

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LVI

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2002

N° 197

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

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL
FONDO UNIVERSITARIO DE LAS ARTES, CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR (SCD)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

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

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

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

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 5.000
ESTUDIANTES	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

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

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

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

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

El Rey David de A. Honegger. [Nº1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Precios (incluye envío postal)

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

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

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

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

SUMARIO

Información para los colaboradores	3
EDITORIAL	7
NORBERTO PABLO CIRIO. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La "charanda" de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina)	9
CLAUDIO MERCADO MUÑOZ. Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central	39
DOCUMENTOS	
JUAN ALLENDE-BLIN. Pedro Humberto Allende Saron. Algunos aspectos característicos de su obra	77
CORIÚN AHARONIÁN. Héctor Tosar (1923-2002). Muerte de un gran compositor	81
TRIBUNA	
CERGIO PRUDENCIO. Misiones y omisiones. A propósito de los Festivales de Chiquitos.	85
VÍCTOR RONDÓN. El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música.	89
CRÓNICA	
Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	92
Música chilena en el exterior	99
Otras noticias	101
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Horacio Durán e Italo Pedrotti. <i>Método de charango</i> , por Olivia Concha Molinari	108
María Eugenia Londoño Fernández. <i>La música en la comunidad indígena ebera-chamí de Cristianía</i> , por Julia Grandela del Río	110
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Secuencias. Saxofones y percusiones</i> . CD.	101
<i>Música de concierto chilena. Carlos Riesco, compositor chileno. Obras sinfónica en vivo</i> . 2 CD, por Julia Grandela del Río	112
<i>Charango. Autores chilenos</i> . CD, por Claudio Acevedo Elgueta	113
<i>Jóvenes músicos para nuevos compositores</i> . CD, por Álvaro Menanteau	115
Reseña de dos discos de música chilena para guitarra.	116
<i>Urrutia-Blondel, Botto, Orrego-Salas, González, García, Vila, Vera-Rivera, M. Letelier, Lémann, Antireno, compositores chilenos. Obras para guitarra</i> . CD	117
<i>Raíces y memoria. Guitarra chilena</i> . CD, por Sergio Sauvalle	118
IN MEMORIAM	
Oscar Gacitúa (1925-2001), por Luis Merino	120
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS CORRESPONDIENTE A 2001	121

Comité de Honor

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

Comité Editorial

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

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

VÍCTOR RONDÓN, Facultad de Artes, Universidad de Chile
NORBERTO PABLO CIRIO, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",
Buenos Aires, Argentina
CLAUDIO MERCADO MUÑOZ, Museo Chileno de Arte Precolombino
CERGIO PRUDENCIO, Director-Fundador de la Orquesta Experimental de
Instrumentos Nativos, La Paz, Bolivia
JUAN ALLENDE-BLIN, Compositor, Essen, Alemania
JULIA GRANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
CLAUDIO ACEVEDO ELGUETA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
ALVARO MENANTEAU, Instituto Profesional Escuela Moderna de Música
SERGIO SAUVALLE, Guitarrista
OLIVIA CONCHA MOLINARI, Universidad de La Serena
FEDERICO SCHUMACHER, Compositor
JOSÉ MIGUEL CANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
CORIÚN AHARONIÁN, Compositor, Montevideo, Uruguay

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

Información para los colaboradores

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

Bolero, op. 81, cc.1-12

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

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

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

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2
(primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, 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.

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

Hirsch 1988: 49-50

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

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

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

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

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

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, 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.

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

Editorial

La presente edición de nuestra revista incluye, tanto en los trabajos centrales como en la tribuna, aportes en torno a prácticas musicales cuyos elementos provienen de etnias que constituyen elementos fundantes de nuestra población, como lo son amerindios y afroamericanos. Si fuese el caso de músicas indígenas del Ecuador o negras de Colombia, no nos sorprendería tanto como comprobar que los trabajos de Mercado (Chile) y de Cirio (Argentina) dan cuenta de remanencias de prácticas musicales en países que tradicionalmente han ignorado el reconocimiento de tal patrimonio étnico.

En ambos casos son prácticas vigentes y, por lo mismo, constituyen otro aspecto que permite valorizar estos estudios. No se trata de noticias remotas sobre una música que una vez fue, sino que se trata de músicas de minorías sociales y étnicas actuales, que arrastran consigo un tiempo histórico del que el resto de nuestras sociedades parece ya haberse desprendido, perdiendo con ello la dimensión más vívida y esencial de la práctica musical: la ritual.

En ambos trabajos es posible advertir que los casos abordados se sustentan en un proceso histórico común, cual es la evangelización de nuestra población amerindia y negra, proceso interrumpido y dinámico que llega a constituir formas de religiosidad popular, en las que se percibe un importante grado de autonomía que la iglesia ya advertía a comienzos de la colonia y que intenta dominar hasta nuestros días.

Pero estos aportes, más que en la historia, se sustentan en la etnografía, en donde a menudo la palabra es la de los propios cultores, a pesar que las estructuras profundas no siempre aparecen conscientes en sus discursos. Revelan los dos trabajos sensibilidades y aproximaciones diferentes que, de cierta manera, pueden ilustrar los ya clásicos enfoques *émicos* y *éticos*. Así, mientras el artículo de Mercado evidencia una apasionada valoración de los bailes chinos y una decidida denuncia a los intentos hegemónicos de la autoridad eclesial “desde dentro”, en la que “prima el sentimiento de pertenencia que me da el ser *chino* desde hace ocho años, por sobre el de ser antropólogo”, según sus palabras, el de Cirio constituye un cabal ejercicio de descripción e interpretación que sólo es posible desde una observación externa que le permite determinar, incluso, una tripartición analítica de “lo que la gente hace, lo que la gente dice, y lo que la gente dice que hace” pudiendo considerarse su escrito, entonces, como “lo que el autor dice de lo que la gente dice que hace”.

Ambos enfoques etnomusicológicos, solo en apariencia constituyen modelos antagonicos y no hacen más que evidenciar los diversos grados de subjetividad y preconcepción del interpretante, que ya Gadamer a comienzos de los sesenta se encargará de absorber, señalándola como nuestra única y real oportunidad de comprender. Son muestra, además, del estado de la producción etnomusicológica de una nueva generación de investigadores en nuestra área sudamericana.

Por su parte, la Tribuna recoge dos visiones referidas al fenómeno cultural que constituye el Festival de Música Renacentista y Barroca Americana *Misiones de Chiquitos*, que se realiza bienalmente en los pueblos misionales de Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, y a la que acuden centenares de músicos provenientes de diferentes países con la finalidad de recrear el repertorio colonial americano y preclásico europeo en general y las obras correspondientes a esas misiones jesuitas en particular, conservadas en el Archivo Musical de Chiquitos, en el pueblo de La Concepción. Estos puntos de vista corresponden a su tercera versión, que tuvo lugar en agosto del año 2000 y que fueron formulados en tal fecha a distintos medios de comunicación bolivianos como reacción espontánea e inmediata que frente al evento tuvieron los músicos Cergio Prudencio (boliviano) y Víctor Rondón (chileno). El primero, desde fuera del evento –una vez más se repite la dicotomía análoga a los artículos centrales–, plantea una vehemente crítica a aspectos ideológicos del festival, basado en información proporcionada por la televisión y la prensa escrita, por su supuesto carácter colonialista y atentatorio de la cultura indígena local. El segundo, desde el interior del evento, reseña algunos aspectos de pertinencia musicológica respecto de ciertos procesos culturales –tales como la irrupción sincrónica del historizante término ‘barroco’ y los universos musicales paralelos del habitante chiquitano actual– que el festival pareciera haber contribuido a provocar en la población local.

Tanto estos dos puntos de vista, como las investigaciones centrales, resultan complementarios respecto de problemas más generales en nuestra área, tales como “patrimonio musical e identidad”, “música, ideología y poder”, “música, ritualidad y comportamiento festivos populares” por sólo mencionar tres cuestiones cuya discusión en el medio de los estudios culturales, en donde la investigación musical aún puede alcanzar un rol de mayor preponderancia, resultan vigentes, pertinentes y urgentes, toda vez que ya el tema de la globalización pareciera haberlos dado por agotada.

V. R.

*Prácticas musicales de procedencia afro
en el culto a San Baltazar.
La "charanda" de Empedrado
(provincia de Corrientes, Argentina)*

por
Norberto Pablo Cirio

¿Y por qué vienen ustedes ahora, de dónde vienen?
"De Buenos Aires" dijeron. Y bueno, el espíritu de él
ya le está trayendo porque sabe que son hijos de él,
entonces vienen acá.

Rufino Pérez, *charandero*. 1993

El culto a Baltazar en la Argentina se articula en torno a tres características. 1. Aunque un rasgo distintivo de la religión popular es la existencia de un centro sagrado hacia el cual convergen los fieles, éste no posee un santuario o capilla mayor, central. Todas tienen el mismo estatus, todas conservan su autonomía religiosa y los devotos tienen la libertad de elegir a cuál concurrir, pero cuando eligen una es para siempre, aunque muden su domicilio a una localidad distante. 2. El modo devocional en su fiesta es con música y baile aunque, manteniendo el estilo autárquico de su organización, cada capilla lo hace mediante determinados géneros bailables. Si bien la fiesta es una característica primordial en toda celebración religiosa popular, las de este culto cobran especial relevancia dada la advocación de este santo con la alegría. 3. Sus devotos hacen explícito reconocimiento del origen negro del culto, más allá de que la población afroargentina se halle actualmente muy reducida.

Las dos primeras características señalan que no hay un modo único de veneración, y permiten destacar que haya existido una *Urform* de la cual los actuales modos devocionales serían derivados más o menos lejanos y distorsionados de ese original. Las segunda y tercera dan cuenta de la unidad como culto; unidad mínima, pues cada capilla mantiene un estilo particular de veneración que se evidencia en la organización del culto, sus prácticas musicales, rezos, días de fiesta, etc. La tercera característica en particular, señala que los devotos hacen explícito reconocimiento del origen afroargentino del mismo, que comenzó con la creación de la *Cofradía de San Baltazar y Animas* en 1772 por el clero de la Ciudad de Buenos Aires para los negros e indios de la ciudad. Esta cofradía se disolvió en 1854, pero

el culto se mantuvo en forma popular en gran parte de las provincias del Litoral mesopotámico hasta el presente.

En el Litoral este culto se inscribe en un contexto de religiosidad más amplio que va desde veneraciones reconocidas por la ortodoxia católica, como la de la Virgen de Itatí, hasta una amplia gama de santos erigidos popularmente como la del Gauchito Gil y San La Muerte. En esta zona la religión católica ocupa un lugar destacado en la vida cotidiana. Ella es vivida tanto de manera comunitaria-oficial (por ejemplo, concurrencia a misa) como comunitaria-popular y doméstica (por ejemplo, altares y capillas familiares). El altar doméstico consiste en una pequeña mesa casi siempre ubicada en la habitación principal de el asa que alberga los santos, propiedad de la familia, estampitas y amuletos. Dentro de este complejo sagrado siempre hay un santo o una virgen que es tenido/a como el/la "patrón/a" a quien se encomienda la protección y la prosperidad de la casa. A estas imágenes se les reza y encienden velas (preferentemente de color) con regularidad y se celebra su día con una fiesta. La capilla familiar consiste en una pequeña construcción especialmente destinada al/la patrón/a de la familia y suele construirse separada de la casa. Esta construcción no invalida la existencia de un altar familiar, pues mientras la capilla está abierta a la comunidad el altar es de uso exclusivo del núcleo familiar. Por extensión, se denomina capilla a todo el terreno donde se ubica ésta, contando generalmente con una cancha de baile y un puesto de comidas. El día del/la santo/virgen suele festejarse con comida y baile, algunos de los cuales adquieren características distintivas como San Juan (24 de junio), quien al estar asociado al fuego sus devotos realizan caminatas sobre brasas¹. Dentro de este complejo de altares domésticos y capillas familiares el foco de mi investigación está puesto en los hogares que tienen como santo a San Baltazar. Como se verá, si bien la fiesta constituye un espacio propio, distintivo y obligado en todo culto de religiosidad popular, las de este santo revisten la singularidad de que muchas de sus prácticas musicales y danzarias son propias y exclusivas por su asociación con la música y su directa vinculación con los afroargentinos.

En la capilla Empedrado, Corrientes, los devotos festejan con tres géneros bailables, dos lúdicos –la cumbia y el chamamé– y uno religioso –la *charanda o zamba*–. Los dos primeros son de amplia vigencia y representatividad en la Argentina, mientras que el tercero posee características que lo diferencian de los otros dos y ellas son, justamente, las enunciadas para con el culto en general: es una de las prácticas musicales del culto de más concreta procedencia afro; es el modo devocional por excelencia de esta capilla y se dio y se da propia y exclusivamente en esta localidad (Cámara 1991, Cirio-Rey s/f. c).

Partiendo de la premisa de que una cosa es lo que la gente hace, otra lo que la gente dice y otra lo que la gente dice que hace, en el presente artículo deseo

¹Otros aspectos de la religiosidad litoraleña son el culto a las cruces, a los muertos y a los gauchos milagrosos. También es frecuente el empleo de amuletos –*payés*– tanto para el bien como para el mal, la portación de "reliquias" protectoras (estampitas, un trozo de tela del color de su santo, etc.) y la medicina casera ocupa un lugar destacado en la salud de las personas, más allá de la cercanía y posibilidad de concurrir a un centro médico.

analizar la *charanda* teniendo como focos observacionales esa tripartición analítica. Veremos cómo es este género en sí: música, coreografía, instrumentación y modo de ejecución; su marco de ejecución: quiénes la bailan y la ejecutan, para qué, en qué contexto social se realiza, cómo está estructurada la capilla de Empedrado, etc.; analizaremos las aseveraciones que *promeseros* y músicos vierten sobre ella y, por último, cómo las exégesis de los devotos de esta capilla pueblan del significado su accionar, legitimándola como vehículo comunicante con lo divino y como ordenadora de su *ethos* y cosmovisión.

Considerando a la música como una actividad indisolublemente ligada a la sociedad en que se halla inserta y siendo, por tanto, un encapsulamiento de formas cognitivas y de valores compartidos (McLeod 1966, en García 1996) cuyos rasgos revisten particulares significados de sentido, en este capítulo pretendo satisfacer una aproximación integradora de lo que sucede musicalmente en las fiestas de San Baltazar: cómo los *promeseros* renuevan anualmente su vínculo con el santo, cómo esta renovación posibilita que se mantengan vigentes músicas y danzas de procedencia afro y, fundamentalmente, cómo los rituales en que éstas tienen cabida constituyen aleccionadores hermenéuticos de su *ethos* y cosmovisión, otorgándoles elpreciado y necesario sentido de equilibrio y bienestar para sus vidas.

DESCRIPCIÓN. LO QUE LA GENTE HACE

En Empedrado –capital del departamento homónimo, sita a 56 km al sur de Corrientes, sobre la margen izquierda del río Paraná– se encuentra una capilla de este santo donde cada 6 de enero se realiza su fiesta, evento que congrega a una gran cantidad de personas, muchas provenientes de otras localidades de Corrientes y del Chaco. La capilla está en un terreno de aproximadamente un cuarto de manzana y posee una cancha de baile de forma circular que ocupa la mayor parte del mismo (ver gráfico 1). En su centro se yergue un poste de unos 6 metros de alto en cuyo extremo flamean dos banderas, una roja con una cruz amarilla –distintiva del culto– y otra, más alta, la bandera argentina. A este poste convergen once líneas de banderines de variados colores provenientes de once postes menores colocados en torno a la circunferencia y que, de hecho, son los que configuran dicha forma. También se colocan entre esos postes y las calles adyacentes más líneas de banderines, por lo que el resultado visual es de un intenso colorido. Cada año se ubica en diversos lugares del terreno un *discjockey* que emitirá cumbias y chamamés, pues desde hace varias décadas no concurren más grupos de estos géneros en vivo. El conjunto musical de la *charanda* está integrado por una o dos guitarras, un triángulo y un bombo ambipercusivo, los que invariable e ininterrumpidamente acompañan al canto con una única célula rítmica binaria (corchea con puntillo –semicorchea– dos corcheas). Se ubica a un costado de la cancha de baile, frente a la capilla. Los instrumentos que intervienen en la misma son los siguientes.

Bombo (211.252.1-921). Es el único membranófono en la música tradicional argentina que se percute con las manos y su único ejemplar se encuentra en la

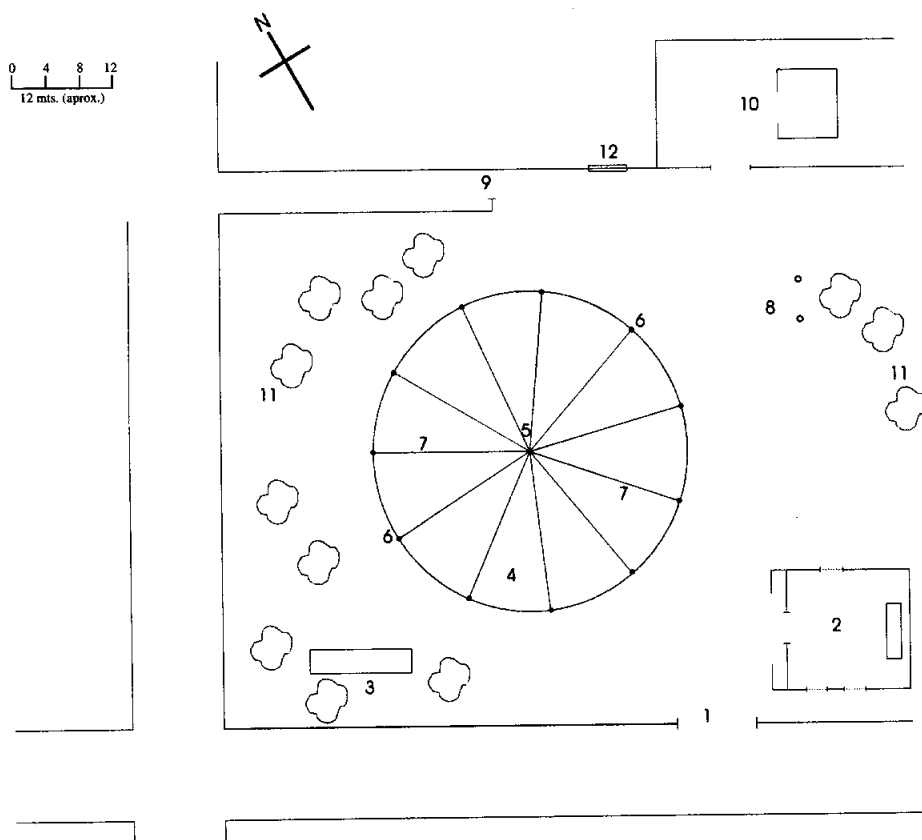


Gráfico 1. Plano del terreno de la capilla de San Baltazar de Empedrado.

1. Entrada principal. 2. Capilla del santo. 3. Ubicación del bombo y los músicos.
4. Cancha del baile. 5. Poste central. 6. Postes periféricos. 7. Banderines que entrecruzan los postes. 8. Otros mástiles. 9. Pequeña entrada. 10. Casa de la dueña del santo.
11. Árboles. 12. Ubicación del centro musical (1993). Diseños: Andrés Reinoso.

capilla de Empedrado. Mide 1,13 metros de largo, está realizado en una sola pieza de tronco ahuecado de forma tronco-cónica abarrilada y sus dos bocas se hallan cubiertas con parches de perro o chivo, sin pelo. Cada parche está sujeto al cuerpo por un aro de metal y corre entre ellos una soga en zigzag a fin de lograr la tensión necesaria. Para su ejecución se le coloca sobre una tarima de madera de unos 80 centímetros de alto² y dos hombres se sientan a horcajadas sobre él, percutiendo un parche cada uno. En su parte media posee un oído por el que se

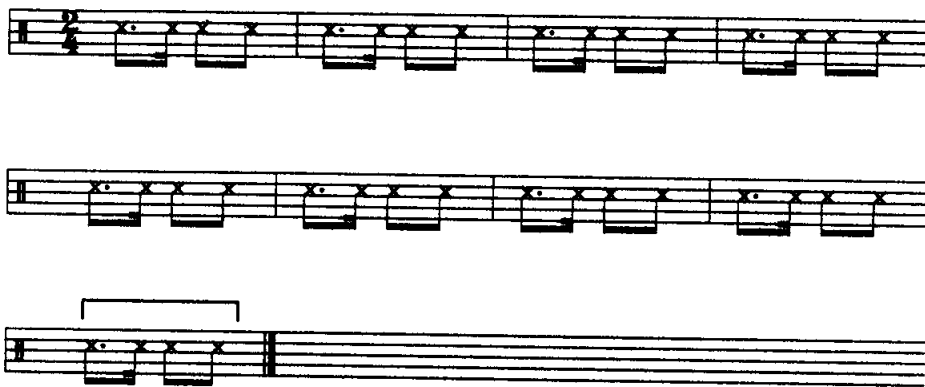
²Esta tarima no existía hasta hace por lo menos dos décadas, colocándose antes el bombo directamente en el suelo. Su creación se debió para lograr una mayor comodidad por el calor y para que no entorpezcan los niños que pasaban por ahí.

puede apreciar el grosor del cuerpo, 3 centímetros. Su peso es considerable, por lo que se necesitan dos o tres personas para transportarlo. Su ejecución está circunscrita a la *charanda* y los actores coinciden en que su sonido “es la voz del santo”.

La búsqueda bibliográfica de este modelo de tambores en el África negra ha sido infructuosa. Lo mismo es válido para Afroamérica, aunque he dado con uno similar, el *tambu* del *batuque* (una práctica musical de origen angola-congolés) en el estado de San Pablo, Brasil. Es un unimembranófono abierto realizado con un tronco ahuecado de forma cilíndrica. Se le ejecuta con las manos, mientras otro ejecutante percute sobre su cuerpo dos varas de madera –matracas– (Kubik 1990).

