hacerla.

Desde la historia cultural aborda una serie de problemas que atañen, especialmente a la estructura de la música y los músicos, pero, sobre todo, a las dimensiones simbólicas presentes en el hacer y usar la música como dinámicas sociales.

Dos conceptos son claves en la elaboración de la respuesta de tal pregunta, que a su vez estructuran el escrito en dos partes.

Los problemas que instala.

La base del trabajo que resultó en esta tesis fue la pregunta sobre cómo se usaba y hacía música en el mundo hacendal triguero de Chile central durante el siglo XIX. Quizá la pregunta la gatilla la instituida premisa del cambio en el uso de una música de acuerdo al cambio en el contexto en el que ella cumple determinadas funciones, pero también es gatillada por el intento de abordar la relación Historia-Musicología.

Antonio Tobón Restrepo
Magíster en Artes, mención Musicología
Facultad de Artes, Universidad de Chile
antonio.tobon@gmail.com

Omar Percy Ponce Valdivia. *De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, 2008, 178 pp. Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado.

Los textos surgidos desde la tercera década del siglo XX han configurado un imaginario homogéneo y generalizador respecto a la práctica musical en las comunidades andinas. En referencia al charango, estos escritos han instalado ideas comunes acerca de las características, la música y el contexto indígena del instrumento. En este marco, tales descripciones o definiciones del charango, generadas por el discurso etnográfico del siglo XX, dan luces a una problemática de interés musicológico, cual es la construcción de identidades socioculturales y territoriales asignadas al instrumento y a sus prácticas musicales.

La tesis analiza, en la práctica actual del charango, cómo más allá de tales pertenencias o identidades narradas, las músicas del instrumento han devenido en una transcontextualidad, en la cual se reafirma la coexistencia de variantes instrumentales en correspondencia con la heterogeneidad del universo musical andino y sus situaciones. Este proceso es entendido como una refuncionalización del instrumento a los procesos de representatividad local que surgen en la práctica musical de comunidades inmigrantes en los espacios urbanos. La investigación está ubicada en el Altiplano del Collao y se focaliza en el departamento de Puno, en Perú, luego de estudiar los marcos rituales y sociales que articulan los distintivos musicales locales, abordando las músicas de *Kjaswa de Capachica* y *Q'ajjelo*,

Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 143-146

respectivamente. Se estudian aspectos de la performance del charango pertinentes a desentrañar cómo estos distintivos, traducidos en modalidades de ejecución y variantes instrumentales, son incorporados a una práctica urbana cuyo principal espacio musical y social es la Estudiantina altioplánica.

Tomando el caso del *Q'ajjelo*, analizamos la confluencia de ciertos caracteres sonoros primigenios en una música de funciones representativas y simbólicas de lo local, elaborada para los espacios de performance urbana y para la discografía; la denominada *Captación*. En tanto que el universo instrumental de la estudiantina es mixto y “moderno”, el charanguista ejecuta un bagaje musical que sintetiza lo colectivo primigenio, sus caracteres musicales se constituyen en elementos semánticos que actúan en el reconocimiento de una música como “altioplánica”. Es en distinción musical de lo altioplánico, en que se configura la variante instrumental del charango llamado *Chillador*; un denominativo hispano que connota la mirada hacia la expresión indígena, cuya incorporación a la música urbana es analizada en términos de fricción entre musicalidades de raíz indígena y otras de tendencia “moderna” o urbana.

El enfoque analítico postula una comprensión de la cultura local como un proceso, en el cual las músicas son transformadas a la vez que actualizadas. Desde este caso es posible constatar que el proceso musical del siglo XXI configura nuevas modalidades, en función a los espacios transculturales de práctica. Una de estas constataciones es que la música de la estudiantina altioplánica, generada en la interacción con la matriz primigenia del charango, ha significado en el Altiplano puneño un rompimiento de la dicotomía culto-folclórico. Asimismo, el proceso de confluencias observado en el paso de *Charango* a *Chillador* neutraliza las adscripciones territoriales que señalaba el discurso etnográfico del siglo XX respecto a una pertenencia exclusivamente campesina del instrumento, referido, además, como “un” instrumento. Las construcciones narrativas correspondían a una mirada étnica que ubicaba lo “indio” como un sustrato inaccesible al mundo moderno, asunción que es deconstruida por la existencia actual de músicas y espacios de práctica, en las que la interacción del charango cumple un rol relevante.