Como puede leerse en numerosos documentos históricos, los tambores percutidos con las manos siempre estuvieron presentes en los cultos afroamericanos, por lo que, si bien es difícil estipular de qué etnia africana procede éste, puedo afirmar que tanto por su empleo en este culto como por los discursos de los actores entrevistados, se halla vinculado al continente de referencia. Por otra parte, la inexistencia de tambores percutidos con las manos tanto en el ámbito aborigen como en el criollo argentino, avalan su ascendencia negra.

Triángulo (111.211). Se ejecuta en la *charanda* y utiliza la misma célula rítmica que el bombo, de manera invariable (ver ejemplo 1). Está realizado en forma casera, es de hierro forjado con uno de sus lados abiertos y mide unos 25 centímetros de alto. Para su ejecución se le sostiene mediante una pequeña correa y se percute en su lado interno inferior con una varilla también de hierro. Eventualmente los actores lo denominan con la onomatopeya *tilín-tilín*.

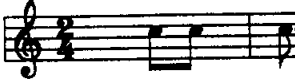

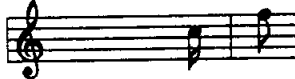

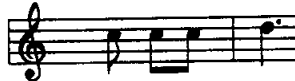




Ejemplo 1. Ciclo rítmico que realizan el bombo, el triángulo y la(s) guitarra(s) antes de que comience el canto. Dibujos musicales: Ingrid Santelices.

Si bien es un instrumento ampliamente difundido, en las *performances* musicales de los cultos afroamericanos es muy frecuente que junto a tambores se ejecuten idiófonos de metal como el *agogó* o el *adjá* en los cultos *Xangó* y *Candomblé* del Brasil. Al igual que ellos, este triángulo se guarda junto a los otros objetos de culto

en la capilla del santo. Por ello, su indisoluble asociación al bombo en este culto permite tomarlo como un indicio de africanidad.

Guitarra (321.322-5). Instrumento muy extendido y representativo en nuestra música criolla, se halla en casi todas las manifestaciones devocionales de este culto. En la *charanda* intervienen una o dos guitarras y su función consiste en realizar un acompañamiento rítmico reforzador del ritmo *ostinato* del bombo y el triángulo (ver ejemplo 2) con los acordes básicos de la melodía (I-IV-V).

1) Mango-Mango	5) Carpincho no tiene gente
	
2) No quiero caricias	6) Yacaré marimbote
	
3) Gallo cantor	7) Cambá San Lorenzo
	
4) La charanda	2) y 7) Son melorrítmicamente similares
	

Ejemplo 2. Debido a que ningún canto es tético, obsérvese la parte correspondiente del noveno compás del ciclo del ejemplo 1, en donde debe comenzar cada uno.

Para los ensayos, al igual que el triángulo, los músicos pueden prescindir de ella/s. Dependiendo del ejecutante, es posible verla ejecutar con un plectro. Actualmente su afinación es la estándar (Mi₂, La₂, Re₃, Sol₃, Si₃, Mi₄) de fabricación industrial.

A diferencia del bombo y el triángulo, los devotos no consideran que posea un carácter consagrado o que el ejemplar empleado sea de uso privativo de la capilla, por lo que no pierde su carácter secular.

La capilla propiamente dicha es una pequeña construcción de material (aproximadamente 15 m²) y alberga un altar con dos San Baltazar: uno, sensiblemente mayor, dentro de un nicho en la parte superior, y otro debajo. Está profusamente adornada de cintas, papeles rojos y amarillos, flores de plástico y adornos navideños. Complementan el altar varios candelabros donde los *promeseros* encienden velas preferentemente rojas y amarillas (los colores distintivos del santo) y una alcancía para las limosnas. En la capilla se guardan todos los objetos consagrados al santo.

Los actores que participan en este evento son los siguientes:

- A) *La dueña del santo*. Adela Buenaventura Pérez (aproximadamente 70 años), soltera, 17 hijos. Nació en Empedrado y heredó los santos y los instrumentos musicales de Paula Pinto Pérez, la segunda esposa de su padre, Ulá Blas Pérez, último Rey de la capilla, ambos negros y primeros dueños de la capilla. Es la encargada de mantener abierta la capilla todo el año. Vive con su familia ahí mismo, ya tiene designado a un hijo suyo como heredero y ella, sus hijos y parientes, también poseen rasgos fenotípicos negros.
- B) *La cuidadora del santo*. Antonia Selva Guillén (aproximadamente 70 años), casada. Se encarga de todo lo necesario para la realización de la fiesta: adornar la capilla, pedir los permisos municipales correspondientes, solicitar a la policía para que corte el tránsito durante la procesión, conseguir donativos de comida, luces, fuegos artificiales, banderines y contabilizar las limosnas.
- C) *La Reina*. Como es tradición en las fiestas de San Baltazar, el baile debe estar presidido por una pareja de reyes, que encarnan la figura del santo. En esta capilla sólo quedó vigente el cargo de Reina. Hasta enero de 2000 ella fue Lira Niza García de Clos de Almirón (64 años) quien, si bien estaba consagrada a ese cargo de por vida, en la fiesta de dicho año abdicó, coronando a Manuela Portillo de Almirón (aproximadamente 40).
- D) *Los charanderos*. Son los ejecutantes musicales de la *charanda*. La principal figura fue Rufino Wenceslao Pérez (81 años), fallecido en 1994, soltero y pariente de Adela. Conocía todo el ciclo de la *charanda*, cantaba y tocaba el bombo infaliblemente desde hacía 57 años. Aprendió los cantos de su abuela, con la que se crió, y fue uno de los informantes más agudos. Los otros *charanderos* pueden variar de año en año. Entre los más estables se encuentra Emilio, hijo de la cuidadora, que viene todos los años del Chaco, donde trabaja como policía, que toca el triángulo y canta; Nereo Pérez (61 años), sobrino de Rufino, casado, con 3 hijos, que canta, y Luis Mariano López (44 años), en guitarra.
- E) *El/la rezador/a*. Puede variar. En 1992 y 1994 fue un joven el que dirigió el Rosario en la capilla. En 1993 fue una rezadora profesional y lo cantó a cappella en recto tono.
- F) *Los proclamadores*. Son dos personas que, por entre las filas de la procesión y alternadamente, alientan a la gente con diversos "vivas", como "¡Viva el Santo Rey!", "¡Vivan los promeseros!", "¡Vivan los Reyes Católicos!", etc. a lo que todos contestan "¡Viva!". También tiran cohetes al acercarse a las bocacalles.
- G) *Los promeseros*. Son los devotos que cada año concurren a la fiesta por diversas promesas o pedidos que elevar, portando en banderola cintas rojas y amarillas, en distinción de su status.
- H) *El público*. Comprende a todos aquellos que oportunamente se acercan a la fiesta. Sea por curiosidad, turismo, comercio o con ánimo de divertirse bai-

lando, complementan el conjunto de personas que participan en ella.

En el pasado había dos cargos más:

- I) *El Rey*. Como en muchas otras capillas de San Baltazar, acompañaba a la Reina un Rey, que encarnaba la figura misma del santo. Aquí, el último fue Ulá Blas Pérez, padre de la dueña del santo, de rasgos fenotípicos negros y que reinó hasta aproximadamente mediados de los '60. Ulá era su nombre religioso y Blas su nombre civil.
- J) *La bastonera*. Hasta aproximadamente los '60 la *charanda* era dirigida por una bastonera, quien mantenía el orden y marcaba las evoluciones de la danza, conforme a los *bastoneros* de nuestros bailes criollos de salón del siglo XIX. En la época de esta mujer la coreografía era diferente a como se realiza hoy en día. Cuando falleció no fue reemplazada, no pudiéndose precisar si ello fue el motivo del cambio coreográfico.

Antiguamente los festejos comenzaban el día de Navidad y concluían cerca del 10 de enero. Eran mucho más concurridos y los donativos de reses que hacían algunos *promeseros* solucionaban el problema del alimento. En la actualidad comienzan el 5 y terminan en la madrugada del 7 de enero. El 5 comienza a congregarse gente, se acondicionan los instrumentos, se ensaya la *charanda* y se adorna la capilla y la cancha. Dadas las altas temperaturas de enero las actividades se circunscriben a la mañana o luego de la caída del sol. Por la tarde se reza el Rosario. El 6 continúan las mismas actividades. Cerca de las 7 de la tarde tiene lugar la procesión por las calles del pueblo "para que el santo vea", precedida por banderas rojas y una de Argentina, se irrumpen "vivas" y se lanzan cohetes en las bocacalles. Oportunamente se reza el Rosario, por lo que las dos actividades anteriores quedan suspendidas. Cada 50 o 100 metros las cuatro personas que llevan en andas al santo y los que portan las banderas deben cambiar, pudiendo participar quien desee. Al volver a la capilla los músicos ejecutan la primer *charanda*. Al entrar al terreno da una vuelta en derredor de la cancha en sentido inverso a las agujas del reloj hasta donde se hallan los *charanderos*, momento en que éstos tocan con más intensidad y aceleran el *tempo* y es ahora cuando comienza la *fiesta*.

Habíamos dicho que la música es el elemento que, por antonomasia, caracteriza a este culto. Todos los informantes coinciden en que al santo le agrada el baile y la música y, por tanto, se le debe honrar de ese modo. La fiesta, pues, está saturada de sonido y movimiento: la mayor parte del tiempo a cargo del *discjockey* que emite ininterrumpidamente cumbias y chamamés, aunque a períodos irregulares y a pedido de los músicos o del público, da lugar a la *charanda*. Según mis observaciones y las entrevistas mantenidas con los devotos más ancianos su coreografía ha cambiado varias veces a través del tiempo. Actualmente, la más usual es que una *dama* y un *damo* se ubiquen uno al lado del otro, se tomen por las cinturas y describan con sus pies círculos en el suelo, en cuatro pasos, y vuelvan sobre lo andado (ver gráficos 2 y 3). Para ello toman pequeños trazos rectos y es casi imposible que las parejas no se choquen entre sí ya que no hay sincronización más allá de la propia fila. También, realizando los mismos pasos, se baila de a tres (un *damo* al centro y dos *damas* a sus costados) o en grupo (*damos* y *damas* intercalados).

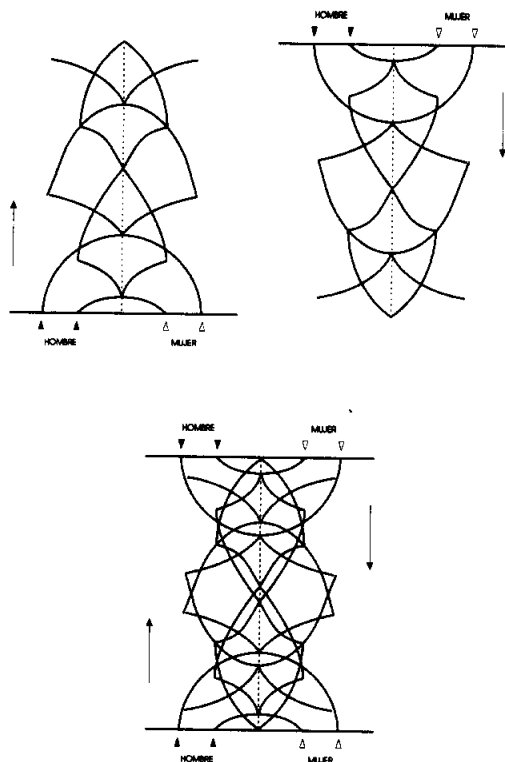


Gráfico 2. Figuras que describen una pareja con sus pies al realizar los cuatro pasos de la coreografía ideal de ida, vuelta de la *charanda*, y la figura que resulta de la superposición de ida y vuelta.

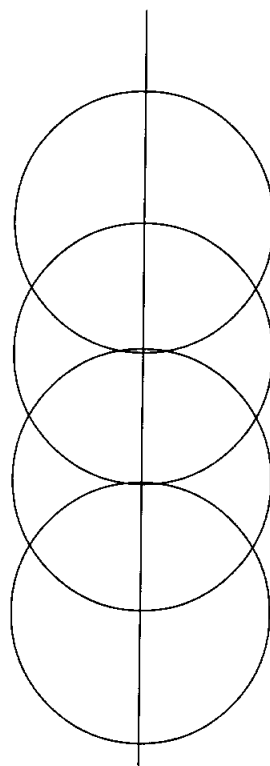


Gráfico 3. Secuencia de ochos que, abstrayendo, resulta de las evoluciones que realiza cada pareja según el gráfico 2.

Cuando se hace para agradecer o solicitar un milagro por un hijo pequeño, éste suele ser llevado en brazos. Hasta mediados de los '70 su coreografía era diferente: consistía en dos filas enfrentadas de personas sueltas, una de hombres y otra de mujeres, las que se acercaban para desafiarse con golpes de pañuelos en sus manos, a la vez que los bailarines cambiaban de posición, cruzándose de fila. Como sucede en el candombe afroargentino (Frigerio 1993), se baila pausadamente, de manera cadenciosa.

Los informantes manifiestan que en su versión integral la *charanda* se compone de siete breves cantos semiindependientes, aunque actualmente solamente tres están vigentes. Sus textos lingüísticos se expresan en español, con vocablos en guaraní y otros de origen y significado dudoso y/o desconocido, y no poseen metro ni rima que correspondan a formas poéticas españolas, como es común en nuestra música criolla. Su ejecución es estrictamente masculina y comienza con el parche chico (*el guía*) del bombo, al que inmediatamente se pliegan el parche grande, el triángulo y la/s guitarra/s. Conforme así el conjunto instrumental rea-

liza un ciclo de ocho compases de *ostinato* (ver ejemplo 1) y en el noveno (debido a que ningún canto es tético), comienza el canto por una o varias voces, siempre al unísono (ver ejemplo 2). Todos los cantos se encuentran en modo mayor, en 4 x 8, y sus líneas melódicas describen una curva que, a rasgos generales, comienza alto y desciende paulatina pero constantemente hasta finalizar en tónica (ver ejemplos 3 a 9).

Empedrado, Corrientes

Enero, 1992

♩ = 100

Man - go - Man - go ten - go yo,

¡nun - ca pa - res co - ra - zón!

Ne - ren - ten - dei, ne - ren - ten - dei

ne - ren - ten - de - ro, ne - ren - ten - dei.

Ejemplo 3. Mango-Mango.

La *charanda* puede realizarse con tres finalidades. 1. Para agradecer o solicitar favores al santo; 2. para que su espíritu “baje” a su imagen y, 3. para influir sobre fenómenos naturales, como detener o provocar una tormenta. Para esta última finalidad basta la ejecución musical. Por ello considero a esta danza como sagrada, pues mediante ella los *promeseros* veneran al santo y constituye parte intrínseca del culto, no realizándose en otra oportunidad que en el día de San Baltazar. Por otro lado, debido a la factura poética de sus cantos poco tradicional para nuestro país, cuando indagué entre los actores acerca de su procedencia, afirmaron taxativamente que no eran de creación humana, que no habían sido “copiados”

Empedrado, Corrientes

Enero, 1992

 = 100



No quie - ro ca - ri - cias,



no las quie - ro, no.



To - ma - te re - me - dio



e - ñe - pö - ha - nó.



To - ma - te re - me - dio



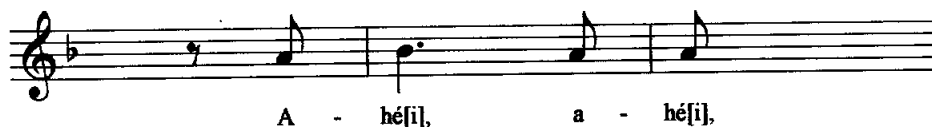
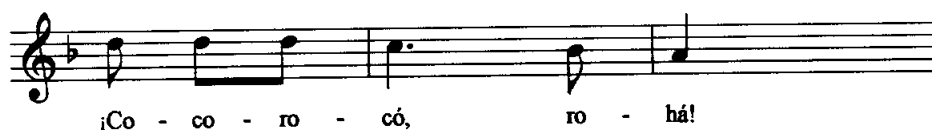
to - di - ta ma - nó.

Ejemplo 4. No quiero caricias.

Empedrado, Corrientes

Enero, 1992

♩ = 100



Ejemplo 5. Gallo cantor.

de otros hombres, sino que el santo mismo los hizo y se los ha enseñado en un tiempo primordial. Así lo señala Augé acerca del sistema religioso de Dahomey, cuando expresa que el nombre propio de las divinidades también son registradas por los tambores, agregándole una identidad sonora, un peso acústico (Augé 1996: 80-81).

INTERPRETACIÓN. LO QUE LA GENTE DICE

Los siete cantos que integran la *charanda* son (los cuatro primeros están vigentes):

- | | |
|-----------------------|-----------------------------|
| 1. Mango-Mango | 5. Carpincho no tiene gente |
| 2. No quiero caricias | 6. Yacaré marimbote |
| 3. Gallo cantor | 7. Cambá San Lorenzo |
| 4. La charanda | |

En su conjunto narran una historia pero, dado que nunca se halla tal secuencialidad ni en su ejecución ni en el discurso de los informantes, el orden

$\text{♩} = 100$ Enero, 1992

Ya lle - gael día - a,
 cha - ran - da,
 quello - ran - does - toy,
 cha - ran - da,
 ya lle - gael día - a,
 cha - ran - da,
 quello - ran - does - toy,
 cha - ran - da.

Ejemplo 6. *La charanda.*

aquí establecido es nuestra reconstrucción de acuerdo a las exégesis nativas. Si bien en un pasado los siete conformaban un *corpus*, *La charanda*, de unas décadas al presente está dividida en dos "categorías" (tanto en su sentido valorativo como de grupidad): la Primera categoría (cantos 1, 2 y 4) y la Segunda categoría (cantos 3, 5, 6 y 7). Luego de tal división (que aparentemente fue impuesta por la cuidadora debido a que las ejecuciones resultaban demasiado largas), Rufino pasó el canto 3 de la segunda a la primera categoría, quedando desde entonces configuradas con los cantos 1, 2, 3 y 4 la primera y los cantos 5, 6 y 7 la segunda. Tres

Empedrado, Corrientes

Enero, 1993

♩ = 100

Car - pin - cho no tien - ne gen - te,

pa - só - - - rí - o Co - rrien - te

¡Yo - ro - roi, yo - ro - roi!

Pa - só rí - o Co - rrien - te.

Tum - ba i - güé, ca - ía ca - no - a,

tum - ba i - güé, ca - ía ca - no - a.

Ejemplo 7. Carpincho no tiene gente.

Empedrado, Corrientes

♩ = 100

Enero, 1993

Ya - ca - ré ma rim bo - te

La - sùm - bia no - mai.

Tum - bai güé, ca - ía ca - no - a.

Ejemplo 8. *Yacaré marimbote.*

cantos poseen una ilación narrativa concreta: 1, 2 y 4, y dos versan sobre el mismo tema: 5 y 6, por lo que se analizarán en conjunto. Los cantos 3 y 7 conforman una unidad discursiva en sí mismos³.

1. *Mango-Mango*

- Mango-Mango tengo yo,
¡nunca pares corazón!
- Nerentendei, nerentendei,
nerentendero, nerentendei.

2. *No quiero caricias*

- No quiero caricias,
no las quiero, no.
- Tomate remedio,
eñepõjhanó.
- No quiero remedio,
todita manó.

4. *La charanda*


- Ya llega el día,
Charanda,
Que llorando estoy,
Charanda,
ya llega el día,
charanda,
que llorando estoy,
charanda.

³Los vocablos en guaraní han sido escritos y traducidos de acuerdo al diccionario de Ortiz Mayans (1980) y Jover Peralta y Osuna (1951).

Empadrado, Corrientes

Entre, 1993

$\text{♩} = 100$



Cam - bá San Lo - ren - zo

o - ma - no mbai - té,

cu - chi - lla de pa - lo

so - o chi - ru - u

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - ma - no mbai - té,

cu - chi - lla de pa - lo

so - o chí - ri - ri.

Cam - bá San Lo - ren - zo

o - ma - no mbai - té,

cu - chi - lla de pa - lo

so - o chí - ri - ri.

Ejemplo 9. Cambá San Lorenzo.

El primero y segundo constituyen un diálogo nocturno entre el santo y un enfermo. El santo le recomienda que tome unos remedios, éste no los quiere tomar y finalmente muere. Según algunos devotos que entienden estos textos lingüísticos, San Baltazar es médico y curandero⁴. En el cuarto el santo se lamenta llorando la muerte del enfermo. Respecto a *Mango-Mango* Rufino expresó que el santo⁵:

R: "Puede con todo. ¿No ve que dice, en el canto dice él "Mango-Mango", dice él, pues: *Mango-Mango tengo yo -dice-, nunca pares corazón*. Que sea movimiento con él, entonces tu corazón no va a parar [...] 'Mango-Mango' quiere decir que él es el forzado, es el rey, eh, porque es negro no, no puede nadie [con él]". Sr. Rufino Pérez (81), charandero de la capilla de Empedrado. TC (trabajo de campo) N° 3, 1994.

"Nerentendero" y "nerentendei" significan "no te entiendo", y se repite cuatro veces. En este canto San Baltazar dice los dos primeros versos y un enfermo los dos restantes. El santo comienza diciendo que él tiene el poder, el "mango" (su cetro), ordenándole al corazón del enfermo que "nunca pare", pero el enfermo le responde cuatro veces que no le entiende. Continúa el diálogo en el segundo canto: Comienza el enfermo diciendo "No quiero caricias / no las quiero, no" (versos 1 y 2) y el santo le contesta "Tomate remedio / eñepöjhanó" (versos 3 y 4), o sea "tomate el remedio, que te curaré las dolencias del alma", y concluye este canto el enfermo: "No quiero remedio, / todita manó" (versos 5 y 6), o sea "No quiero remedio, / quiero morir del todo". El canto cuarto es un soliloquio del santo en el que se lamenta diciendo "Ya llega el día / que llorando estoy" (versos 1, 3, 5 y 7), alternado por un estribillo conformado con la palabra "*charanda*" (versos 2, 4, 6 y 8). Los actores sostienen que el santo es un ser de la oscuridad y cuyo domino es el aire nocturno, el aire negro, donde puede mimetizarse, y que por eso llora cuando viene el día, pues el aire se torna blanco y se lo puede ver, acabándosele el poder. Por otra parte, recordemos que el enfermo murió durante la noche. El índice de africanidad de estos cantos debe buscárselo en la concepción de poder que a través del discurso detenta el santo. En efecto, en el catolicismo el único que tiene poder sobre la vida y la muerte es Dios y los santos actúan en calidad de intercesores; aquí, por el contrario, los actores sostienen que este santo también puede decidir quién debe morir y quién no.

3. Gallo cantor

Gallo cantor, gritá:
"Cocorocó rohá".

Ah'é[i] ah'é[i], ah'é[i] ah'é[i], ah'é[i].

⁴Si bien consideran que existe una diferencia operacional entre el médico y el curandero, aquí emplean ambos términos en forma indiferenciada.

⁵La clave de la transcripción de la entrevista es: P = Pablo (el investigador), R = Rufino Wenceslao Pérez y N = Nereo Pérez (los informantes). Al final de la misma aparece consignado el informante y el trabajo de campo (TC) en que se realizó la entrevista.

Es el único que no refiere sobre muerte y dolor. Probablemente sea una continuación del cuarto –donde llega el alba–, anunciándola aquí el gallo con su grito: “Cocorocó”. “Ha’é[i] ha’é[i]”, que se repite tres veces, es guaraní y significa “ya es”, “es cierto”, una confirmación de que está amaneciendo.

5- *Carpincho no tiene gente*
 Carpincho no tiene gente,
 pasó río Corriente.
 ¡Yororoi, yororoi!,
 pasó río Corriente.
 –Tumba *i güé*, caí a canoa,
 tumba *i güé*, caí a canoa.

6- *Yacaré marimbote*
 Yacaré marimbote
 Lasúmbia nomai.
 –Tumba *i güé*, caí a canoa.

Esta dupla presenta al santo realizando actividades humanas afines a la de los devotos, como cazar yacaré y carpincho, animales típicos de la zona y preciados por su carne y cuero. En el quinto los devotos explican que el carpincho es un animal solitario (“Carpincho no tiene gente”), que al pasar por el agua –el río Corriente, un afluente del Paraná– hace el sonido “*yororoi, yororoi*” y, al quererlo cazar el santo, lo tira de la canoa. En el sexto el santo también se dispone a cazar al yacaré y éste también lo tira de la canoa.

7- *Cambá San Lorenzo*
 Cambá San Lorenzo
 omano mbaité,
 cuchilla de palo
 so-o chírií.

Es un canto de dificultosa interpretación, dadas las contradicciones de los informantes consultados. El emisor quizás sea, como el canto cuarto, el santo, y su traducción: “Al negro San Lorenzo / lo maté por ser extraño, / con cuchilla de palo / me comí su carne frita”. Probablemente haga referencia a algún antiguo episodio bélico de la región, pues narra la historia de un negro llamado San Lorenzo a quien le salieron con armas (unos dicen “El general San Martín”, otros “los indios”), y no pudo defenderse porque tenía sólo una cuchilla de palo. Una vez muerto, fue comido frito.

Otros dos puntos deseo analizar en este apartado. El primero tiene que ver con la violencia presente en la narrativa de estos cantos y en la hagiografía local del santo (Cirio-Rey 1997). Como vimos, seis de los siete cantos de la *charanda* versan sobre la violencia: dolor, muerte, llanto, un enfermo que no se quiere curar y finalmente muere. En un culto sincrético como este, es posible atribuir estas características a patrones conductuales y simbólicos de raigambre negra. Ya no se sabe qué antigua entidad africana se oculta en la de San Baltazar, pues si bien este culto nació en la Argentina por voluntad política de la Corona Española y la Iglesia para instruir a sus vasallos negros en la fe católica, ello no significa necesariamente que las primeras generaciones de negros devotos hayan abandonado sus

tradiciones religiosas. Así, de tal sincretismo los actuales actores aducen una hagiografía producto de la reinterpretación y reelaboración secular de la Biblia, los Evangelios Apócrifos, la tradición oral europea y la africana. En base a sus exégesis, sucintamente puede ser narrada de la siguiente manera: *San Baltazar es el jefe de los Tres Reyes Magos, es anterior en miles de años a Jesucristo. Su color primigenio era blanco. Estando con el verdadero Dios, el Dios todopoderoso, aquel a quien nadie le dice, una tarde lo mandó a San Baltazar a traer agua, pero el santo se fue "de joda" a un baile, regresando al día siguiente y sin el agua encargada. Entonces Dios le dijo "No, m'hijo, eso no se hace", y lo dejó ir sin darle castigo alguno, pero lo tornó negro, pues ya que le gusta la noche, que sea noche. Desde entonces el dominio del santo es el aire de la oscuridad, el aire negro, y debe ocultarse cuando llega el alba, ya que se torna débil*⁶.

El segundo punto tiene que ver con el simbolismo que los actores explicitan sobre la forma de la cancha de baile, la ubicación de los *charanderos* y el sentido en que se la contornea durante la fiesta. El gráfico 4 contiene una ampliación de la cancha. Es posible considerarla como un gran reloj anual, donde cada poste de su circunferencia no es una hora sino un mes. Sin embargo, vemos que once son los postes y no doce. El que falta está representado por el bombo y representa al

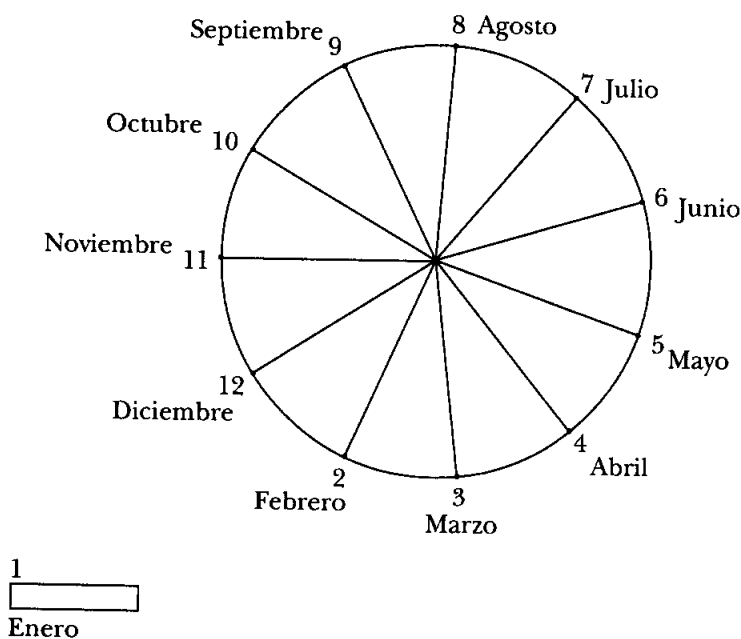


Gráfico 4. Simbología de la cancha de baile. El sentido de rotación para la ejecución de círculos rituales siempre es contrario al sentido de las agujas del reloj.

⁶Para un estudio en detalle de su hagiografía, véase Cirio-Rey 1997.

primer mes, enero, pues es de donde se parte, en sentido inverso a las agujas del reloj, para recorrer la cancha en su circularidad. Así lo hacen, por ejemplo, los grupos de bailarines de *charanda* cuando organizan sus evoluciones tomando al poste central como eje de rotación. Estas representaciones vienen a conformar su sentido del tiempo circular. Veamos una sección de una entrevista con Rufino donde cuidadosamente lo comenta.

R: Todos como sirviente, porque es Rey. Y Dios también es el sirviente, eh, para que usted sepa, Dios nació el 24, no sé dónde nació. Ya hoy, del nacimiento de Dios, ¿cuántos días tiene Dios que nació ahora? [...] del 24 a hoy ¿cuántos días tiene? [...]. Doce días. A los doce días él llega, a los trece días llega el Rey acá, que está ya, que está sin vestir y todo [...]. Mañana llega el espíritu de él y él llega a divertirse, y mañana el Niño Dios está con él acá.

P: ¿Y dónde llega el espíritu, a la imagen? [...].

R: A la imagen, como está el Sargento Cabral allá en la esquina, en aquella esquina, eh.

P: ¿A la imagen del santito?

R: Esa es imagen también, pero está sin espíritu. Pero mañana llega el espíritu de él, entonces mañana es Rey... está marcao que es Rey, pero [ahora] está sin espíritu, mañana recién llega el espíritu, a medio día le llega, y está con Niño Dios él ahí. El 5, el 6, el 7, quedó en la imagen de San Baltazar, entonces el espíritu vino y le lleva al Niño Dios, porque el Niño Dios no puede subir al cielo porque no sabe por dónde va a ir [...]. Y San Baltazar sabe todo. El viene con año viejo, viene con año nuevo, pa' lado que él quiere viene [...]. El mundo da vuelta así [describe un círculo en sentido inverso a las agujas del reloj], esta *charanda* termina el 6, el 7, ¿no es cierto? Escuche bien... acá llega enero, eh, que estamos ya, cuando enero se va ya, da la vuelta... se va enero... ¿y qué otro mes llega?

P: Febrero.

R: Febrero, se va febrero, ¿qué otro mes llega?

P: Marzo.

R: Bueno, y va ronda... despaci... to, ¡igual que el reloj!, eh, y cuando viene enero, ya está otra vez él acá. Fue a dar la vuelta al mundo [...]. San Baltazar ha venido ahora, está ya acá, viene recorriendo, como recorren... febrero... todos los meses. Vos morís en febrero, está tu fecha, 9 de enero [...], ¡porque todos no nos vamos a morir en enero! Él está marcando, y viene despacito la rueda. Pasó enero, entra el otro, pasó el otro, entra el otro y listo, después viene entrando enero, le da la vuelta [...]. ¿Y cómo no saben ustedes, si yo que soy bruto sé? [...].

P: ¿Pero la, la forma, de la cancha, ve que es circular?

R: Y sí, ¿no ve que acá demuestra con los palitos esos? [...].

P: ¿Tiene algo que ver con el recorrido, que me dijo usted del año?

R: Y sí, pue', ¿no ve que este se va ahora... se va enero, y después llega otra vez, eh, hace el recorrido, eh? Todo el recorrido. Los meses no son iguales [...], está como en el almanaque, eh. Pero siempre es el mismo, eh, llegás a lo mismo, eh, los da vuelta. Ahora entró por acá [...] la misma *charanda* le quiere llevar. La letra de él es ésta [...]. El compinche de él es. Y los tres juntos andan: Dios y él. Este [es] el puntero, y Dios anda atrás de él y la Virgen María. ¿Usted cree que anda sin Virgen?, no, ella, la madre anda atrás de él [...]. Usted va a ver el 5, mañana, al mediodía, el gentío que va a ser, y el 6, no te digo nada ¡se arma toda! [...]. Y viene y se junta con Niño Dios mañana al mediodía, y están el 5 y el 6 y el 7 se manda a mudar. Queda el espíritu de él, el espíritu de él se va y queda la imagen [...]. Porque... San Baltazar viene por el año viejo y Niño Dios nace acá [...]. Y no sabe dónde vive. Entonces él viene y le busca y lo lleva [...] por año nuevo como dice, lo lleva, se... comprenden, eh, y se van. Y queda la imagen como... está la del Sargento Cabral que está en la esquina de la plaza. Y bueno, [del] Sargento Cabral está la imagen nomás, es espíritu está en lo cielo, y así es.

P: ¿Pero [...] cuando baja el espíritu mañana al mediodía, baja por la *charanda*, cuando ustedes tocan?

R: Claro pues, viene y baja por la *charanda*, donde está la *charanda* saben, entonces viene a buscar, y nosotros ya le preparamos, viste, porque viene él, entonces le barajamos con la *charanda* y después salen [inaudible], le barajamos con la *charanda* la entrada de él nomás, y en la pieza cuando él está en su estadio ya, ahí le tocamos la *charanda* enfrente de él, y está contento.

Sr. Rufino Pérez (81), *charandero*. TC N° 3, 1994.

EL SENTIDO PROFUNDO. LO QUE LA GENTE DICE QUE HACE

Analícemos ahora la triple finalidad que tiene la *charanda*. Habíamos visto que puede realizarse con tres finalidades. 1. Para agradecer o solicitar favores al santo; 2. para que su espíritu "baje" a su imagen y, 3. para influir sobre fenómenos naturales. A partir de los dos primeros puntos podemos explicar por qué la consideramos una danza religiosa y no lúdica, pues mediante ella los *promeseros* piden o agradecen favores al santo y por desarrollarse exclusivamente dentro del ámbito litúrgico. De este modo su puesta en práctica diverge del fin lúdico que desempeñan la cumbia y el chamamé. Así, dado su contexto y finalidad de ejecución, no sería lejana la posibilidad de que derive de las "danzas celebratorias" mencionadas en los documentos coloniales porteños (Cirio-Rey s/f. c, Cirio 2000). El hecho de que el espíritu de la divinidad se incorpore en su imagen es una concepción afro totalmente ajena a la ortodoxia católica, donde jamás un santo se posesiona. El punto 3 nos habla de su poder, pues según los actores posee características de *terrible*: tiene fuerza, es poderoso, vengativo, antojadizo, ubicuo y puede destruir -si quiere- lo que no le gusta, así como castigar y matar a los devotos que no cumplieron su promesa.

Sobre la concepción del bombo como la voz del santo, Crawley (en Ortiz 1952) sostiene que “el *tambor* puede ser entendido como el portavoz de un dios o espíritu, como conteniendo la voz del dios y también, mejor quizás, como *el dios mismo* [...]’. Los *tambores* de los negros africanos no son siempre meros instrumentos medianeros de comunicación; no son simples mensajeros. Son ellos mismos personificaciones mitológicas; son seres sobrenaturales que previas evocaciones mágicas vienen de lo ignoto para convivir con sus creyentes. De igual manera que, previa una ceremonia de consagración, bajan los dioses y se transubstancian o se fijan transitoriamente en las imágenes” (Ortiz 1952: 37). El empleo del bombo manifiesta pautas conductuales análogos a los instrumentos sonoros utilizados a los cultos afroamericanos pues, junto al triángulo, está consagrado al santo, su uso es privativo de esta danza y el sitio para su resguardo es junto a los santos.

Otra particularidad de la *charanda* es la aparente anarquía en la conformación de cada ejecución. Los *charanderos* no tienen un canto preciso por el cual comenzar ni finalizar, y cada uno puede ser repetido una cantidad indefinida de veces. De este modo las ejecuciones poseen una duración aleatoria, las parejas de danzantes bailan en toda la extensión de la cancha entorpecidiéndose unas con otras, casi como chocándose. Frigerio, analizando qué características son inherentes a una manifestación artística para ser considerada como de procedencia afro sostiene que una de ellas es la importancia del estilo personal: “En Afroamérica [...] se espera que un *performer* no sólo sea competente sino que también posea un estilo propio [...]. Este énfasis en el estilo personal lleva a continuas modificaciones que abren el camino para innovaciones, que pueden con el tiempo dar lugar a nuevas manifestaciones artísticas” (Frigerio 1992: 62). Rufino no establecía ningún ordenamiento ni elección en los cantos a ejecutar, de ahí que convenimos en denominarlos “semi-independientes”. Sobre esta aparente falta de orden, los músicos sostienen que lo hacen así porque no existe un sentido definido, que “es lo mismo” empezar por aquí o por allá, terminar con este o aquel canto, que cantan mientras quieran cantar o haya danzantes en la cancha. Así arribamos a uno de los componentes más esenciales de esta *performance*, el concepto de circularidad del tiempo. El modelo conceptual de tiempo que viven los devotos de San Baltazar se manifiesta en esta capilla a través de dos círculos: uno explícito, el de la cancha del baile, y otro implícito, el del tiempo. Los promeseros danzan dentro del círculo explícito la coreografía que les sugiere el círculo implícito. Veamos el gráfico 3, que describe una pareja con sus pies en el suelo considerando los cuatro pasos de la coreografía ideal (cuatro de ida y cuatro de vuelta). Los danzantes avanzan y vuelven sobre lo andado describiendo círculos y figuras circuloideas: elipses, óvalos, medios círculos, arcos ojivales. Trazando una línea imaginaria entre el hombre y la mujer, vemos que cada uno hace sólo media figura, siendo completada con la que realiza su pareja. Al ir ambos abrazados, ambas mitades conforman una única figura que termina de completarse con una idéntica realizada por la pareja de igual modo cuando vuelve sobre lo andado. De esta forma los danzarines están avanzando sobre un encadenamiento de círculos, su andar se encuentra íntegramente rodeado de curvas y todo ello dentro del círculo mayor de la cancha que contiene a la pareja. Este orden circular es análogo al

orden de la música de la *charanda*, la cual, como el círculo, no tiene principio ni fin, pues cualquiera puede ser el canto inicial, cualquiera el final y cualquiera los que se canten entre ambos. La duración de cada ejecución es aleatoria (llegué a registrar una de 10 minutos), y todos los instrumentos hacen una única y repetitiva célula armónico-rítmica sin ninguna variación.

Desde antiguo los números son útiles herramientas conceptuales para aducir conocimiento hermenéutico y, plasmados en rasgos concretos, su lectura se torna socialmente aleccionadora. Hay números cargados de siglos de sentido religioso y tradición popular como el 1 (el Dios indiviso), el 3 (la Trinidad), números que representan elementos de la naturaleza como el 4 (los cuatro puntos cardinales, los cuatro vientos), etc. En la *charanda*, la representación de los números 7, 8 y 12 en muchos de sus aspectos concretos y estructurales permiten hacer inteligibles ciertas significaciones. El 7, número mágico que representa la perfección, pues "reúne en sí mismo la suma de los órdenes ternario y cuaternario" (Lorenzo Vélez 1980: 30), está representado por los cantos del ciclo de la *charanda*. El canto, en cuanto verbalización, en cuanto puesta en acción, es instancia primordial y fundante en el rito que hace bajar el espíritu de San Baltazar a su imagen en el mediodía del 5 de enero. Mediante el canto humano y el "canto del bombo" el santo se comunica con sus devotos. El 8, la plenitud, es un número cuya graficación misma está constituida por dos círculos pegados. 8 son las figuras que una pareja describe en una coreografía completa (cuatro pasos de ida y cuatro de vuelta); una secuencia de ochos es la figura que, abstrayendo, resulta de las evoluciones de la *charanda* (ver gráfico 3). En definitiva, los 2 círculos de la capilla, el del espacio y el del tiempo, se unen en la *performance* de esta danza formando un 8, número que, además, visto horizontalmente, es símbolo de lo infinito, infinito como la circularidad de esta música que, cual anillo, no tiene principio ni fin. El 12 explica también el círculo de la cancha de baile. Habíamos dicho que el mismo adquiriría su forma a raíz de la erección de 11 postes colocados en derredor a un poste central que hace las veces de eje de rotación. 11 postes más el bombo (ver gráfico N°4) resultan 12, número que en torno al poste central conforma un reloj, no de horas sino de meses.

CONCLUSIONES

Todo lo expuesto habla a las claras de una concepción del tiempo por cierto distinta a la lineal judeocristiana, que rige este culto y su fiesta de manera total. La idea del tiempo circular es primordial en el pensamiento de muchas culturas antiguas y tradicionales y remite a la idea de que el tiempo no es forma sino contenido. Mientras que para el pensamiento judeocristiano el tiempo es un recto camino con un comienzo y un final (*yo soy el alfa y omega*), donde hay *un* pasado, *un* presente y *un* destino, en las culturas antiguas y tradicionales el tiempo concebido como contenido induce a pensar en un constante presente y, por tanto, en la ausencia de *un* inicio y *un* fin. Al contrario del tiempo lineal, donde el futuro está depositado en la idea de esperanza, en el tiempo circular la resignación y el no-cambio señalan su transcurrir de manera perentoria. Tiempo como forma, el tiem-

po lineal, donde éste se encuentra vacío de contenido y el hombre es el que lo llena, en su transcurrir, de aconteceres; tiempo como contenido, el tiempo circular, que se encuentra pleno de significado cultural, de carga hecha, de mitos fundacionales y héroes culturales que enseñaron sus saberes a los hombres en un lejano aunque siempre presente-pasado tiempo primordial.

En el culto a San Baltazar el tiempo parece girar sobre sí mismo, constantemente se recrea el mito fundante del santo dentro de la infranqueable frontera simbólica de la cancha. No hay esperanza, sólo caminos en círculos en el tiempo y en el espacio y sugestivos tropiezos casi intencionales entre las parejas de danzantes. En la fiesta el espíritu del santo baja a su imagen para bailar y cantar junto a sus devotos, premiando a los más fieles con la concesión de la negritud, haciéndolos “merecidos suyos”, pues los actores explican sus rasgos fenotípicos negros no en términos genéticos sino desde una perspectiva religiosa: “son negros por la fe” (Cirio-Rey 1997). Había comentado que esta danza recibía también otra denominación, *zemba*, que estuvo en vigencia hasta mediados de los '70⁷. Actualmente, aunque muchos la recuerdan, nadie la emplea espontáneamente. Según Ortiz Oderigo, *semba* designa a la *ombbligada* (figura coreográfica del candombe uruguayo) y pertenece a los idiomas de la rama *bantú* y *nagó* (Ortiz Oderigo 1985). Por otra parte, al querer vincularla con las antiguas y poco conocidas danzas afroargentinas de la época de la colonia, encontramos numerosas menciones de la *semba* o *zemba* en Buenos Aires (Cirio-Rey s/f. c, Cirio 200) y en Montevideo (Goldman 1997), por lo que sería factible trazar un puente de continuidad de por lo menos dos siglos de vida para esta danza en el Río de la Plata. Sin embargo, nunca apareció la acepción *charanda*. En mis trabajos de campo hemos tratado recurrentemente este tópico. ¿Qué significa *charanda*? ¿Cuándo y para qué se la emplea? ¿En qué otros contextos discursivos se suele utilizar? Las respuestas fueron tan herméticas como la palabra misma, sin embargo, es posible adelantar, a título hipotético, algunas conclusiones. Literalmente, *charanda* se aplica a circunstancias de incumplimiento de promesas entre personas y entre devotos y el santo, vale decir, a circunstancias de engaño verbal. Asimismo, reviste significados tales como “da lo mismo”, “todo da igual”, “no vale la pena hacer las cosas bien”, “todo es mentira” y cosas por el estilo. Los informantes dieron agudas interpretaciones. Veamos un ejemplo:

R: Él dice *charanda* porque las cosas no creen, entonces la da por *charanda*. Como muchos dicen, como la opinión ante las elecciones, “¡No, yo te voy a tirar... cincuenta chapas!”, y termina diciendo nada... entonces él lo agarra por *charanda* [...]. Él la agarra por *charanda* sabe por qué, es como yo le dije “¿No ve que todos prometen muchas cosas... y no cumplen?”, entonces le dice “Es *charanda*” [...]. No cumplen, él les pone *charanda*.