Omar Ponce Valdivia
Magíster en Artes, mención Musicología
Facultad de Artes, Universidad de Chile
omarponce73@hotmail.com

Álvaro Menanteau Aravena. *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: el caso de la generación de 1990 y Ángel Parra*. Helsinki: Universidad de Helsinki, Facultad de Artes, Departamento de Musicología, 2009, 182 pp. Profesor guía, Dr. Alfonso Padilla.

Este trabajo (conducente al grado de Doctor en Musicología) investiga la historia del jazz en Chile a la luz de las problemáticas de modernidad e identidad, con particular énfasis en la joven generación de jazzistas chilenos activos entre 1987 y 2008. El estudio de la modernidad lleva a considerar aspectos de la posmodernidad y la globalización, mientras que el análisis de la identidad está focalizado en la sociedad latinoamericana y, particularmente, en la sociedad chilena.

Esta tesis está articulada a partir de un enfoque musicológico, cruzado por aportes tomados de la historia y la sociología. Se da cuenta de las diferentes etapas en la historia del jazz en Chile para luego pesquisar las opciones estéticas y la formación profesional de los exponentes de la generación de los años 90, y finalmente centrarse en la trayectoria musical de su primer representante, el guitarrista y compositor Ángel Parra Orrego (=Ángel Cereceda Orrego, n. 1966). Además, se establecen las características generales de esta generación respecto de su producción musical, discografía y circuito de difusión.

La denominada ‘generación de los 90’ representa una importante renovación en la escena jazzística de Chile, debido particularmente a su calidad técnica superior –principalmente a nivel instrumental– que, como colectivo, no se encuentra en ninguna generación local anterior; además de su prolífica producción discográfica, en la que abunda la composición original. Al mismo tiempo, se caracteriza por una desconexión con el pasado jazzístico local, de modo tal, que ese pasado no constituye un referente para estos músicos nacionales, como había ocurrido hasta ese momento.

Dentro de esta generación, la evolución de Ángel Parra es particularmente interesante, ya que su debut en el medio jazzístico chileno lo hace integrándose de manera directa a la vanguardia del jazz rock en boga a fines de los años 80. Con posterioridad realiza un recorrido *hacia atrás* en cuanto a sus

referentes musicales. Al inicio tuvo como modelo al guitarrista Pat Metheny, para derivar a John McLaughlin, Wes Montgomery, Joe Pass y Barney Kessel. Los tres últimos son exponentes de la guitarra eléctrica de gran caja, amplificadas, pero sin ningún tipo de efecto, salvo la saturación característica de la guitarra jazz entre las décadas de 1940 y 1960.

Algo similar ocurre con Ángel Parra respecto al cultivo de estilos musicales. Del jazz rock inicial, Parra transita hacia repertorios practicados en la música popular chilena con anterioridad a la década de 1970 –foxtrot, bossa nova, balada– tocando y grabando discos con músicos locales del pasado. Paralelamente integra el grupo Los Tres, el más importante conjunto chileno de rock pop de la década de 1990.

La trayectoria de Ángel Parra se asemeja a la de otro miembro de la generación de los 90, el trompetista Cristián Cuturrufo (n. 1972), quien, de acuerdo a sus palabras, luego de avanzar en la senda de la vanguardia jazzística, optó por ir hacia atrás, buscando inspiración en los antiguos trompetistas de jazz de los años 50, 40 y 30 (ver Díaz 2004). Sin embargo, el resto de la generación de los años 90 no ha tenido esa evolución, ya que –hasta el momento– se ha mantenido en la órbita de las vanguardias, desenvolviéndose entre el pospop y la improvisación libre atonal.

La hipótesis de este trabajo es que el caso de Ángel Parra corresponde a un reflejo de comportamiento posmoderno. Esto marca importante diferencia con la historia previa del jazz en Chile, la que obedecía exclusivamente a dinámicas modernistas. Hasta fines de la década de 1980 a los cultores del jazz en Chile les bastaba con realizar una buena copia de cada estilo de jazz que llegaba de Estados Unidos. Los cambios y los progresos que esta música experimentaba a través de la sucesión de estilos eran sistemáticamente puestos en práctica por los músicos y los aficionados que formaban parte del circuito nacional del jazz. Esta mecánica de reactualización también fue realizada por Ángel Parra, al menos en sus inicios.