⁷El año hace referencia al registro más reciente donde hallamos en vigencia este vocablo. Corresponde al viaje 103 del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, realizado por Yolanda Velo, Jorge A. Pítari y Helena Hermo a esta capilla.

P: ¿Porque les prometen al santo y no cumplen?

R: ¡Eso mismo, sí! [...]. A todos los santos una vela, y a Dios un paquete, [y] no lo cumplimos nadie [...], entonces él te hace cumplir después. Si no te mata te asusta, te rompe, y él mismo te cura otra vez.

Sr. Rufino Pérez (80), *charandero*. TC N° 2, 1993.

Charanda es la acción vengadora del santo hacia una persona que prometió algo, que empeñó su palabra y no cumplió, sea consciente (ejemplo por estafa) o inconscientemente (ejemplo por olvido). "El santo lo agarra por *charanda*", es la expresión que emplean cuando él castiga a alguien a causa de una promesa incumplida, "una reflexión sobre la naturaleza de los objetos que sirven de garantía a la palabra empeñada y de castigo a la palabra traicionada" (Augé 1996: 130), y la venganza es con ira y furia: "Si no te mata te asusta, te rompe y él mismo te cura otra vez", decía Rufino al final del último diálogo transcrito.

Aunque escapa a los límites del presente trabajo la interpretación hermenéutica del mito de San Baltazar y su recreación anual en el rito de la *charanda*, puedo adelantar que el mismo constituye un ritual propiciatorio de buen año. Tanto por su despliegue espacial como por su desarrollo temporal, este ritual constituye una instancia mediadora entre los dioses y los hombres a fin de mantener el universo en armonía. Así, completamos las aseveraciones sobre las implicancias del número 12, pues teniendo en cuenta que antiguamente los festejos comenzaban con el día de Navidad y contamos cuántos días hay entre el 25 de diciembre y el 6 de enero vemos que son 12 días, o sea una microrrepresentación del nuevo ciclo anual que está por comenzar, a caballo entre el año viejo y el año nuevo. Los devotos preparan ritualmente el nuevo año que están por vivir representándolo simbólicamente en una cancha que resume todos y cada uno de los meses venideros y plasmando mediante la danza ritual de la *charanda* su particular concepción del tiempo, de un tiempo que no transcurre y que, como ellos, está arrinconado tras el motor perpetuo del no-cambio, de la desesperanza y de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, MARC

1996 [1988] *Dios como objeto : símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Barcelona: Gedisa.

BÉHAGUE, GERARD

1991 *Enfoque etnográfico en la ejecución musical*. Ponencia presentada en las VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la AAM. Buenos Aires.

BECKETT, J.

1988 "Introduction". *Past and Present. The Construction of Aboriginality*. Canberra: Aboriginal Studies Press, p. 1-10.

CÁMARA, ENRIQUE

1991 "Charanda y chamamé. Canti e danze della provincia di Corrientes". Folleto del CD. *Folklore 1. Musiche dal nuovo mondo*. Argentina. Roma: Cicroccevia Sudnord Records SNCD0020.

CIRIO, NORBERTO PABLO

2000 "Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)", *Latin American Music Review*, XXI/2 (otoño-invierno), pp. 190-214.

CIRIO, NORBERTO PABLO Y GUSTAVO HORACIO REY

1995 "El culto a San Baltazar como estrategia de adaptación sociocultural al conurbano bonaerense", *Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Naturales*. Chivilcoy: Centro de Estudios en Ciencias Sociales y Naturales de Chivilcoy, pp. 57-60.

1997 "Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, provincia de Corrientes: reinterpretación y elaboración hagiográfica", *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*. Santa Rosa: sin editor, pp.97-112.

s/f. (a) "La *tambora* de la fiesta de San Baltazar. Aproximación a su estudio", *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la AAM*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (en prensa).

s/f. (b) *Son negros por la fe. Acerca de la africanidad del culto a San Baltazar en el litoral argentino* (inédito).

s/f. (c) *Vigencia de una práctica musical afroargentina en el culto a San Baltazar, Empedrado, provincia de Corrientes* (inédito).

FERNANDES, RUBEM CÉSAR

1984 " 'Religiões populares': uma visão parcial da literatura recente", *Boletim Informativo Bibliográfico*, N°15-19, pp. 238-273.

FRIGERIO, ALEJANDRO

1992 "Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas", *Scripta Ethnologica. Supplementa*, N°12, pp. 57-67.

1993 "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N°8, pp. 50-60.

GARCÍA, MIGUEL ANGEL

s/f *La etnografía de la performance en etnomusicología* (inédito).

GOLDMAN, GUSTAVO

1997 *¡Salve Baltazar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Fondo Capital.

JOVER PERALTA, ANSELMO Y TOMAS OSUNA

1951 *Diccionario guaraní-español y español-guaraní*. Buenos Aires: Tupã.

KUBIK, GERHARD

1990 "Drum Patterns in 'Batuque' of Benedito Caixas", *Latin American Music Review*, XXI/2 (otoño-invierno), pp. 115-181.

LORENZO VÉLEZ, ANTONIO

1980 "Simbología del número en el folklore y en la canción tradicional". *Revista de Folklore*, I/1, pp. 27- 33.

ORTIZ, FERNANDO

1952 *Los instrumentos de la música afrocubana III. Los tambores xilofónicos y los membranófonos abiertos A a N*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

ORTIZ MAYANS, ANTONIO

1980 *Nuevo diccionario español – guaraní : guaraní – español. Nombres de la toponimia, de la flora y de la fauna. Voces de la mitología, de la leyenda y del folklore. Apéndice de voces regionales. Un compendio gramatical.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

ORTIZ ODERIGO, NÉSTOR

1985 “Tambos bantúes y tambos afroargentinos”, *Historia*, N°19, pp. 107-120.

QUEREILHAC DE KUSSROW, ALICIA C.

1980 *La fiesta de San Baltazar. Presencia de la cultura africana en el Plata.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

VEGA, CARLOS

1989 “Los sistemas de clasificación”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, X/10, pp. 73-139.

VELO, YOLANDA M. Y ELENA B. HERMO

S/a *Informe del viaje N° 103 del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega a Empedrado, Corrientes, 1 al 10 de enero de 1974* (inédito).

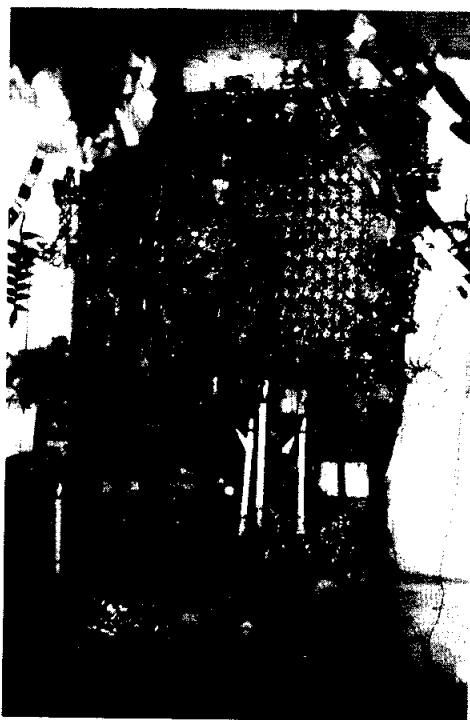


Foto 1. Altar de la capilla de Empedrado. En esta capilla se encuentran dos imágenes de San Baltazar. Sólo la del nicho sale en procesión.
Foto: Pablo Cirio, TC N°2, enero de 1993.



Foto 2. Grupo musical de la *charanda*. Obsérvese la posición de los ejecutantes del bombo, La tarima fue construida para lograr mayor comodidad en la ejecución, pues hasta hace unos veinte años se ubicaba en el suelo.

Foto: Pablo Cirio, TC N° 2, enero de 1993.

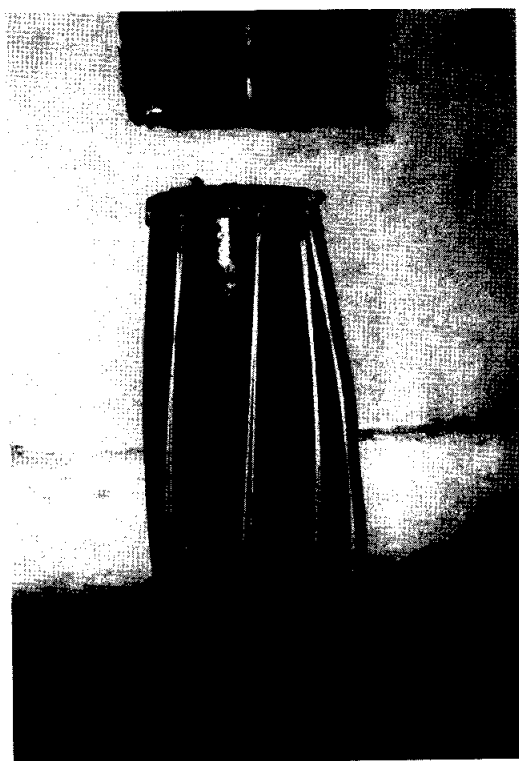
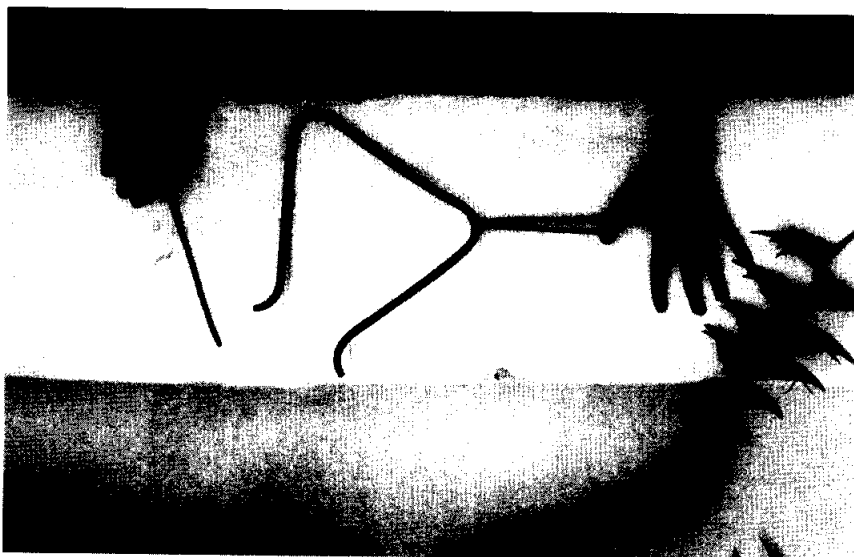


Foto 3. Bombo y triángulo, en la posición en que se guardan en la capilla, cuando no se utilizan. El bombo había sido pintado de rojo, hacía un año, en honor al santo. Se puede apreciar su oído recubierto por una plancha de bronce y las iniciales "R P"; Rufino Pérez, su principal ejecutante, fallecido en 1994. Foto: Pablo Cirio, TC N° 5, enero de 1995.



*Foto 4. Triángulo: Obsérvense sus dimensiones comparándolas con las manos.
Foto: Pablo Cirio, TC N° 5, enero de 1995.*



*Foto 5. Danza de la charanda o zemba. Grupo compuesto por siete personas intercaladas,
tres "damas" y cuatro "damos". Foto: Pablo Cirio, TC N° 2, enero de 1993.*

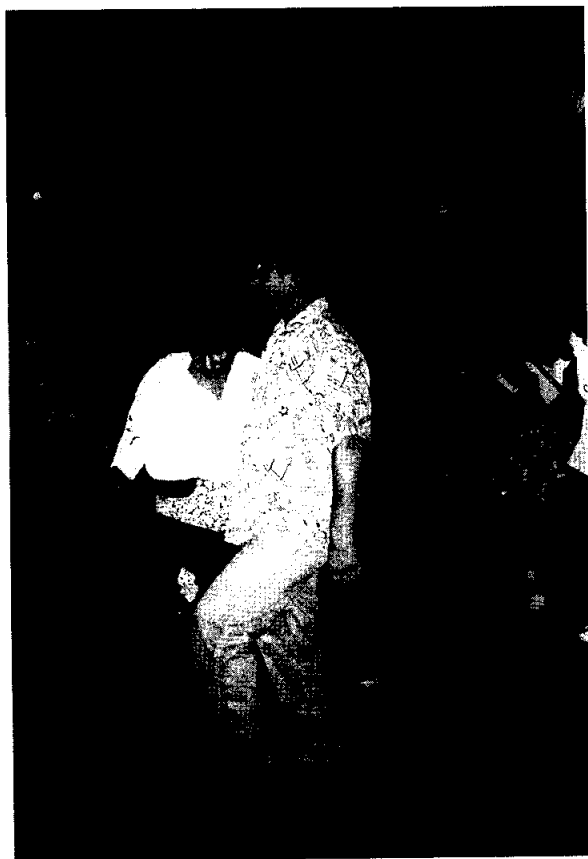


Foto 6. Danza de la charanda o zemba. Una pareja realizando el paso de unión de los pies exteriores. Foto Pablo Cirio, TC N° 2, enero de 1993.

Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central

por
Claudio Mercado Muñoz

"Yo creo que las personas más indicadas para seguir esta religión serían los curas, y desgraciadamente son ellos los que la están echando a perder."
(Jaime Cisternas, alférez del baile chino de Quebrada Alvarado).

INTRODUCCIÓN

Los *bailes chinos*¹ son cofradías de músicos-danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile Central. Ellos expresan su fe a través de la música y la danza en las *fiestas de chinos*, rituales que se realizan en pequeños pueblos, villorrios y caletas, y que congregan a bailes de distintos pueblos.

Los primeros antecedentes de los *bailes chinos* los encontramos en las flautas del llamado "Complejo Aconcagua", cultura que habitó la zona central de Chile entre el 900 y el 1400 DC. Luego tomamos conocimiento de esta ritualidad durante la conquista y la colonia a través de crónicas y viajeros, y vemos su desarrollo actual como una tradición que aglutina social, cultural y religiosamente a los descendientes de aquellos pueblos indígenas².

La ritualidad de los bailes chinos se inserta dentro del marco general de los rituales populares americanos, donde se observan aportes indígenas (la música instrumental, los instrumentos musicales, la danza, la relación del ritual con la obtención de estados especiales de conciencia y la comunicación directa con la divinidad), y aportes hispánicos (el canto del alférez, las Sagradas Escrituras, la institución católica, sus imágenes sagradas y su calendario ritual).

Las comunidades que practican actualmente esta ritualidad no son indígenas, pues la zona central de Chile fue el área en que la occidentalización se produjo con mayor rapidez, eliminando a la población indígena propiamente tal y absorbiendo a sus sobrevivientes como mestizos, los actuales campesinos y pescadores. Pero a pesar de este drástico cambio cultural, los pobladores supieron conservar su sustrato indígena en lo más importante y vital para su supervivencia: su ritualidad.

¹Chino es una palabra quechua que significa servidor. Los chinos son sirvientes de la virgen y los santos.

²Para conocer en detalle la historia de esta ritualidad ver Mercado 1995.

Los chinos han sabido resistir, y aún lo hacen con fuerza, el embate de la Iglesia Católica³, que, unida al poder político y represivo del estado, ha intentado, y aún intenta, hacer desaparecer esta tradición, o en su defecto “catolizarla”, hacerla menos “pagana”, estructurar las fiestas de manera que el ritual en general sea católico y que los chinos sean sólo una parte de él.

Este trabajo trata la relación entre los *chinos* y la Iglesia Católica. Se centra en la manera en que los mismos *chinos* sienten y viven esta relación, y está escrito desde una perspectiva personal y participativa, en la que prima el sentimiento de pertenencia que me da el ser *chino* desde hace ocho años, por sobre el de ser antropólogo.

LAS FIESTAS DE CHINOS

Un ritual de bailes de chinos es una fiesta que organiza una determinada comunidad, pueblo o caleta para celebrar a un santo, a la Virgen, al Niño Dios o alguna fecha importante del calendario católico. El pueblo que celebrará la fiesta invita a grupos de *bailes* de otros pueblos y todos se juntan el día determinado a tocar y danzar en honor de la imagen venerada.

La fiesta es un encuentro intercomunitario, los bailes invitados asisten con sus familiares y amigos, es un encuentro al que acude gente de diversos lugares, es una fiesta en que lo sagrado y lo profano se relacionan de tal manera que conforman un espacio y tiempo únicos; es un día para pasarlo bien, para reír y ver a los amigos, a los conocidos, a los familiares de otros pueblos, un día para comprar y comer. Muchas veces se instalan ferias de comerciantes ambulantes y de entretenimientos con ruedas y caballitos, todo esto junto al sentimiento sagrado, a la devoción expresada en la danza, en la música, en la procesión y en el paseo de la imagen sagrada.

Las fiestas suelen comenzar alrededor de las nueve de la mañana y prolongarse hasta el anochecer. Durante todo este tiempo el espacio sonoro se encuentra saturado por una gran batahola compuesta por el sonido de las flautas de chino, los bombos y los tambores de todos los bailes que tocan a un mismo tiempo, los gritos de los comerciantes, de los niños que juegan, de los altoparlantes de los curas.

El rito comienza con los saludos entre el baile dueño de casa y los bailes invitados según su orden de llegada. En el saludo se sitúan dos bailes frente a frente y comienzan a tocar sus flautas simultáneamente, luego éstas se callan y los alféreces de los respectivos bailes comienzan a cantar en un contrapunto improvisado cuya temática se refiere a la alegría de encontrarse nuevamente y a preguntarse por la salud de los integrantes del baile. Luego los bailes saludan uno a uno a la imagen, se forman frente a ella, tocan sus flautas y el alférez le canta agradeciendo por permitirles estar allí, frente a ella nuevamente.

Generalmente lo descrito demora casi toda la mañana. Una vez que ha finalizado esta parte suele haber un almuerzo comunitario, que normalmente es ofre-

³Por Iglesia Católica se entiende en este escrito a la Institución Católica y su jerarquía, y no al conjunto de sus fieles.

cido por el pueblo anfitrión a los bailes y sus acompañantes. Luego del almuerzo se da inicio a la procesión; la imagen es sacada en andas del lugar en que permanece casi todo el año para que inicie un recorrido por las calles del pueblo. Ella encabeza la procesión, seguida por el baile dueño de casa y por todos los demás bailes, quienes recorren el pueblo tocando y danzando, todos al mismo tiempo. La imagen es dejada en un altar situado en la cumbre de un cerro o a la orilla del mar, donde los bailes, por separado, le rinden su homenaje. Luego la imagen es devuelta en procesión a su lugar original; ahí los bailes se despiden de ella. A medida que los bailes terminan esta parte del ritual, comienzan a despedirse del baile dueño de casa (de la misma forma en que lo hicieron durante el saludo, pero con una temática referida a lo bella que estuvo la fiesta y a la esperanza de encontrarse nuevamente) para luego volver a sus respectivos pueblos.

EL CHINEAR

La música instrumental de los bailes chinos se basa en el desarrollo de un concepto sobre todo armónico, vertical, en que dos grandes masas de sonidos se suceden unas a otras, formando un espacio sonoro con una inmensa gama de sonidos superpuestos⁴.

Los instrumentos usados para generar esta música son las «flautas de chino», instrumentos de madera o caña cuya construcción interior del tubo, debido a una técnica compleja, permite al ejecutante emitir no sólo una nota sino un acorde disonante en cada soplo. Este sonido es un elemento fundamental dentro del marco general de la música.

La flauta de chino es una flauta de un tubo, sin orificios de digitación, que se sopla a manera de zampoña. El diámetro interno del tubo está dividido en dos secciones, dejando un descanso entre ambos; esta conformación produce un sonido formado por dos notas fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos altamente disonantes.

La ejecución de la música está dada por una banda de flauteros —entre 10 y 24 integrantes— divididos en dos filas paralelas, que soplan sus instrumentos de manera conjunta, todos los de una fila primero y todos los de la otra después, a manera de respuesta, formando una sucesión interminable de dos grandes masas armónicas con un ritmo sostenido que es marcado por un bombo y un tambor. El tañedor del bombo (bombero) se sitúa al centro y atrás, cerrando el grupo, y el tamborero en el medio, entre ambas filas de flauteros.

Cada hilera de flautas está dispuesta de mayor a menor, es decir las que están situadas al comienzo son más grandes y dan un sonido de tonos graves («flautas punteras»), y así van decreciendo en su tamaño hasta llegar a las llamadas «flautas coleras», ubicadas al final de la fila y que dan sonidos mucho más agudos.

El esquema general de la música es mantenido durante largos períodos de tiempo —entre dos y cuatro horas o más— dependiendo del recorrido de la procesión en los distintos pueblos.

⁴Para conocer en detalle sobre la música de los chinos ver Mercado 1995-1996, y Pérez de Arce 1998.

Es importante mencionar que la estética musical de la música instrumental de los bailes chinos es absolutamente ajena y contraria a la europea, es una manifestación que, en lo estrictamente musical, está relacionada a las poblaciones indígenas que habitaban la zona central de Chile antes de la llegada de los españoles.

La música de los bailes chinos está indisolublemente ligada a la danza; los flauteros de ambas filas y el tamborero hacen una danza muy característica mientras tocan, consistente en una serie de saltos acrobáticos y pasos que requieren de un gran esfuerzo físico, agachándose y levantándose de manera continua por largos períodos de tiempo. Estos movimientos son realizados al ritmo de la música bajo la coordinación del tamborero.

El "chinear", verbo que indica la acción conjunta de tocar y danzar, inserto en un sistema ritual bien definido, es, debido a sus características, una manifestación musical cuya estructura permite inducir un cambio en el estado de conciencia (Mercado 1995-96; Mercado y Galdames 1997). Es a través de este cambio en el estado de conciencia, que todos los pueblos, mal llamados primitivos, han establecido la relación con sus divinidades. El fenómeno ha sido ampliamente estudiado por diversos investigadores (Rouget y Dobkin de Ríos). Este cambio en el estado de conciencia implica un cambio drástico en la percepción del universo y en la relación establecida con él. Este estado de trance místico permite acceder a una relación directa con la divinidad. En el caso de los bailes chinos, hay una serie de elementos que hacen que esta ritualidad esté estructurada de manera de permitir este cambio en la percepción. Estos elementos son la hiperventilación, la saturación auditiva, la repetición rítmica, el esfuerzo físico de la danza y el tañido, continuo y repetitivo, la presión psicológica, las palabras del alférez, la significación del ritual (Mercado 1995).

¿LA LLEGADA DE LOS ÁNGELES?

Desde la llegada de los españoles y la imposición de las nuevas costumbres y usanzas europeas, la ritualidad de Chile Central, así como la de la mayoría de los pueblos americanos, se vio interrumpida en su estructura tradicional y fue obligada, a través de la represión eclesiástica, apoyada por la fuerza militar y luego por el Estado, a formar parte de la "verdadera y única religión": la católica.

Este proceso, bien descrito para Chile por Salinas (1991, 1994) tuvo y aún tiene distintos grados de repercusión en las distintas ritualidades. En Chile Central, y en concreto, en la ritualidad de los bailes chinos, los estudios históricos que nos permitan conocer la historia de la relación entre los chinos y la Iglesia Católica están por realizarse, pero existen investigaciones preliminares que nos indican el curso que ha tenido esta relación.

La Iglesia ha insistido en dividir las grandes celebraciones populares, en separar lo sagrado de lo profano. La idea de que lo religioso es sólo divino, sin dar cabida a lo humano, es la que manda. Idea absolutamente contraria a la del mundo indígena y de las clases populares no urbanas, donde lo humano y lo divino forman parte de un todo indivisible. A finales de 1800 comienzan las prohibiciones más severas por parte de la Iglesia, con represión policíaca (Salinas 1991).

Tenemos, por el momento, más datos de esta relación desde 1950 en adelante. La Iglesia ha intentado apropiarse de las fiestas y estructurarlas a su medida. Salinas describe de manera magistral el proceso de catolización de la religión popular que ha intentado la Iglesia en la ritualidad del campesinado chileno. Es claro el constante intento por hacer que las celebraciones populares sean acordes al pensamiento doliente, silencioso y agónico de la Iglesia Católica.

Pero con los bailes chinos la batalla ha sido dura. Si bien la ritualidad china se transformó en una ritualidad enmarcada en el calendario ritual católico y la fe que actualmente profesan es la católica, es también cierto que la relación con la divinidad es distinta a la del católico urbano. Los bailes chinos se han mantenido autónomos a través de los siglos. Tomaron la palabra sagrada de la Biblia y tomaron las imágenes, pero su relación siguió siendo directa con la divinidad, su ritualidad siguió siendo chamánica, sin necesitar de la liturgia católica para producir el contacto con la divinidad. Es importante mencionar que a finales del 1800 aún se conservaban los cantos de los alféreces en lengua nativa en el valle de La Ligua⁵. Resulta también muy interesante saber que hasta 1922 los bailes chinos de Andacollo eran sociedades secretas, en la que solamente se admitían a los iniciados. Latcham, en su detallada descripción de la fiesta de Andacollo, explica que los bailes chinos "son supervivientes de las antiguas sociedades esotéricas indígenas que han perdurado desde épocas remotas y durante el tiempo de la colonia figuraban en todas las grandes fiestas y procesiones de la Iglesia, como aún lo hacen en muchas partes"⁶.

Hasta 1960 la evangelización en los pueblos y villorrios de la zona central de Chile fue muy escasa, acostumbándose a hacer misiones que duraban tres días por localidad, en las que se confesaba, bautizaba y casaba a los campesinos. Importaba el número y no la profundidad del acto. De esta manera la relación de los campesinos con los curas y la iglesia fue siempre distante.

Nunca fue imprescindible que hubiera sacerdote para hacer las fiestas, por el contrario, aún hoy sucede que si no hay cura la fiesta se hace igual. La participación del cura en una fiesta se limita a la misa, que es una parte dentro de la estructura general de la fiesta, y nada más. Es notable cómo actualmente la mayoría de los chinos no acude a la misa que se realiza durante la fiesta. Los chinos bailan y se relacionan directamente con la divinidad. Cuando llega la hora de la misa, lo común es que la mayoría de los chinos se alejen del lugar y se dediquen a conversar, a recordar historias de las fiestas antiguas, a hablar sobre tal o cual chino antiguo muy nombrado y a beber vino, mistela o cerveza en distintos grados según los bailes⁷.

El intento de apropiación de las fiestas por parte de la Iglesia Católica ha dado resultados en los últimos cincuenta años. Muchas han sido las fiestas que han sido tomadas por la iglesia como si fueran de ella, como si nacieran de ella,

⁵Ver Arabena Williams 1946.

⁶Latcham 1910.

⁷Por lo general el consumo de alcohol es moderado. En la zona central existe un baile que tiene fama de borracho y, en efecto, se les ve en las fiestas chineando en ese estado. Pero es una excepción.

como si la estructura eclesiástica representara la celebración popular. Y la verdad, como lo demuestra la historia, es muy distinta. Los chinos, ya sabemos, tienen una tradición de alrededor de 800 a 1.000 años, que ha ido modificándose y adaptándose al continuo cambio del mundo. A partir de 1950 la Iglesia hizo una gran arremetida contra la devoción popular y tomó las riendas de lo que supone le compete sólo a ella : el contacto con lo divino.

De esta manera, la represión se hizo explícita. Un ejemplo de ella es evidente en el afiche que reproduzco a continuación, que fue puesto en los muros de todas las parroquias de la zona del valle del Limarí en la década del 50:

Prohibición

Por decreto papal y episcopal queda prohibido en esta iglesia el uso de tambores, flautas o cualquier otro instrumento fuera del órgano o del armonio.

*De un modo especial se refiere a los conocidos en estas regiones con el nombre de **BAILES***

EL ARZOBISPO

V. O. H. Teatro — Orfeo.

La confrontación ya estaba desatada. Pero los chinos se mantuvieron firmes en su devoción y aún lo hacen. Es cierto que hay varias fiestas que se han perdido, que ya entraron en el manejo eclesiástico, como La Candelaria de Copiapó y Puchuncaví. Pero también es cierto que existen otras como la Cruz de Mayo de Cai Cai o La Canela de Puchuncaví, que aún tienen la fuerza y el sentido del rito chamánico.

Uribe Echevarría, una vez más, nos ofrece datos muy importantes al respecto:

“Personalmente, hemos visto las dificultades a que se ven sometidos los bailarines de Valle Hermoso (La Ligua) en la fiesta de la Virgen. El

párroco reemplaza a los chinos con unas señoritas de buena voluntad que cantan himnos religiosos, acompañados por un armonio, en la plaza. A los bailarines se les ha prohibido, en ocasiones, hasta la entrada al pueblo" (Uribe Echevarría 1974:33-34).

Un punto importante en el intento del dominio de las fiestas por parte de la Iglesia es el tema relacionado a los dineros que se reciben en cada fiesta por las mandas que los fieles depositan a los pies de la imagen. En algunas grandes celebraciones asciende a sumas muy importantes de dinero. Estos dineros, que antes eran usados por la comunidad para sus propios adelantos y para dar grandes *recibimientos*⁸ a los bailes invitados, pasaron a ser ahora de la Iglesia, que no deja nada para ayudar a la comunidad. Simplemente recoge el dinero y se lo lleva. Las grandes fiestas, como Andacollo, son un ejemplo claro de la lucha entre los bailes y el poder eclesiástico⁹.

Otra estrategia que le ha dado resultado a la Iglesia es la promoción de los bailes danzantes, originarios del Norte Grande de Chile y de Bolivia, que también expresan su devoción a través de música y danza, pero con un espíritu y una entrega distinto. Estos bailes se han formado al alero de las parroquias y obedecen a las estructuras eclesiásticas. Los bailes danzantes, de instrumentos gruesos, industriales, se han introducido en la ritualidad de Chile Central a partir de la década del 60 y han interrumpido el curso normal de las fiestas, sobre todo en su aspecto acústico, durante ya varios años¹⁰. Muchas fiestas que hace cuarenta años eran importantes en el circuito anual, como la fiesta de Corpus Christi en Puchuncaví, a la que asistían gran cantidad de bailes, fueron reducidas a fiestas a las que los chinos ya no van debido al trato que recibieron de los curas una vez que éstos tomaron el control de la fiesta.

Uribe Echevarría, investigador de la ritualidad campesina en las décadas del 50 y 60, nos entrega un dato importante al respecto:

"El baile de Petorquita recibe algunos desaires cuando asiste a fiestas como la de Puchuncaví en que hay control eclesiástico. Segundo Marillanca, dueño de la capilla de la Virgen del Carmen de Petorquita, se mantiene independiente del Arzobispado de Valparaíso. A su fiesta no asisten curas" (Uribe Echevarría 1958: 88).

El siguiente contrapunto de *saludación*¹¹ entre Arturo Ogaz, alférez del baile de Rungue y Juan Luis Tapia, alférez del baile de Petorquita, en la fiesta de Corpus Christi en Puchuncaví en 1957, alude directamente a esta situación:

⁸Recibimiento es un almuerzo y luego once o comida que el pueblo anfitrión ofrece a los bailes y sus acompañantes.

⁹Ver Uribe Echevarría 1974.

¹⁰Para conocer en detalle este problema ver Ruiz 1995.

¹¹Saludación o salutación es el saludo que se hacen los bailes en la mañana, en un contrapunto improvisado entre sus respectivos alféreces, cuya temática se refiere básicamente a la alegría de verse nuevamente y a preguntar por las novedades y salud de los chinos y sus acompañantes.

(Fragmento)

- O: Buenos días, abanderado
mi canto bien se lo advierte,
vengo hace poco a esta fiesta
hace dos años con éste.
- O: No puede ser, fiel alférez,
en la fiesta de don Jecho
que a usted lo hayan corrido
me parece muy mal hecho.
- O: Conozco mi religión,
canto por buenas lecturas,
¿será que el cura de aquí
no lee las escrituras?
- O: No creo que el padre cura,
del cielo la clara luz,
desconozca las palabras
que nos dejó el buen Jesús.
- O: No lo creo, abanderado,
de mi cantar no se asombre,
él debe servir a Dios,
no sólo servir al hombre.
- O: No haga tal, abanderado,
no hallo con que comparar,
se debe pagar con bien
a aquel que nos ha hecho mal.
- O: Por la vida de San Pablo,
por el libro de Genesí,
lamento lo sucedido,
lo que está contando aquí.
- O: Piénselo bien, fiel alférez,
en el cantar soy muy ducho,
si usted se va pa' su tierra
lo sentiríamos mucho.
- O: Piénselo bien, fiel alférez,
yo los libros he leído
que no parta pa' su tierra,
yo como alférez, le pido.
- T: No lo dudo, buen alférez,
en mi canto soy sincero,
yo vengo primera vez
y al tiritito nos corrieron¹².
- T: El mal que me hizo el cura
sólo en mi pecho se encierra,
jamás lo hubiera creído,
yo lo contaré en mi tierra.
- T: No lo creo, abanderado,
esto lo explica mi voz
siendo extraño en esta tierra
me hirieron el corazón.
- T: El no se guía por eso,
en mi voz el pecho asoma,
no se guía por Jesús:
sólo por el Papa de Roma.
- T: Le diré mi abanderado,
el baile aquí no fracasa,
ellos han sido testigos
mejor me voy pa' la casa.
- T: Así será, fiel alférez,
en mi canto explico yo,
lo que me hizo el señor cura
peor que Judas a Dios.
- T: Así es, mi fiel alférez,
aquí nos han atropellado,
yo me voy para mi tierra,
con mis doce apóstolados¹³.
- T: También lo sentimos, alférez,
en mi canto explico yo,
nosotros tenemos fe
pero el cura nos corrió.
- T: No puede ser, fiel alférez,
en mi canto explico yo,
quiero pasar adelante
para a usted decirle adiós.

¹²"Nos corrieron" ; nos echaron de la fiesta.¹³Se refiere a los chinos de su baile.

El contrapunto continúa con los alféreces preguntándose los respectivos nombres y despidiéndose. El dolor del alférez Tapia es tal que no puede evitar hablar (cantar) de él con otro alférez, don Arturo Villalón, del baile de Rungue:

- | | |
|---|---|
| V: Buenas tardes, buen alférez,
Cómo está, cómo le va,
me han dicho que está sentido,
lo siento por su hermandad ¹⁴ . | T: Muchas gracias, abanderado,
es cierto que estoy quejoso,
el cura no es cura bueno,
es idiota y veleidoso. |
| V: Yo me quedé pensativo,
éste es un caso penoso,
no me lo puedo explicar:
todos somos religiosos. | T: Conforme, mi buen alférez,
en el nombre del soberano,
todos somos religiosos,
pocos somos los cristianos. |
| V: No estoy de acuerdo, mi alférez,
con mi canto explicaré,
todos somos religiosos,
andamos en la misma fe. | T: Así es, mi abanderado,
en el nombre del Divino,
todos con la misma fe
pero por varios caminos. |
| V: Puede ser, mi buen alférez,
a mí una pena me abrasa,
cuando voy a Petorquita
es como llegar a mi casa. | |

¿DE QUIÉN ES LA PALABRA?

"Pero es cierto, éstos católicos no son católicos, no se informan en la fuente de nuestra fe, no oyen la Iglesia, son católicos a su manera, "católicos" que no necesitan de sagrada escritura, ni de los altos sacramentos que da la vida. ¡Qué ejemplares de catolicismo! ¿quieren ustedes que les de el nombre que merecen? Aquí lo tienen: imbéciles ¡católicos de nombre!
(Fragmento de la prédica del cura de Sotaquí -valle del Limarí, IV región- en la misa del domingo 8 de enero de 1950, un domingo después de la fiesta del Niño Dios).

Existe una marcada, y también velada, competencia entre los alféreces y los curas. Cada baile chino tiene un alférez, un cantor. Ellos son los representantes de los chinos y del pueblo ante la divinidad, son los encargados de hablar ante ella. Son quienes tienen todo el conocimiento de la religión, quienes saben las historias bíblicas y sus personajes, la historia de Cristo y de la Virgen, la historia de San Pedro, del Niño Dios, etc. Son quienes poseen el conocimiento de la tradición oral en que se desenvuelve la ritualidad de los bailes chinos. Los alféreces son quienes, de una manera simple y hermosa, enseñan al pueblo la religión católica. Son ellos quienes adoctrinan a pescadores y campesinos sobre la palabra de Dios. Y esta enseñanza es realizada con palabras comunes y corrientes, con un lenguaje

¹⁴Cada baile chino es una hermandad.

que todos comprenden, a través de los cantos que van improvisando en cuartetos o décimas.

Los alféreces son capaces de enseñar la palabra de Dios porque la conocen al dedillo y de enseñarla hermosamente, con sensibilidad, haciendo sentir y vivir a la gente esa palabra. El nivel de compenetración de algunos alféreces es tal mientras le cantan a la imagen sagrada, que se producen momentos de intensa emoción, tanto en los chinos como en la gente que rodea al baile¹⁵.

Los curas también conocen la palabra de Dios, pero la enseñan de manera fría y difícil. Centran su discurso en la intelectualización, leen la palabra de Dios sin sentimiento, sin ninguna emoción que haga sentir a quien lo escucha que realmente cree en lo que está diciendo, que hay una verdad que le ha sido revelada y que está comunicando la buena nueva al pueblo. Dicho en palabras del mismo papa Juan Pablo II, en la alocución a los sacerdotes, religiosos y seminaristas en la Catedral de Santiago, el 1 de abril 1987: "Un sacerdote vale lo que vale su vida eucarística, sobre todo su Misa. Misa sin amor, sacerdote estéril. Misa fervorosa, sacerdote conquistador de almas. Devoción eucarística descuidada y no amada, sacerdocio desfalleciente y en peligro" (*El Mercurio*, Santiago de Chile, 8 de abril de 1987, p. 5).

Es claro que un cura que desprecia a los bailes chinos no tiene ninguna posibilidad de igualar la fuerza del mensaje ni la llegada de los alféreces al pueblo. Su discurso es frío, fuera de contexto, casi una orden, cargada de culpa y de pecado. Su discurso apela a la racionalidad y al temor a lo divino; el del alférez al sentimiento. El discurso del cura queda atrapado en callejones sin salida, sin llegada; el del alférez vuela y entra a los oídos de la gente.

Reproduzco aquí fragmentos de una conversación muy esclarecedora con dos alféreces costinos, Luis Galdames, de Ventanas, y Jaime Cisternas, de Maitencillo, en la fiesta de Pucalán en 1996.

—“Para mantener la Fe uno hace todo esto. Inclusive a veces con sacrificios, porque a veces la *pega*¹⁶ de nosotros no es tan buena, pero igual asistimos a las fiestas. Vamos, salimos de aquí para todos lados, para que esto no se pierda, pero yo creo que la persona más indicada para meterle a la gente, para seguir esta religión, serían los curas y desgraciadamente son ellos los que están echando a perder esto. Porque nosotros estamos tratando de recopilar esto, estamos tratando de ayudar para que a la gente le guste y que tire para arriba con esto, y llegan a las manos del cura y el cura les dice otra cosa, al revés de lo que uno les dice.

Porque uno lee lo mismo que el cura, lo mismo que sabe el cura. Ustedes se pueden dar cuenta, uno canta lo que sale en la Biblia, o si no sale en la Biblia sale en cualquier libro sagrado. Y el cura en la iglesia, para hacer una misa está leyendo, tiene que leer, lo que a nosotros no nos pasa. Nosotros leemos la Biblia, leemos un libro sagrado, o si me encuentro un papel en el suelo, que tenga algo de escritura sagrada, yo me lo llevo para

¹⁵Ver Mercado y Galdames 1997.

¹⁶Pega es sinónimo de trabajo.

la casa y lo leo, porque lo siento, lo llevo aquí en el pecho. Pero el cura llega a la iglesia y lo primero que hace, saca la Biblia y lee.

Y le voy a decir con un 80% de seguridad que yo lo voy a hacer con más fe que el cura, como lo hago en este momento en Chile, porque yo voy a desenfundar mi bandera y voy a cantar, de aquí de mi cabeza, de lo que yo he estudiado, y lo voy a improvisar en versos ahí en ese momento. Eso lo voy a hacer yo de mi cabeza, no lo voy a leer. En ningún momento de lo que yo he cantado, han visto ustedes que he estado con un papel en la mano.

Y así, uno tiene tantas cosas aquí, dentro de la cabeza, que uno a medida que va cantando, como que el Señor se las va sacando, como que se las va sacando. Porque las historias están y en este momento, para cantar, hay que tener cuidado, porque hay mucha gente, como usted, por ejemplo, que saben historias mucho más que yo. Pero el problema es que ustedes no las saben hacer en versos, a lo mejor lo saben hacer, pero hasta por ahí no más. No saben cantar a lo mejor en cuarteta o en décimas, pero de historia saben mucho, y si yo me pongo a cantar una historia y no es así, van a decir: ese gallo no sabe nada.

Pero sin embargo, cuando cantamos y hay gente que sabe, está escuchando y está muy atento a lo que uno dice, y comentan que no estaba equivocado absolutamente en nada”.

–“Lo que dice Luis es muy cierto, porque si uno va a cantar algo de la Biblia, algo santo, tiene que cantarlo de corazón, y si no lo va a cantar con fe, mejor no lo canta. Si esto no es como cantarle a los pájaros. Yo no le canto a él, no le canto a usted, no le canto a la iglesia, yo estoy cantándole a Cristo, a él se le canta. ¿Y por qué se le canta? Por lo que uno sabe de él. ¿Quién es Cristo, quién era? ¿Quién era Cristo para los seres de la tierra?”

–“¿Pero ustedes son como unos curas?”

–“En el fondo, claro, hay mucha gente que gustamos más que los curas, que gustamos más”.

–“Mire, hablamos la palabra divina, pero como curas no, no, no. Yo no me meto a ese ramo porque soy una persona casi analfabeta, sólo que, como dice mi amigo aquí, es el espíritu divino que nos da el entendimiento. Tengo un entendimiento, gracias a mi Señor, muy abierto yo para estas cosas religiosas. Cuántas veces le he dicho a usted que a nosotros los curas nos toman como analfabetos. Por ejemplo, nos hacen ir el día 16 de marzo a la fiesta de Maipú. Yo no tengo nada que ir a hacer al Templo Votivo de Maipú el día 16 de marzo. Yo tengo que ir el día 16 de julio para celebrar las Cármenes.

Las Fuerzas Armadas le prometieron hacerle una iglesia, un templo ahí a la Virgen, ¿no es cierto? Son ellos los que tienen que ir en marzo.

Bueno, ¿y porqué el cura me manda a mí que vaya a hacer, como profano, a hacer una cosa que no me corresponde? Y el día que me corresponde a mí se lo da a las Fuerzas Armadas y a nosotros nos deja afuera. No pues, por eso no fuimos más, porque nosotros seremos ignorantes pero no somos tontos. Entonces nosotros, dentro de la poca educación que tenemos, entramos a razonar que los curas estaban como riéndose de nosotros, nos mandaban como quien dice para que la gente se riera de nosotros el día 16 de marzo, y el día 16 de julio, cuando verdaderamente es el día de las Cármenes, donde hay que ir a celebrar el santo de ella, ponen a las Fuerzas Armadas y no permiten ningún baile. No pues, ¿cómo es eso? O sea, entonces ahí van ellos mismos echando esta religión para atrás”.