En este trabajo son develados los mecanismos y motivaciones empleados por los jazzistas chilenos para cultivar en el país los sucesivos estilos de jazz que se importaban de Estados Unidos. Luego se comparan con la trayectoria musical de Ángel Parra, quien inicialmente actúa según este mismo criterio. No obstante, la carrera profesional de Parra se relaciona con posterioridad con el ámbito más amplio de la música popular urbana, abandonando así el circuito del jazz chileno que se había consolidado entre las décadas de 1920 y 1980.

Los conceptos centrales que articulan esta tesis son modernidad e identidad, según éstos se experimentan en un país latinoamericano como Chile. Se toman recursos de los estudios de historiografía musical en cuanto a determinar períodos, exponentes y estilos musicales en relación al desarrollo del jazz en Estados Unidos y en su práctica en Chile, junto con considerar las circunstancias generales del cultivo de esta música en el país. Luego, el enfoque sociológico ayuda a interpretar la narración histórica, en la medida que permite determinar la función social que cumple el jazz en Chile. Esto contribuye a dilucidar el propósito que subyace en la práctica de un repertorio que, en este caso, no es originario del país en el que se practica y que proviene de la metrópolis política, económica y cultural.

El estudio de la modernidad es presentado en este trabajo como un proceso, cuyos ideales y motivaciones iniciales fueron mudando a través del tiempo. El enfoque histórico y social es abordado a partir de los planteamientos metropolitanos de Habermas (1980, 1987, 1998) y Jameson (1991, 2005), los cuales remiten a dinámicas de la posmodernidad y la globalización, trabajados según análisis de Baudrillard (1993), Brünner (2002) y Tarasti (2000, 2006). En particular, Brünner, junto a García Canclini (1989), contribuyen a posicionar posmodernidad y globalización en el contexto latinoamericano. Los textos empleados en el estudio de estos conceptos centrales y secundarios van desde el análisis filosófico al sociológico, pasando por el histórico y económico.

Para el análisis musical se han empleado transcripciones realizadas por el autor, por Waldo Parra y por el guitarrista y músico de jazz Fernando González Bravo. Las transcripciones son analizadas aplicando la metodología más habitual de los análisis de jazz. A partir del uso de la estructura de tema con variaciones se establece la secuencia armónica básica para el desarrollo de las improvisaciones, junto al criterio basado en la relación escala/acorde. Este método ayuda a determinar el estilo de jazz analizado y a reafirmar el proceso de evolución del jazz hacia la complejidad, un concepto que se asemeja al aplicado anteriormente para la música docta.

La importancia de estudiar este tema radica en dos situaciones. Primero, en completar el estudio de la historia más reciente del jazz en Chile y, segundo, en develar los mecanismos de Ángel Parra en cuanto a cómo resolver creativamente las problemáticas de modernidad e identidad a partir de la práctica del jazz en un país latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN

2002 [primera edición 1998]. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.

BAUDRILLARD, JEAN

1993 *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

JAMESON, FREDRIC

1991 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

HABERMAS, JÜRGEN

1980 "Modernidad, un proyecto incompleto". Conferencia dictada con ocasión de recibir el Premio Theodor Adorno en Frankfurt.
www.cenart.gob.mx/datalab/download/Habermas.pdf (06.11.2006).

TARASTI, EERO

2000 "On post-colonial Semiotics". *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 143-161.

Álvaro Menanteau
Instituto profesional Escuela Moderna de Música
amenanteau@emoderna.cl

IN MEMORIAM

Guillermo Marchant Espinoza (1950-2009)

Tuve la fortuna de compartir con Guillermo muchos momentos de su vida como musicólogo. Lo conocí primero en la Licenciatura en Musicología que hace varias décadas ofreciera la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de la cual surgieron muchas destacadas figuras del mundo musicológico nacional. Guillermo se me reveló como un historiador de la música en el sentido clásico del término, para quien la música podía ser objeto de goce, tanto como descubrimiento musicológico, en la restauración y puesta en sonido de signos que muchas veces correspondían a vetustos sistemas de notación del Canto Gregoriano, Ars Antiqua o Ars Nova, los que se deleitaba en reconstruir con absoluta fidelidad a sus orígenes.