La brecha es profunda, tan profunda.

Juan Cisternas, alférez del baile de Loncura habla de su experiencia:

“Los padres, los curas se quieren desligar de los bailes chinos prácticamente. Yo no tuve la desfortuna de ir el sábado recién pasado, hizo la fiesta Quintero, y creo que el padre no dejó entrar a los bailes religiosos a la iglesia. El domingo siguiente nosotros hicimos la fiesta de San Pedro en Loncura, yo personalmente vine a hablar con el padre el día viernes, a afinar todo lo que sea para la misa y para la procesión. Me dijo ni un problema el padre párroco, nosotros vamos a la misa y a la tarde a la procesión. De lo cual, tuvimos que sacar la procesión sin cura. Y resulta que el término de una procesión no es necesario hacer una misa, pero siempre la palabra de un sacerdote, un Padre Nuestro, un viva San Pedro, como que estamos acostumbrados a eso, porque todas las fiestas, todos los años en Loncura se hacía eso.

A los mejor los curas sentirán envidia, no sé cómo llamarlo, hacia los cantores, porque nosotros tal como dice Jaime, no tenemos que tener un papeliito para estar diciendo lo que decimos, no tenemos que tener un libro. Yo no dudo de la palabras que ellos están diciendo, porque nosotros también leemos la Biblia y sabemos que lo que están diciendo es verídico, pero nosotros no necesitamos del libro para decirlo, y a la larga uno también evangeliza, también va diciendo el evangelio cuando canta”.

Además, los alféreces piden a la divinidad por cosas concretas, que les atañe directamente a ellos, a los chinos y al pueblo. Piden por la salud de los enfermos, piden por lluvias y buenas cosechas, piden por protección en el mar, piden prosperidad. Es claro que un cura no podrá jamás hacer una rogativa con tanta fuerza y sentimiento como este canto del Alférez Aurelio Frez a la Virgen del Carmen de Pachacamita en 1955¹⁷:

¹⁷En Uribe Echevarría 1958: 139-140.

Madre, aquí hemos llegado
con mi bandera infinita,
te ha estado celebrando
el baile de Petorquita.

Vengo a pedirte un favor
con tanta serenidad,
que riegues esta tierra santa,
que acabe la sequedad.

El agua del Aconcagua,
canto por la estrella de Venus,
así pues Virgen María,
riega pronto este terreno.

Y lo mismo los trigales,
Escrito en la historia está,
tú eres reina poderosa
riega pues la sequedad.

Sin agua qué vamos a hacer,
injuriosos del abismo,
se secarán los arroyos
y la pila del bautismo.

Te pido por esta tierra,
en el cantar no demoro,
que sin agua los cristianos
todos pues seremos moros.

Danos agua en abundancia,
canto por la estrella de Venus,
tú siempre fuiste la reina
de toditos los chilenos.

Defendiendo los colores,
te ruega mi corazón,
yo dejo el camino sano
a otra linda hermanación.

El baile de Petorquita¹⁸,
te dice mi corazón,
que a tu presencia ha llegado,
vengo a pedirte un favor.

Que acabe la sequedad,
yo canto porque lo hagas,
se está acabando de a poco
el agua del Aconcagua¹⁹.

Riega pronto este terreno,
por todas mis iniciales,
las tierras se están secando
y lo mismo los trigales.

Riega pues la sequedad,
escriturado se ve,
los pastos van raleando,
sin agua qué vamos a hacer.

Y la pila del bautismo,
como así está escriturado,
sin agua no podemos andar,
nadie será bautizado.

Le pedimos a usted la paz,
danos agua sin tardanza,
danos pues Madre Divina,
danos agua en abundancia.

Tú siempre nos defendiste
de diferentes traidores,
cuando en un tiempo estuviste
defendiendo los colores.

Sólo un campesino puede implorar de ese modo, sentir la necesidad de la falta de agua y pedir poéticamente por su pronta venida. El canto pide primero por la tierra y las cosechas, por la supervivencia, por la vida material de los fieles, pero luego el argumento toma otro giro, le dice claramente que si no cumple la petición sus vasallos dejarán de adorarlo. Hace un giro poético magistral y dice

¹⁸Este verso es cantado con "coleo", es decir, se empieza la estrofa repitiendo el último verso de la estrofa anterior.

¹⁹Aconcagua es el río que riega el valle del mismo nombre.

“sin agua se secará la pila del bautismo, sin agua los cristianos, todos pues seremos moros”. Amenaza a la divinidad con algo que le atañe a ella directamente: su culto. Aquí se ve claramente la relación de reciprocidad que se establece entre los chinos y la divinidad. El ser chino, el sacrificio realizado en la danza, debe ser recompensado por la divinidad; debe darles protección a sus vasallos, en el sentido amplio de la palabra.

La prepotencia y falta de respeto de los curas por la religiosidad popular puede ser apreciada en el trabajo realizado por el sacerdote Miguel Jordá, quien a pesar de sentir un gran amor al *canto a lo divino*²⁰ no pudo dejar de actuar como la Inquisición. Jordá ha sido uno de los pocos sacerdotes que conoció la tradición de canto a lo divino en Chile Central, se integró a ella, aprendió a cantar, participó con los cantores en muchas ocasiones, propició vigiliass y ayudó a que se conociera y valorara esta tradición. Editó varios libros con los versos de los cantores, libros completos, con una amplia recolección de versos, muchos versos de muchos cantores. *La Biblia del pueblo* y *La sabiduría de un pueblo* son libros que recopilan lo más hermoso de la tradición. Pero, y ahí está el gran pero de su trabajo, muchos de los versos originales de los poetas y cantores fueron cambiados por él cuando no le parecía bien lo que decían o como lo decían. Estos versos figuran en los libros como propios de los cantores, pero fueron “arreglados” por Jordá, no porque tengan fallas en su métrica o en su construcción, que obviamente no las tienen, si no por los temas, metáforas e interpretaciones de los poetas que no fueron del agrado del sacerdote.

Domingo Pontigo, afamado cantor de las cercanías de San Pedro de Melipilla, me contaba que Jordá editó su poema en décimas *El paraíso de América*, un libro de canto a lo humano de 190 páginas en que cuenta la historia de Chile y sus bellezas naturales. Domingo dice que casi se murió de impresión cuando vio que sus versos estaban cambiados, que décimas enteras inventadas por el cura reemplazaban sus versos. En este libro cambió fundamentalmente las partes en que Domingo, según él mismo me dijo, “le dio duro a los españoles y a su conquista de América, y como Jordá es español, no le gustó y los cambió”. Pero todo el que lee el libro cree que los versos son auténticos. “¿Pero y no le dijiste nada?”, le pregunto, asombrado ante su confesión. “No, qué le iba a decir si ya estaba hecho”, me contesta.

Es sabido también que cuando salieron los otros libros antes mencionados hubo varios cantores que lo querían demandar por el mismo motivo. ¿Pero cómo va demandar un poeta campesino a un cura? ¿Tiene alguna posibilidad tan siquiera de comenzar el trámite?

Don Santiago Varas, poeta y cantor de San Vicente de Tagua Tagua, encontró una manera de protestar ante estos atropellos. Cuando le leyeron (don Santiago es ciego) el libro “Los buenos versos”, que Jordá acababa de imprimir, casi le dio un infarto y no pudo seguir escuchando la lectura, al constatar que muchos de sus versos habían sido cambiados. La impresión y el dolor sentido fueron tan gran-

²⁰El canto a lo divino es una tradición muy arraigada en el campesinado de la zona central de Chile. Los cantores componen versos en décimas basados en las historias bíblicas, y los cantan en vigiliass, novenas y velorios de angelitos, acompañados de guitarra o guitarrón. Ver Jordá 1975, 1978; Salinas 1991.

des, que en ese mismo momento decidió no escribir nunca más versos. Afortunadamente, y luego de más de un año sin escribir, reconsideró su decisión y volvió a su tarea de poeta.

Entonces don Santiago compuso el verso que transcribo a continuación y lo pegó en la primera hoja de los libros que le correspondieron a él y que reparte con su queja incluida.

La cuarteta por la que está compuesto el verso es la siguiente:

La ignorancia es atrevida
y atrevido el ignorante,
no hay ningún cantor que cante
sin tener sabiduría

PRESENTACIÓN

Soy Santiago Varas Yáñez,
la poesía es mi pega;
pretendo que a mis colegas,
nada, ni nadie los dañe
por eso, no les extrañe,
si un sacro derecho, ejerzo;
aunque con más de un esfuerzo,
me decidí a protestar,
les rogaría escuchar
lo que refiere mi verso.

2

Falta de respeto grave
es corregir a un poeta,
que conoce bien su meta
expresando lo que sabe;
es pilotear una nave
cuando no se es navegante,
un feo gesto arrogante
que a uno deja latente,
que el soberbio es prepotente
“y atrevido el ignorante”.

4

Dios me libre y favorezca
de otro compilador
y peor si se cree autor,
que echa a perder lo que pesca.
Puede que me lo merezca,
por salir con mi porfía,
cuando la gente decía:
ten cuidado con la treta
de quien se cree poeta
“sin tener sabiduría”.

1

Disculpen mi verdad pura,
pero es perverso y dañino,
que a un cantor a lo divino
lo venga a joder un cura.
Si nuestra vieja cultura,
para él, no es conocida,
deberá tomar medidas
para entenderla mejor
y así no dirá el cantor,
“la ignorancia es atrevida”.

3

El corrector en cuestión,
fuera de ignorar la rima,
ni siquiera se aproxima
al sentido y la intención.
Desconozco la razón
de este atropello flagrante,
pero sé que su desplante,
sólo muestra tozudez,
con hombre tan descortés,
“no hay ningún cantor que cante”.

DESPEDIDA

Me despido algo apenado,
Sin dejar de ser cristiano,
Con mis derechos humanos
Gravemente conculcados.
Ya todo está perdonado,
Incluso la falsedad
Cuando da por novedad
Que domino al guitarrón..
Esta es mi cruda visión
De una triste realidad.

A continuación ilustraré la relación entre los chinos y la Iglesia desarrollando brevemente la historia de dos fiestas importantes del circuito ritual de la zona central de Chile: la fiesta de la Virgen del Carmen de Petorquita y la fiesta del Niño Dios de Las Palmas²¹.

LA VIRGEN DEL CARMEN DE PETORQUITA

Petorquita es un caserío cuyo origen se remonta al antiguo pueblo de indios Unión Americana, situado a pocos kilómetros al sur de La Calera. En él se celebra año a año la fiesta de la Virgen del Carmen, atrayendo a gran cantidad de bailes, comerciantes y gente de todos los lugares aledaños. Esta es una de las fiestas en la que los chinos hacen grandes esfuerzos para estar ahí chineando. Es una de las fiestas nombradas y con historia, y parte de su fama radica en lo que ahora contaré.

La fiesta de Petorquita se mantuvo completamente autónoma, sin presencia de sacerdotes, pues no les estuvo permitido el ingreso desde 1906 hasta 1961. Pero vamos a la historia, escrita por Manuel Guerrero en la *Revista Vistazo* del 2 de agosto de 1955. Dice don Segundo Marillanca:

“Esto me lo contó mi abuelita Margarita Véliz Cataldo, muerta a la respetable edad de 112 años. A los pies de los cerros el Caque y el Olivo todavía quedan restos del cementerio de Purutún. Todos los Corpus Christi, los habitantes de Unión Americana transportaban la imagen hasta la capillita de ese camposanto, dejándola allí ocho días con sus ocho noches. Los sacerdotes, entonces, procedían a venerarla y recibían en sus manos el valor de las mandas.

El violento terremoto de 1906 no respetó la capillita, hecha de barro y rústicos maderos, y la convirtió en tierra y astillas. Una pequeña campana de oro brillante dejó de tocar los domingos y fiestas de guardar. En su obra destructora, el terremoto sepultó también y para siempre, la capilla de Purutún y su clamorosa campana. Los sacerdotes –conforme a los recuerdos de Marillanca– propusieron entonces un cambalache a los indios: ellos obsequiarían una gran campana a cambio de la pequeña. Aceptada la transacción, los indios entregaron su brillante campana, sin que jamás apareciera la prometida ni se resolviera la devolución de la que acompañó por siempre a la imagen de la Virgen desde su viaje de El Cuzco. Desde 1906, histórica fecha de terremotos para la tierra, marcó entonces la iniciación de una era de rebeldía en el pueblo Unión Americana: los indios se enojaron. La imagen de su Virgen no abandonó más sus dominios. La casa de los Marillanca fue su hogar. Gruesos adobes y trozos de álamo dieron forma a una nueva capilla. Los Marillanca fueron entregando su contribución de muertos a la tierra, pero nadie consiguió que la Virgen cambiara de manos ni de domicilio.

²¹Para una visión más bien teórica de la relación chinos-Iglesia Católica ver Ruiz 1995.

Y en actitud de borrar un ingrato pasado, las fiestas de homenaje a su Virgen, en vez de Corpus Christi, fueron decretadas por los habitantes de Unión Americana –hoy Petorquita– para el 16 de julio. Desde 1906 están ausentes los representantes de la iglesia.

El indio Jose Segundo Marillanca Véliz es el último descendiente directo del ex pueblo de indios Unión Americana. Viudo y sin descendencia directa, no abandona a la imagen que en legado sin testamento ha pasado de mano en mano por más de cinco generaciones, y en la actualidad (1955) sostiene conversaciones conciliatorias con el sacerdote Eduardo Meins, que busca un entendimiento oficial con el guardador exclusivo de la Virgen de Petorquita. De esta manera, según la Iglesia, la rebelde imagen recibiría la bendición eclesiástica y su no menos rebelde propietario podría contribuir, con el aporte de las mandas, a las sagradas obras de la institución romana en Chile”.

El conflicto es desatado entonces por un hecho concreto y deplorable: los curas le roban al pueblo su campana, que estuvo siempre con la Virgen, les roban el sonido de la campana. Robar un objeto sagrado es algo imperdonable, pero que el acto sea realizado por sacerdotes es aún más deplorable. ¿La palabra empeñada a unos pocos indios no vale tanto como para cumplirla?

Pero la respuesta del pueblo, así como la que daría el obispo de Valparaíso a Marillanca años después, es certera; construyen para la Virgen un aposento familiar, cambian la fecha de la fiesta, y no admiten a los curas. Y durante casi 60 años se mantienen sin presencia de sacerdotes. Hasta que muere el último Marillanca, en 1960. Entonces la imagen es dejada a un sobrino, que luego de un tiempo llega a un acuerdo con la Iglesia y entran los curas nuevamente, pero la fiesta sigue siendo para la Virgen.

Los recuerdos de Luis Galdames nos cuentan la historia desde la perspectiva de un alférez aprendiz, hace ya unos cuarenta años. Este es un fragmento de la leyenda popular sobre la Virgen de Petorquita:

“Yo iba de niño, jovencito, a la fiesta de Petorquita, alférez ya no quedan de ese tiempo. Entonces se iba los días sábado en la tarde, porque eran dos días. En ese tiempo tenía la Virgen un señor de apellido Marillanca, entonces la gente iba con más fe, y antes a usted le dejaban cantar a la Virgen. Ahora se le antoja a un padre, a un cura, y no nos dejan cantar. Y antes ahí no habían curas, en Petorquita no habían curas, y en ninguna otra iglesia de los alrededores, antes los curas no venían. Habían señoras antiguas, ellas rezaban, hacían rezar el rosario, rezaban y con el rosario se hacía la fiesta, y ahí usted veía las calles llenas de gente, harta gente.

Don Manuel Marillanca, de Petorquita, encontró a la Virgen de Petorquita adentro de un álamo. Estaba cortando un árbol con un hacha y de repente el árbol se empezó a quejar, a dar gemidos, ah, ah, y el tipo cortaba el árbol, le pegaba hachazos y el árbol gemía. De repente el

árbol se abrió en dos, y adentro estaba la Virgen y era de color corteza, café, como que el árbol seguramente había crecido alrededor de ella, había quedado ahí y el árbol había crecido alrededor de ella. Cuando el árbol se abrió el caballero se llevó la media impresión, salió corriendo, asustado, llegó al pueblo y todos le decían, 'qué, te volviste loco', y él ¡vamos a verla, vamos a verla! y fueron a verla, y ahí estaba.

Y donde encontraron la Virgen hicieron la iglesia. Y don Manuel Marillanca nunca dejó a los curas meterse ahí, en esa fiesta, y la Virgen comenzó a ser cada vez más milagrosa y eran arcas de plata que ganaba por día. Y él nunca tocó esa plata y lo que hacía era dar comida a todos los bailes que llegaban, grandes comidas. Esto era hace como cuarenta años, iban como 35, 40 bailes, y a todos les daba unas tremendas comidas. Mataba tres toros, tres vacas, y a todos les daba tremendos platos. Y cuando se murió este señor le dijo a un sobrino que siguiera con esto, y que nunca tocara la plata porque la plata no era para él sino que era para recibir a los bailes y que él continuara y que nunca dejara entrar a un cura. Y el sobrino así lo hizo, como seis años siguió haciéndolo hasta que vino una ley de la Iglesia, el arzobispado hizo una ley que dijo que todo lo religioso era católico, que lo único religioso era lo católico y que todas las imágenes eran de la iglesia. Entonces los curas llegaron y agarraron la virgen y se la llevaron. Pusieron a otra Virgen en su lugar. La que está ahora no es la que estaba antes".

En 1960 muere don Segundo Marillanca, último dueño y descendiente directo del pueblo de indios, quien cuidó de la imagen de la Virgen y de la fiesta durante cuarenta años. La que ocurre entonces es hermosamente cantada por Manuel Escudero Mena, alférez y dueño del Baile San Nicolás de Tolentino de Las Hijuelas de Calera, en la fiesta de Petorquita de 1961.

VERSOS A LA MEMORIA DE DON SEGUNDO MARILLANCA²²

Gracias a Dios que llegué
donde quería llegar,
con el baile de Las Hijuelas
te venimos a visitar.

Virgen madre del Carmelo,
desde lejos te diviso,
para llegar a tus plantas
deseo me den permiso.

Deseo me den permiso
como el agua blanca y pura,

para llegar a tus plantas
no es preciso que haya un cura.

Virgen madre del Carmelo,
con el corazón deshecho
llegamos a tu presencia
Tú sabes mejor los hechos.

Tú sabes mejor los hechos
Tú que sabes de mis penas,
también tuviste un hijo
y curas penas ajenas.

²²Pumarino y Sangüeza 1968: 59-60.

Valor dadme, madre mía,
para poder yo cantar,
mi amigo está en la otra vida
allá nos vamos a encontrar.

Esta pena y amargura
las siento yo en mis carnes vivas,
es un trago muy amargo
compadécete María.

Virgen madre Poderosa,
justo un año hace en este día,
aquí nos falta un hermano
te lo llevaste, María.

En el año mil novecientos
en Petorquita nació
don Segundo Marillanca
permitido fue de Dios.

Desde niño, y después hombre,
siempre respetó a su madre,
y fue siempre fiel devoto
de la Virgen del Carmen.

Don Segundo Marillanca
La pena no se me quita,
Cuarenta años te cuidó
En tu templo de Petorquita.

Virgen madre del Carmelo,
Mi memoria se me arranca,
Te llevaste de este mundo
Al amigo Marillanca.

Menos mal que era devoto
de la Virgen del Carmelo
estoy seguro que la Virgen
te llevó el alma al cielo.

Ni un sacerdote, una misa,
por el alma de don Segundo,
así se paga aquí en Chile
la veleidad de este mundo.

En mi religión cristiana
nunca jamás lo pensé,
hubiera tanta maldad
es para perder la fe.

El Obispo se negó,
mi memoria se desliza,
el cura de nuestra parroquia
no le pudo decir misa.

Nuestro cura no es culpable,
él mandó pedir permiso,
imposible conseguir
el obispo pues no quiso.

Harto empeño pues hizo
nuestro cura el señor Meins,
las puertas se le cerraron
nada quisieron con él.

Es para volverse loco
como está la religión,
se nos cierran las iglesias
y se nos niega el perdón.

Sesenta y cinco años tengo
esto jamás yo lo he visto
se le niega a un pecador
el perdón y la casa de Jesucristo.

Muchos son los que pretenden
enlodar al señor cura,
pero es todo al contrario
esta es la verdad pura.

Adiós, hermanos queridos,
última vez cantaré,
voy a doblar mi bandera,
estoy por perder la fe.

Recemos un padre nuestro
por el alma de don Segundo,
que Dios lo tenga en su seno
ya que no está en este mundo.

El alférez desata la emoción sentida no sólo por él, sino por todos los presentes. Todos conocen a don Segundo, protector de la fiesta durante tantos años. La famosa fiesta de Petorquita de don Segundo Marillanca. Pero el alférez Escudero canta que su amigo y fiel devoto de la Virgen ha muerto y no le pudieron hacer su misa de difunto. ¿Qué peor castigo hay para un creyente? La venganza del obispo es certera, brutal. Y el alférez lo dice tan claramente:

Sesenta y cinco años tengo
esto jamás yo lo he visto,
se le niega a un pecador
el perdón y la casa de Jesucristo.

Es interesante notar que en 1955 don Segundo Marillanca estaba en conversaciones con el cura Meins. Cuando muere, cinco años después, aún no consiguen llegar a un entendimiento oficial, pero pareciera que sí a uno personal, pues el cura intentó hacerle misa.

Y es justamente en esta fiesta donde aún se conserva un pedazo de la parte humana de la fiesta. En mitad de la procesión, cuando la Virgen llega a destino, los chinos entran a la quinta de recreo de Ño Tuca, la misma que describe Uribe hace cincuenta años, y ahí se produce la gran libación. Los chinos beben vino y se alegran y conversan. El lugar y su patio interior se llenan de chinos y la algarabía es inmensa, sólo faltan los cantores con guitarra y arpa para que la situación fuera la misma que hace cuarenta y cinco años, cuando en Petorquita no había curas.

FIESTA DEL NIÑO DIOS DE LAS PALMAS.

24 de Diciembre de 1999.

La historia del Niño Dios de las Palmas es un ejemplo más de la apropiación de un culto popular por parte de la Iglesia Católica. Palmas de Alvarado es un villorrio situado en las faldas del cerro El Roble, en la cuesta de La Dormida, cerca de Olmué. En él se celebra durante la noche del 24 de diciembre el nacimiento del Niño Dios. Es una celebración que dista muchísimo de la celebración urbana de Navidad. Aquí no existe el viejo pascuero o papá Noel, aquí existe el fervor de la gente del pueblo hacia Cristo, es la celebración de bienvenida que los hombres hacen al Niño Dios. Aquí no hay repartija de regalos, aquí los regalos son para el Niño Dios; frutos, verduras, semillas. El mundo campesino da su ofrenda al Niño Dios para agradecerle los favores concedidos durante el año que termina y para pedirle que les retribuya durante el año que comienza²³.

Esta fiesta es actualmente una de las más grandes del circuito de fiestas de chinos en la Quinta Región. Es comparable a la de Petorquita, Pachacamita y Loncura. Antiguamente había varias fiestas que se desarrollaban durante la noche y el día siguiente, pero actualmente la fiesta de Las Palmas es la única nocturna. A ella asisten en promedio unos diez bailes, variando esta cantidad de año en año, y una gran cantidad de gente de los pueblos vecinos, que arma carpas impro-

²³Para saber cómo eran las navidades campesinas hasta la década del 50-60 ver Salinas 1991.

visadas en el cerro y se apronta para la fiesta. Todo está lleno de fogatas y de alegría. Actualmente los bailes comienzan a saludar como a las ocho de la tarde, luego se hace la misa a las doce de la noche y desde ahí sale la procesión.

La devoción al Niño Dios de las Palmas tiene más de ciento cuarenta años. Don Cástulo Roco construyó el oratorio entre las palmeras para poner en él la imagen del Niño. Durante más de cien años fue una devoción independiente de la Iglesia Católica. Los Roco eran dueños de la imagen, protectores y organizadores de la fiesta. En 1961 la fiesta es tomada por el Obispado de Valparaíso, que intenta "catolizarla". Pero la historia la cuenta mejor doña Palmira Roco, encargada en 1995 del cuidado de la iglesia y del Niño:

—“Lo encontraron en Caleu, lo encontró un señor leñador que andaba buscando leña, y después se lo cambió por un almud de trigo, un saco de harina, se lo cambio al abuelito de Luis (su esposo), a don Cástulo Roco. Y después que falleció don Cástulo pasó a ser dueño don Eliseo Roco, que es el papá de Luis, y ahí después falleció don Eliseo y quedó en poder de los hijos de él. Y después lo entregaron a los curas, que son los que intervienen ahora en todo.”

—“¿Y es bueno eso?”

—“Hasta por ahí no más diría yo. Para empezar la plata que recibe el Niño, que ahora se van a dar cuenta ustedes, nunca queda en la comunidad ni nadie sabe cuánto deja a la iglesia. Ni menos decir el cura voy a dejar un tanto, por ejemplo para adelanto de la misma iglesia, para adelanto de los caminos, que yo encuentro que sería bien correcto, que no se llevaran toda la plata que deja.

Antes, por ejemplo, cuando recién llegó este niño acá, las primeras mandas que él recibía, la plata, don Eliseo Roco con esa misma limosna que recibía el Niño la dejaba para arreglar los caminos. Otra cosa que en ese tiempo venían muchos bailes, y él con la misma plata de la iglesia atendía a todos los bailes. Y ahora eso no pasa, nada, así que cada uno tiene que costearse, venir con su comida y traer de todo. Antes no, antes venían y sabían que llegaban ahí y los atendían y tenían su comida.”

Afortunadamente contamos con un pequeño artículo escrito por don Juan Uribe Echevarría que describe la fiesta de Las Palmas en 1962, es decir, la primera fiesta con la intervención del Obispado de Valparaíso.

Los chinos resienten el cambio, no están contentos con la llegada de la institución católica:

“Hay un baile en el fondo de una quebrada, que se niega a subir. Los flautones del baile Parroquial de Las Palmas suenan plañideros llamando al rezagado. Contestan los de abajo y se produce un diálogo de flautas que dura largos minutos. Los alféreces viejos comentan la escisión.

El baile de abajo es también de Las Palmas y tiene celos del Parroquial que esta vez comanda un abanderado afuerino. No están de acuerdo con el *destierro* de las ramadas, el destino de las mandas que los fieles depositan en una enorme alcancía, y otros detalles de la fiesta que este año se ha tornado más seria y solemne bajo la tuición del Obispado de Valparaíso” (Uribe Echevarría 1962: 56).

“Más seria y solemne”, dice Uribe, más católica, menos pagana.

En 1992 voy a la fiesta de Las Palmas por primera vez. El padre Pedro Caro, párroco de la iglesia de Olmué, oficia la Misa del Gallo. El padre Pedro es el único cura que he conocido en nueve años de fiestas, que ha querido y respetado a los bailes. Recuerdo cuando bautizó y dio la bendición, feliz, esa mañana del 25 de diciembre allá en Las Palmas, al baile de Quebrada Alvarado, que habíamos recién formado con la gente de El Venado y El Tebal. También recuerdo cuando organizó una gran fiesta para celebrar el aniversario de la parroquia de Olmué e invitó a todos los bailes chinos de la zona. Lamentablemente en 1998 fue destinado a Peñablanca, zona de la Quinta Región, en que actualmente no hay fiestas de chinos.

La fiesta de Las Palmas de Alvarado sufre en 1998 un gran retroceso al llegar a ella el cura José Méndez Zamorano, quien no conoce la tradición de los chinos, y sin el más mínimo respeto intenta interferir con el desarrollo de la fiesta. Es impresionante la falta de respeto y de tino de que hace gala el nuevo cura, a dos años del tercer milenio.

Transcribo fragmentos de una conversación sostenida con un chino del baile de Las Palmas, antes de la fiesta del Niño Dios, el 24 de diciembre de 1999. La conversación es sobre el cura nuevo, que llegó el año pasado por primera vez a la fiesta, cambió su estructura tradicional, y no quería dejar entrar a los bailes a la iglesia:

—“Ahí manda el cura ahora adentro de la iglesia no más”.

—“¿Pero siempre ha sido así?”

—“No, antes no, nunca se hacían misas antes de las doce de la noche. Nosotros entrábamos bailando, luego saludábamos a los bailes y después a las doce se hacía ya la primera misa. De ahí empezaban las misas, de las doce de la noche. Ahora no, estaban haciendo misa cuando íbamos nosotros a empezar, como las nueve o diez debe haber sido. Tuvi-mos que empezar a saludar después y terminamos de saludar como a las doce de la noche”.

—“¿Y ese cura es nuevo y nunca se preocupó de saber cómo era la fiesta?”

—“No, no está ni ahí con nosotros, quiere hacer la fiesta a la pinta de él no más, no se preocupa de los chinos”.

—“¿Y ustedes no pueden conversar con él y explicarle cómo es la fiesta?”

–“Sí, antes cuando estaba el finado Raúl, estaba más o menos, el cura como que le daba la razón al baile, pero después que falleció el finado Raúl ya no. Ahora no, nadie conversa con el cura. Ahora seguro que va a hacer lo mismo. Antes de las doce hace una misa y después a las doce. Al menos el año pasado lo hizo así”.

–“Entonces hay que saludarse entre misa y misa”.

–“Sí”.

–“Pucha, pero tienen que encachársele, si la fiesta es de ustedes”.

–“Ah, sí, pero es que él, adentro de la iglesia manda él. Cuando empezó la otra misa nosotros estábamos recién comiendo, no ve que nosotros saludamos y después le damos comida a los otros bailes primero, o vamos comiendo nosotros a medida que van llegando los bailes, pero el año pasado cuando comimos salimos casi justo a la procesión”.

El intento de apropiación de la fiesta es tan absurdo y fuera de lugar, pero ahí está el cura intentándolo. Mundos tan distintos, universos completamente ajenos que están obligados a convivir. Los puentes cortados. Ya nadie habla con el cura, nadie le conversa, es el total alejamiento. El cura intenta imponer su criterio, un chino antiguo se le enfrenta y se da cuenta que debe enseñarle, contarle al cura sobre la tradición, el cura lo escucha y en alguna medida le hace caso, obligado, pero le hace caso. Ese chino muere y nadie toma el papel de intermediario entre ellos y los curas, porque saben que será una carga pesada. Por su parte, el cura, una vez muerto el chino que le hacía frente, ignora todo lo que ha aprendido e intenta nuevamente imponer su criterio.

Pero yo me pregunto, ¿cómo es posible que en el año dos mil aún la Iglesia Católica no prepare antropológicamente a sus misioneros? ¿Cómo es posible tanta soberbia, tanto etnocentrismo? ¿De qué valen las palabras del Papa, dichas en Temuco en 1987, frente al pueblo mapuche?

“Por eso, el Papa, hoy desde Temuco, alienta a los mapuches a que conserven con sano orgullo la cultura de su pueblo: las tradiciones y costumbres, el idioma y los valores propios. El hombre es imagen y semejanza de Dios; por esto mismo, el amor de Cristo a los hombres alcanza también a todas las múltiples formas en las que el hombre se expresa conforme a esa imagen y semejanza. Al defender vuestra identidad, no sólo ejercéis un derecho, sino que cumplís también un deber: el deber de transmitir vuestra cultura a las generaciones venideras, enriqueciendo, de este modo, a toda la nación chilena, con vuestros valores bien conocidos: el amor a la tierra, el indómito amor a la libertad, la unidad de vuestras familias” (*El Mercurio*. Santiago de Chile, 8 de abril, 1987, p. 23).

¿De qué sirve que las cúpulas de la institución reflexionen sobre su quehacer multicultural si en la práctica demasiados misioneros son autorreferentes, ignorantes y prepotentes?

Pero estamos en la fiesta de Las Palmas y me encuentro con Quilama, mi querido alférez Galdames. Desde San Pedro en Maitencillo que no nos vemos. Un abrazo sentido y vamos conversando. La tarde comienza a irse, el baile dueño de casa ya vendrá a saludar al Niño. Quilama me cuenta de la fiesta del año pasado:

–“Venimos aquí a echarle una cantada al Niño. Es muy milagroso este hombre, este hombre es muy milagroso, por algo es el ser de todas las cosas, no hay otro. Aquí los que no tienen que estar son los curas, esos son los que tienen que tener colgados allá arriba, ahí, y plantarle fuego por esa palmera para arriba. Si éstos no sirven para nada. Mire, el año pasado el baile de aquí, dueño de casa, estaba ahí, frente a la iglesia, y el cura no quería dejarlo cantar. No lo quería dejar ni entrar el cura el año pasado, para que usted sepa. No los dejaba cantar y menos mal que vino un viejito y ese viejito se plantó a pelear con el cura y le dijo ‘la fiesta es del pueblo, no de ustedes, si le gusta se queda y si no se va, pero la fiesta es del pueblo. Aquí cantan los bailes, todos los días de la vida han cantado aquí en el templo’, le dijo. Y el cura tuvo que dejarlos entrar no más.

A mí me va hacer caso ese cura ahora, que me diga algo no más, las cosas que le voy a decir, lo voy a *empelotar*²⁴. Yo lo voy a empelotar, déjemenlo a mí no más, no le van a quedar ni los calzoncillos puestos al cura, que me diga algo cuando esté cantando allá adentro. O que me digan oye esto está pasando. Lo voy a empelotar. Esta fiesta es de Cristo, no de los curas, es de Cristo redentor del mundo, nacimiento de él, a eso vengo yo, a glorificarlo y alabarle por su nacimiento, yo no vengo a ver a ningún cura”.

–“Lo malo es que ese viejito ahora murió. Y quizás si habrá otro como él que se enfrente al cura, usted sabe que eso no es fácil”.

–“Si al cura no hay que tenerle miedo, al cura hay que plantarle la rociada, a mí no me vienen con cuestiones. Usted al cura no tiene para que echarle ningún garabato, usted le habla con la palabra de Cristo en la mano y se lo come vivo. Y tiene que irse, está obligado a irse porque no aguanta, no aguanta, si la palabra de Cristo es poderosa, para quien la sabe decir”.

Pero el nuevo cura de Las Palmas algo aprendió. Este año (1999) no intenta impedir la entrada de los chinos a la iglesia, ni hace misa en un momento indebido para la tradición. Ahora usa otra estrategia; construye un altar-escenario en el patio de la iglesia desde donde hace su llamada constante a través de grandes parlantes, y pone carteles que dicen SILENCIO, LUGAR DE ORACIÓN, dentro y fuera de la iglesia. Llena de rejas el patio de la iglesia y ahora los bailes y la gente no puede estar al lado de la capilla, pone rejas en el altar arriba del cerro, hace un

²⁴Empelotar; desnudar.

encatrado de ladrillos para poner la imagen, pero no es capaz de dar ni un peso a la comunidad para aportar al recibimiento de los bailes.

Este año no hizo misa a las nueve pero ideó toda una estrategia, absolutamente errada y sin tino para conquistar a los fieles, para hacer de la fiesta una fiesta más católica: a través de grandes parlantes puso música día y noche.

Gran parte del poder actual de la iglesia, del control que ejerce en las fiestas de chinos se basa en un artificio tecnológico; la amplificación. La única manera que tienen para intentar ser escuchados por la gente es a través de megáfonos portátiles o, como en el caso de Las Palmas, con grandes parlantes instalados en el patio de la iglesia por los que transmiten constantemente músicas navideñas, villancicos europeos orquestados e incluso una versión de noche de paz de José Feliciano. Absolutamente ajeno al contexto, absolutamente fuera de lugar. La música ya sonaba por los parlantes cuando llegué a Las Palmas, a las cuatro de la tarde. El primer baile, el baile de Las Palmas, comenzó a sonar a las ocho, el cura siguió con su música mientras se saludaban los alféreces. Era absurdo, increíble e inconcebible, escuchar esa música sobre el canto de los alféreces. De hecho, mientras cantábamos saludando a otro baile, de a ratos no podía escuchar las cuartetas de mi alférez, Guido Ponce, para hacer el coro, pues la música de los parlantes lo impedía. Y yo estaba tercero en la fila, es decir, cerca del alférez. Los chinos que estaban más atrás que mí no tenían ninguna posibilidad.

La ritualidad de una fiesta de chinos es una ritualidad basada en el sonido, el sonido es uno de los puntos más importantes del ritual²⁵. Si los chinos no se escuchan, el ritual pierde su significado, si el canto del alférez no se escucha, el alférez no tiene para qué cantar. Y es justamente ahí donde está trabajando la nueva estrategia de evangelización de la iglesia católica. Pero la contradicción en que caen es absurda: ponen carteles de silencio por todas partes, llenan de carteles intimidando a la gente para que no meta bulla, para que la fiesta sea recogida, silenciosa, sin sonidos estridentes ni bullanga, pero ellos, a través de los parlantes, llenan el cerro de música que a sus oídos es la adecuada para la celebración. Es decir, la música de villancicos europeos es apropiada, pero la de los chinos no. Llenan de carteles de silencio, pero combaten el sonido con sonido amplificado por parlantes. Es absurdo, pero es gratificante ver que la gente que asiste al escenario-altar es mínima en comparación a la gente que rodea a los bailes que se están saludando frente a la iglesia.

El saludo entre los bailes es un momento de gran intensidad emotiva, pues los alféreces y chinos se encuentran sólo para las fiestas y les produce una enorme alegría encontrarse nuevamente en medio de su fe. Los contrapuntos de alféreces son una parte fundamental del entramado social entre los pueblos, en ellos se preguntan, cantando, por las novedades que trae el baile, se dan las bienvenidas, conversan a lo humano a través del canto. Cada baile que llega debe saludar al baile dueño de casa antes de saludar a la imagen sagrada. Una vez cumplidos estos saludos, los bailes se saludan todos con todos. Es el encuentro social entre los bailes, es la fiesta que no sólo tiene su componente divino, si no también humano.

²⁵Ver Pérez de Arce 1998.

Pues ahí está el cura con sus parlantes impidiendo el desarrollo normal de la tradición. Uno tras otro se suceden los villancicos sobre la voz de los alféreces. La gente se pega más a los chinos para escuchar, todos han venido a escuchar pero están obligados a escuchar los parlantes. Mientras los alféreces se saludan cantando versos, el cura dice por los grandes parlantes: "Los que han venido a celebrar la navidad que se acerquen al altar porque ya comenzaremos la misa". Nadie le hace caso, todos rodean a los bailes chinos, escuchando a los alféreces. Esta es una de las fiestas en que los alféreces más cantan, tanto entre ellos como a la imagen del Niño Dios.

El cura insiste por sus parlantes, tan fuerte de a ratos que no deja escuchar los cantos: "Los que han venido a este lugar a celebrar la fiesta que levanten la mano". Es increíble la estupidez y la ignorancia de este cura, amplificada irremediablemente por los parlantes, "los que vinieron a celebrar la Navidad que levanten la mano". ¿Pero qué se cree, que esto es un concurso de televisión? ¿Pero este cura no ve que toda la gente está celebrando la Navidad, una Navidad muchísimo más verdadera que la que él intenta ofrecer con esa música enlatada y ajena, y su estúpida palabrería? Es increíble.

Ahí están los alféreces intentando escucharse detrás de estas músicas absolutamente ajenas que salen por los parlantes.

Jaime Cisternas, alférez del baile de Quebrada Alvarado, se me acerca y me dice: "Oye Claudio, ven a filmar el saludo con Quilama que ahí se la voy a largar al cura". Hemos estado hablando durante la tarde de la falta de respeto de los curas a los chinos y sé que Jaime está muy enojado y se siente impotente ante este hecho. ¿Qué hago? Ya andan unos caicaínos por ahí; en cualquier momento se va a formar el baile de Cai Cai, y yo soy uno de ellos, pero este contrapunto hay que registrarlo como sea, si no lo hago no lo hará nadie. En un par de minutos se encontrarán los dos bailes y tengo la filmadora en el auto, cerca de la casa de los Roco. Corro entre los bailes de El Granizo de Ño Lolo y el de Llay Llay, que se están saludando. La fiesta ya ha comenzado y los bailes están en fila saludándose simultáneamente, pidiéndose la pasada para ir a saludar al Niño. Corro entremedio de la gente y me encuentro con don Gilo, la señora María y Juan Un Ala. Nos saludamos con gusto y con alegría y me dicen que los caicaínos ya están por ahí y que me vaya para el camión que está arriba del cerro a juntarme con ellos, pero tengo que ir a buscar la filmadora y corro al auto y vuelvo y estoy con mi traje y mi gorro y mi flauta y la cámara en la otra mano y vuelvo a la iglesia y me encuentro con los Ponce de El Venado y nos saludamos felices y seguimos a la iglesia y llego justo cuando el baile de Caleu, alferiado por Luis Galdames, Quilama, y el baile de Quebrada Alvarado, alferiado por Jaime Cisternas, chinean frente a frente en la puerta de la iglesia.

Grabo ese hermoso contrapunto para siempre, ésta es la opinión de dos grandes alféreces que defienden su tradición. Si no son ellos quiénes. El maestro Quilama y su alumno Jaime, ambos pescadores, cantando entre los cerros de la cordillera de la costa. Jaime está enojado con el cura y sus parlantes y propone el tema luego de los saludos de rigor. Quilama lo sigue y el contrapunto es intenso, clarificador, una denuncia clara y hermosa de la intromisión de la iglesia en las fiestas de chinos.

- J: Que gusto me da encontrarlo
Pa' justo cuando lo veo
Buenas noches le dé Dios
a este baile de Caleu.
- J: En el cantar se lo digo
y el cantar es mi destino
que en estas tierras lejanas
encontrarse dos costinos.
- J: Que nos bendiga el señor
Cantando yo le diré
a estos obreros del mar
ay, que persiguen la fe.
- J: Yo le pediré también
Rodeado de tanto hermano
Nos volvimos a ver hermano
Con la bandera en la mano.
- J: Ay, se lo digo en mi canto
En la palabra no elude
Usted es como el hermano
Ay, pues que yo nunca tuve.
- J: Tan bonito que es su canto
y lo estoy yo entendiendo
y veo que el señor cura
el canto está interrumpiendo.
- J: Yo le digo la verdad
Cantando se lo prometo
Yo al cura en este momento
Lo hallo una falta de respeto.
- J: Así pues nadie lo puso
Cantando se lo diré
Si los curas siguen así
van pues a matar la fe.
- J: Aquí en esta ocasión
Como usted me está diciendo
De qué profesión me habla
Parece que este quedó repitiendo.
- J: Así quiero pensar yo
Amigo de corazón
No aguanto que nadie me moleste
y pierda mi devoción.
- Q: Que alegría es para mí
y cantando se lo digo
encontrar en estas tierras
a un amigo tan querido.
- Q: Que cariño siento yo
en todo mi corazón
encontrarnos en las montañas
dos obreros pescador.
- Q: Cuánto le he pedido a Dios
y esto le doy a saber
gracias doy al soberano
porque nos volvimos a ver.
- Q: Sólo Dios sabe, mi amigo
Pues se lo digo en mi canto
Sabe que yo a usted
Amigo lo quiero tanto.
- Q: Cuánto le agradezco yo
y cantando se lo digo
si sobrevivo en la tierra
siempre seré su amigo.
- Q: Las palabras de aquel hombre
no me hacen pues ya ná²⁶
entre Dios y pues los curas
pues no hubo gran amistad.
- Q: Yo lo apoyo en su cantar
ya que usted lo propuso
ese cura en esta fiesta
sólo es un hombre intruso.
- Q: Eso es lo que quieren ellos
le dice mi corazón
ellos pues no tienen fe
esa es su profesión.
- Q: Olvidemos este momento
amigo lo quiero yo
juntos amigo querido
démosle glorias a Dios.
- Q: No haga caso, gran amigo
lo quiero de corazón
yo le ofrezco la pasada²⁷
déle glorias al señor.

²⁶Ná; nada.

²⁷Ofrecer la pasada: dar por terminada la saludación entre los bailes para poder continuar saludando a la imagen o a los otros bailes.

J: Así lo he pensado yo
En este precioso día
Yo le digo pues a este cura:
Lee el libro de Malaquías²⁸.

J: No me vaya a hacer llorar
y en el canto no me resisto
porque capaz que ese libro
el cura no lo haya visto.

J: Me dice usted la verdad
y aquí lo voy a decir
pa' que escuche el Niño Dios
antes del año dos mil.

J: Perdóneme si lo aburrí
con este pesado cantar
pero usted me conoce, mi amigo
me quería desahogar.

J: Siguiendo el camino sano
y siguiendo bien derecho
quisiera darle mi mano
y apretarlo aquí a mi pecho.

Q: No se amargue más la vida
yo se lo voy a explicar
si usted le abre ese libro
pues lo va a empelotar.

Q: Quizás que memoria tenga
y mi voz se lo dirá
no se amargue más, mi amigo,
es noche de felicidad.

Q: Así pues será mi amigo
como le quiero explicar
vaya y cántele a ese Niño
a él le puede explicar.

Q: Pues yo lo conozco bien
y en este camino sano
por eso amigo querido
yo lo quiero como hermano.

Q: Con orgullo yo le digo
y en todo mi corazón
voy a darle yo un abrazo
en el nombre del señor.

El contrapunto es elocuente y hermoso, lleno de sentido. Ahí está todo, ellos lo están diciendo. Quieren ser respetados, saben que tienen derecho a ser respetados.

El mismo Jaime Cisternas, uno de los alféreces del contrapunto anterior, da su visión de lo acontecido aquella noche:

“Yo había ido por varios años a la fiesta de Las Palmas, y siempre habíamos tenido problemas, pero nunca como los que tuvimos el 99. Ahí se pasó el cura. Estaba la fiesta, estaban todos los bailes formados, los saludos, ¡y si él todavía no iba a empezar la misa no sé cuál era el motivo de tener los parlantes sin dejar cantar!. El objetivo de él era eso, pienso yo que era eso.

Mira, yo soy hocicón, me gusta decir la verdad cuando tengo razón, o tal vez me equivoco, soy humano, pero en eso hay mucho acierto en lo que uno siente. Si no te dejan cantar y es a lo que tú vas, es lo que anhelas de llegar a una fiesta y poder cantar lo más que pueda, porque es un don que te ha dado Dios. ¿Y cómo le contribuyes eso tú? Cantando, porque esa sabiduría y ese don que tiene uno no lo tiene cualquiera. Entonces uno le contribuye a Dios alabándolo. Y si no te dejan hacerlo, en este

²⁸El libro de Malaquías, del *Antiguo Testamento*, donde Yavhé habla contra los sacerdotes.

caso el cura que es el que dejaron en esta tierra representando al Hombre que estuvo aquí (Jesús) ... ¡Qué forma de representarlo si no quieren que alaben a Dios! Entonces yo creo que es una negativa, es bastante notorio lo negativo que están en este momento los curas”.

Los chinos toman del catolicismo la palabra divina, la Biblia, sus imágenes y su calendario ritual, pero ello no significa que estén de acuerdo con la institución católica y con los curas. Son aspectos totalmente diferentes.

Los curas intentan apropiarse de esta fiesta, hacerla como si fuera organizada por ellos, como si alguna vez hubiera sido organizada por ellos, como si la fiesta fuera de ellos, y no lo es. Quieren imponer aquí el esquema de la fiesta de Maipú, que inventaron ellos, los curas, y a la que después de unos años, van muy poco bailes chinos pues no se sienten a gusto. La gran mayoría de los que van son danzantes, diabladas y bandas de instrumentos gruesos, que se formaron en el centro de Chile recién a partir de mediados de los sesenta, al alero de las parroquias y de acuerdo a sus normas²⁹. La estructura de la fiesta organizada por el clero propone un orden en que los bailes son una parte, casi un adorno dentro de una estructura en que lo fundamental es la misa y la actitud doliente (no festiva) de los fieles. Pero para los chinos es al revés; la fiesta incluye una misa.

Los chinos no se forman al alero de las parroquias; los chinos son autónomos, no necesitan de los curas para hacer su ritualidad. Como los chinos no van a esas fiestas, intentan apropiarse de las fiestas tradicionales y reestructurarlas como un gran *show*, destinado a atrapar fieles.

Creo que es un deber de nosotros, etnomusicólogos y antropólogos, luchar y defender la diversidad cultural y de culto. No puede ser que estemos igual que hace quinientos años, con la Iglesia Católica intentando ser la verdadera y única religión y utilizando todo su poder, asociado al Estado, para acabar con las manifestaciones propias de los pueblos originarios. Si el actual cura de Olmué sigue ahí acabará o mermará la tradición de los chinos, muy fuerte en la zona. La tradición de los chinos se ve amenazada por diversos elementos ajenos a ella y propios de la cultura actual: los campeonatos de fútbol, la discoteques, la iglesia, los danzantes.

No sería raro, si no ayudamos nosotros a que se mantenga, que en unos años más la fiesta de Las Palmas de Alvarado corra la misma suerte que la fiesta de Puchuncaví. Se repite la historia con cincuenta años de diferencia.

Veamos esta descripción que hace don Juan Uribe en 1957, hace sólo 43 años:

“La fiesta de Corpus Christi de Puchuncaví es la más pura y completa de las que se celebran en la provincia de Valparaíso y sólo cede en importancia folklórica a las de la Virgen de La Tirana, en Iquique; y la de la Virgen de Andacollo, en Coquimbo.

²⁹Danzas devocionales originarias del norte de Chile y Bolivia, que llegan a Chile Central a finales de la década del 60 y se insertan en las fiestas de chinos. Ver Ruiz 1995 y Mercado 1995.

Debemos recordar una vez más que Puchuncaví es la ciudad sagrada de los bailes y hermandades de la provincia de Valparaíso. En Puchuncaví o en pueblos vecinos han nacido la casi totalidad de los alféreces que lucen su estro poético y su estilo de canto en los bailes de Limache, Quillota, La Calera, Quintero o Llay-Llay.

Puchuncaví, entre cerros, vecina al mar, celebra una fiesta recogida, sin turistas. El pintoresco pueblo se encuentra a mucha distancia del ferrocarril, el gran enemigo del folklore auténtico. En la fiesta de San Manuel intervienen todos los puchuncavinos, con fe y entusiasmo. Su fiesta es el orgullo de la zona. Muy rara vez se altera la armonía entre los danzantes y el cura.

Los bailes se sienten a gusto sin la presencia de espectadores burlones y actúan para personas cultas, en el sentido de que conocen la fiesta, en su significado y detalles, desde muy niños. Puchuncaví es la ciudad preferida para los bailes de Pucalán, Los Maitenes, Campiche Afuera, Horcón, La Laguna, La Canela, Los Maquis, Campiche de la Greda, Catapilco, Quintero, etc." (Uribe 1958: 50).

Esta descripción de la fiesta de Puchuncaví coincide con los que cuentan los viejos chinos de la zona: en la década del cuarenta y comienzos del cincuenta el cura de Puchuncaví era gran entusiasta de los bailes chinos. Tanto así, que cuando los bailes se despedían, él pedía el tambor y chineaba un rato con cada baile. Además, había formado su propio baile, integrado sólo por niños.

Don Pedro Vergara, antiguo chino de Pucalán, habla de la fiesta de Puchuncaví cuando él tenía cerca de 24 años, es decir, hace 65 años:

"En Puchuncaví para Corpus se juntaban hasta diez bailes. Llegaban en la noche, nosotros de aquí nos íbamos de noche a pie para allá. Cuando llegábamos donde está la Santa Cruz, ahí tocábamos flautas ya, y salían los otros bailes a encontrarnos. Había que andar de noche, iba re mucha gente; señoras de edad, a pie. En Puchuncaví había un baile del cura, era de puros niñicos, no más de 15 años para abajo, el alférez también era de esa edad, y era muy re bueno para cantar, todos niñoncitos.

Esos curas ahora se terminaron, ahora hay pocos curas, no cree la gente en los curas ahora. Antes los curas andaban todo el tiempo de sotana, y ahora no, ahora los curas hasta corren en vaca, juegan a la pelota. Y antes no, el cura pasaba en la parroquia, todo el tiempo de sotana, ahora para decir misa a veces no se ponen ni sotana, la hacen así no más."

En 1999 asistieron a esta fiesta sólo dos bailes chinos. La fiesta no es ni la sombra de lo que era. Uno o varios curas intransigentes ayudaron a ello.

No puedo dejar de reproducir aquí partes de la prédica del cura de Sotaquí (valle del Limarí, IV región) en la misa del domingo 8 de enero de 1950³⁰.

“Mis queridos feligreses y estimados oyentes: Casi ha vuelto a nuestro pueblo de Sotaquí la tranquilidad y el orden. Han cesado los cantos y los tamboreos; los 20 curados detenidos han recuperado la libertad, el inmenso número de semicurados no detenidos han vuelto por el sueño reparador a la normalidad; los comerciantes afuerinos se han marchado; las calles mugrientas por la “feria” poco a poco se limpiarán (ayer ya 14 quedaron limpias), los sotaquinos negociantes han quedado con unos cuantos pesos en los bolsillos, quedan ahora los comentarios, sobre todo la protesta contra el cura intransigente e incomprensivo, pero sobre todo extranjero y que está solamente 20 años en Chile, habiendo hecho sus estudios de latín, filosofía y teología en La Serena, donde fue ordenado sacerdote. (*La soberbia, tan criticada por Jesucristo*)³¹.

Queridos feligreses, ¿habéis pensado alguna vez lo que significa esta fiesta del Niño Dios de Sotaquí para su cura? ¿sabéis acaso que para él esta fiesta significa el colmo de los sinsabores y le deja su alma sacerdotal llena de pena y de dolor? ¿y por qué? Porque los sotaquinos en su mayoría, incluso gran número de los devotos peregrinos no celebran fiesta religiosa. Porque para la mayoría, este Niño Dios de Sotaquí es solamente una pantalla. Incluso el cura o el obispo, la pontifical y la procesión tienen que hacer de pantalla, para que la gente meramente negociante pueda hacer sus negocios, pero sobre todo, vendiendo trago.

Yo os digo, amados feligreses, este asunto de ramadas y bailes y trago, con motivo de una fiesta religiosa no está bien; esto se llama conformarse con este siglo y San Pablo nos dice no queráis conformaros con este siglo. ¿Qué esperan ustedes de su cura? ¿que enseñe lo que dice el apóstol o lo que le agrada a las pasiones humanas y comodidades?

Fijémosnos también en las palabras de la Epístola de la Sagrada Familia, en el cual San Pablo nos dice: animáos con salmos, himnos, cánticos espirituales, cantando las alabanzas de Dios. Amados feligreses, ¿acaso es esto lo que se hace el 6 de enero en Sotaquí? ¿acaso son salmos, himnos, cánticos espirituales lo que se oye por doquier? Démonos cuenta que San Pablo exige esto para cualquier día de nuestra vida, con cuanta más razón debía realizarse esto en una fiesta que llaman religiosa. En lugar de cantos espirituales sólo se oye el tamboreo, las cuecas, las vitrolas, los cantos disonantes de los curados, más gritos de jugadores y vendedores. Todo este conjunto forma una feria, pero no un ambiente para una fiesta religiosa. Y contra este ambiente su cura tiene que protestar.

³⁰Transcrita en Peña 1996.

³¹No puedo evitar dejar de escribir algunas reflexiones, simples y obvias, que me despierta este sermón. Ellas están en cursivas y en paréntesis.

Feligreses, en esta frase hay una gran verdad psicológica encerrada, y es ésta: cuando no hay canto y tamboreo, entonces la gente no se entusiasma, la gente logra mantener el control sobre sí mismo, y la gente toda se portaría en Sotaquí como medianamente conviene a un lugar que se gloría de "santuario", de lo contrario hay ambiente desfavorable para un acto religioso. (*El acto religioso debe ser recogido, agonizante, católico, silencioso*).

Sotaquinos ¡dónde habría quedado nuestra o vuestra fiesta religiosa, si su cura no hubiera hecho un esfuerzo sobrehumano para contrapesar la tendencia de profanar lo religioso! ¿quiénes creen ustedes son los llamados para emitir un criterio sobre una fiesta religiosa? ¿Acaso el alcalde, acaso el inspector municipal, acaso el director de escuela o algún presidente de una institución profana? (*Institución profana: chinos*).

Esta fiesta ha sido un rompecabezas para todos los celosos curas y obispos chilenos diocesanos. En repetidas ocasiones los señores obispos la han querido suprimir con la razón a la vista que desdice de fiesta religiosa.

A cuántas personas católicas y gente culta se oye decir: "Bah, la fiesta de Sotaquí es conocida desde que yo tengo recuerdo, por sus borracheras colectivas" (*la gente culta, que no participa, obvio. ¿Qué hace este cura de cultos en un lugar inculto, me pregunto?*).

Pero es cierto, éstos católicos no son católicos, no se informan en la fuente de nuestra fe, no oyen la iglesia, son católicos a su manera, 'católicos' que no necesitan de sagrada escritura, ni de los altos sacramentos que da la vida. ¡Qué ejemplares de catolicismo! ¿Quieren ustedes que les dé el nombre que merecen? Aquí lo tienen: imbéciles ¡católicos de nombre! (*¿Y el respeto por sus ovejas?*).

Feligreses católicos: que lamentable es que de estas objeciones tan inmundas, pero tristemente en partes muy fundadas, debe cargarlas, no los causantes individuales, sino nuestra Santa Madre la Iglesia ¿y por qué? Porque hay católicos tan católicos que celebran profanamente la fiesta religiosa. Muchas veces me he preguntado ¿cómo es posible que la autoridad más alta que la mía aguante, tolere una fiesta semejante? Me he preguntado ¿cómo es posible que por unos miserables \$ 20.000 y aún menos en término medio por los años que estoy, la iglesia tiene que cargar con todos estos desórdenes y al menos con toda esta pamplina mundana? (*Ahí está el punto importante, el motivo para estar ahí es el dinero. Se sacó la máscara*).

Su excelencia en la noche del 6, estando con el señor Valle y conmigo contando el dinero de las mandas, y que fue entregado de inmediato al prelado, tuvo la ocurrencia de preguntarme: don José, cerca de su pueblo, en Alemania, hay un santuario? Sí, le dije, de la santísima Virgen, y

noblemente puedo agregar: desde los catorce años he ido todos los años el primer domingo de mayo (allí mes de María) con un compañero 38 km a pie, caminando toda la noche, amaneciendo en el santuario. A una distancia como de la Hada Santa Lucía al Cerro Redondo está la ciudad, de allí conduce una alameda de árboles centenarios hasta el santuario que trona majestuoso sobre un cerro. Faltando un trecho como del cementerio hasta el Cerro Redondo, hay una casa comercial con artículos religiosos, terminan las casas y propiedades particulares, una cuadra más allá comienza la subida, a ambos lados están representados los misterios del santo rosario en capillas; la gente sube rezando. Arriba está la linda iglesia, atendida por religiosos, hay un hotel de buena clase y sin embargo barato, porque los peregrinos por lo general son gente modesta y no se especula con el peregrino. Hay hospedería, artículos religiosos, pero, lo que llama la atención es el silencio que reina por todas partes. Las cosas, comida y artículos religiosos se piden y no son ofrecidos a gritos. Dije: reina silencio, y así debe ser un santuario, invitar al recogimiento, a la oración, a arreglar las cuentas con Dios". (*Es como para un epígrafe, no puedo dejar de reflexionar de manera tan simple y obvia; ¿el cura necesita cambiar la tradición china para que la ritualidad sea igual a la de su pueblo europeo, el modelo ideal? ¿por qué no vuelve a su pueblo y deja a los americanos tranquilos? ¿para qué viene a torturarse? Sólo preguntas que me vienen a la cabeza. Aún siguen evangelizando como si estuviéramos en el siglo XVI.*)

Para contrarrestar esta prédica nada mejor que las palabras de Su Santidad Pablo VI en la Exhortación Apostólica "Evangelii Nuntiandi":

"Tanto en las regiones donde la Iglesia está establecida desde hace siglos, como en aquellas donde se está implantando, se descubren en el pueblo expresiones de búsqueda de Dios y de la fe. Consideradas durante largo tiempo como menos puras, y a veces despreciadas, estas expresiones constituyen hoy el objeto de un nuevo descubrimiento casi generalizado. Durante el Sínodo, los Obispos estudiaron a fondo el significado de las mismas, con un realismo pastoral y un celo admirables.

La religiosidad popular, hay que confesarlo, tiene ciertamente sus límites. Pero cuando está bien orientada, sobre todo mediante una pedagogía de evangelización, contiene muchos valores.

Refleja una sed de Dios que solamente los pobres y sencillos pueden conocer. Comporta un hondo sentido de los atributos profundos de Dios: la paternidad, la providencia, la presencia amorosa y constante.

La caridad pastoral debe dictar, a cuantos el señor ha colocado como jefes de las comunidades eclesiales, las normas de conducta con respecto a esta realidad, a la vez tan rica y amenazada. Ante todo hay que ser sensible a ella, saber percibir sus dimensiones interiores y sus valores

innegables, estar dispuesto a ayudarla a superar sus riesgos de desviación.

Bien orientada, esta religiosidad puede ser cada vez más, para nuestras masas populares, un verdadero encuentro con Dios en Jesucristo"³².

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Escribo este papel para intentar reflexionar sobre el respeto a las otras formas de pensamiento y de ritualidad. ¿Qué derecho tiene la Iglesia Católica, o alguno de sus miembros en acabar con una tradición como la de los bailes chinos? ¿Qué la hace ser mejor que los chinos?

Pretendo, con este escrito y varios otros, hacer entender al arzobispo y a los curas que los chinos son un tesoro de la humanidad, una manera única, antigua y hermosa de entender el universo, de relacionarse con él. Y que ellos, la Iglesia Católica, por esa locura que es el azar, están inmersos en esa tradición y podrían relacionarse con ella de manera perfectamente armónica.

Debiera haber un respeto básico por parte de la Iglesia Católica hacia otras formas de culto. Es importante entender que estamos en América y que el catolicismo y su expresión popular no puede ser igual a la europea. América estaba poblada por gente que daba mucha importancia al mundo espiritual, que había desarrollado rituales especialmente estructurados para vivenciar esa relación con lo sagrado del universo. Las fiestas de chinos conservan aún ese aspecto que, independiente de las imágenes y el mundo católico en el que están insertas, las hace ser un ritual chamánico muy fuerte. Un ritual estructurado para obtener un cambio en el estado de conciencia, un ritual para tener un momento de comunicación directa con la divinidad. Esto, que parece tan extraño a nuestros ojos urbanos, es la manera en que han establecido la comunicación con lo divino la mayoría de los pueblos de la humanidad.

En América el catolicismo se impuso sobre un sistema cosmogónico muy fuerte, y nunca logró reemplazarlo. ¿Están aún los tiempos como para seguir insistiendo? Creo que no.

Actualmente manejamos una cantidad de información que debiera influir en nuestro actuar. Una institución como la Iglesia Católica no puede estar ajena a la gran cantidad de estudios e investigaciones que se han realizado en torno a su labor evangelizadora desde la llegada a América y al impacto que tuvo en las concepciones filosóficas y religiosas de los pueblos americanos.

Es hora ya de poner fin a un abuso de fuerza que no tiene ningún sentido. Es hora de ser humildes y aprender de los otros, aprender a ver la riqueza de los otros.

El sonido de las flautas, el sonido rajado, como lo llaman los chinos, tiene por los menos mil años sonando en el valle del Aconcagua. ¿Seremos tan absurdos como para silenciarlo tras unos parlantes que reproducen villancicos europeos?

³²En Jordá 1978.

Debiera existir una preocupación del Arzobispado de Valparaíso por inculcar a los futuros sacerdotes y a los que ya ejercen su doctrina en zonas rurales, el estudio y la aceptación de los valores de la religiosidad popular. Una institución dedicada a la evangelización debe preparar antropológicamente a sus miembros misioneros. Ellos deben conocer y ser capaces de entender los procesos vividos por los habitantes de América desde la llegada del cristianismo, deben ser capaces de reconocer la inmensa riqueza y la gran fe que los campesinos tienen en las imágenes católicas. Esta fe es expresada de una manera distinta a la europea, pero sin duda la fuerza y el sentimiento de entrega a la divinidad supera con creces la fe del hombre urbano. ¿Por qué intentar cambiar una ritualidad que expresa una honda relación entre el hombre y la divinidad? ¿no será más adecuado conocer esa ritualidad, comprender su esencia y respetarla?

Es evidente que todo el camino recorrido por los chinos y la Iglesia Católica, con todos sus conflictos y reveses, no se puede desandar, pero sí se podría trabajar de aquí para adelante.

En la práctica, con algunos acuerdos básicos se podría llegar a un entendimiento. Así como los chinos no tocan sus flautas mientras se celebra la misa, los curas debieran respetar y estar en silencio mientras los chinos realizan sus cantos. He dado sólo el ejemplo de lo que ocurre en la fiesta de Las Palmas, pero han sido innumerables las fiestas en que he observado los altoparlantes de los curas interrumpiendo el canto de los alféreces. Esto debiera dejar de ocurrir. La amplificación debiera ser usada sólo para la misa, en ningún otro momento.

Los chinos debieran volver a tener el control de la fiestas, a las que el cura es invitado y respetado en su acción. Debiera existir un respeto por parte de la Iglesia a la estructura del ritual, esto es, la misa es una parte dentro de la fiesta, y en ella es la participación importante de la curia.

Creo que con algo tan sencillo como esto se podría continuar la tradición. Hemos un grupo de chinos dispuestos a luchar por defenderla.

Juan Cisternas, alférez de Loncura, da una solución muy simple y efectiva:

“Si el encargado aquí, el cura párroco, no le gusta la fiesta, ¡designe a otro cura que le guste!”.

Y luego recuerda y reflexiona:

“