Fui el profesor guía de su tesis de grado para el Magíster en Artes con mención en Musicología que cursara en la Facultad de Artes. Esta versó sobre el *Libro sexto*, manuscrito colonial chileno que él mismo salvara de su destrucción algunos años antes, en la que conjugó un riguroso estudio de la música con una creativa mirada al contexto sociocultural de la época. De aquí surgieron trabajos que publicara en la *Revista Musical Chilena* y la revista *Resonancias*, junto a reconstrucciones sonoras del repertorio que dio a conocer en Chile y el extranjero a través del *collegium musicum* que él integrara durante tantos años, el excelente conjunto Capilla de Indias.

Durante varios años colaboró en la cátedra de Notación que impartió en la Facultad de Artes, en la unidad correspondiente a la música colonial latinoamericana. Siempre supo matizar el trabajo de develar el significado musical de los signos, con la consulta de tratados que permitieran a los estudiantes conocer aquellas dimensiones de la música que no se transmiten expresamente mediante la notación. Para el año 2009 había preparado como tema abordar las relaciones entre la notación y la improvisación durante el Renacimiento español, lo que habría sido indudablemente de gran beneficio a los jóvenes estudiantes.

Colaboró como coinvestigador en dos proyectos FONDECYT que me ha correspondido dirigir en los últimos cinco años. Aquí Guillermo abordó la música en la Catedral de Santiago entre los años 1810-1886. Junto con reconstruir y poner en papel el material que en su momento microfilmara mi apreciado colega y amigo Samuel Claro-Valdés, Guillermo transcribió obras representativas de los maestros de capilla José de Campderrós, Antonio González, José Bernardo Alzedo y José Zapiola. Abordó el proceso de permanencia y cambio estilístico con planteamientos novedosos, que se encuentran tanto en un trabajo publicado en la *Revista Musical Chilena* como en el capítulo de un libro que alcanzó a completar antes de su prematuro fallecimiento.

Igualmente, colaboró desinteresadamente como Tesorero de la Sociedad Chilena de Musicología durante el período que me desempeñara como su Presidente, al igual que con otras directivas que le dieran forma orgánica a esta Sociedad como una entidad aglutinadora de los musicólogos del país.

Su prematura muerte deja un gran vacío, por el gran valor que tuvo su sencillez como persona, su carencia de afectación y vanidad y por su irrenunciable amor por la música.

*Luis Merino Montero
Revista Musical Chilena
lmerino@uchile.cl*

Instrucción a los Autores

Alcance y política editorial

Desde su fundación en 1945, las principales áreas de interés de la *RMCh* la constituyen la cultura musical de Chile y Latinoamérica, considerando tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.

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 mediante comunicación al interesado. 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. La publicación del artículo puede demorar otros seis o más meses, de acuerdo a las prioridades editoriales de la *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. De preferencia la *RMCh* publica trabajos en castellano. Sin embargo, artículos en portugués pueden excepcionalmente ser considerados para publicación. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla 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.
2. 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.
3. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un CD en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. 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.

4. 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: Monteverde y Cía.

En caso de 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 de 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 de 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 de que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, éstas 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.

5. Las referencias bibliográficas deben hacerse en nota a pie de página, señalando 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 y página, *v. gr.*

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

En caso de 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.

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, éstos 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.

6. 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*.

Envío de Manuscritos

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 2.100, Santiago, Chile o al correo electrónico lmerino@uchile.cl.



ontime...online

Your One-Stop
Guide to Writings
About Music

rilm

abstracts

365 Fifth Avenue
New York, NY 10016
212 817-1990 (tel)
212 817-1569 (fax)
rilm@gc.cuny.edu
www.rilm.org

- Featuring abstracts of publications worldwide, including books, articles, electronic media, conference reports, reviews, and more
- Covering all aspects of music and related subjects
- Now with expanded popular music, ethnomusicology, and pedagogy sections
- More than 300,000 records—over 20,000 new entries added each year
- Monthly updates for online subscribers
- Print and CD-ROM also available
- For a free trial and more information, visit www.rilm.org

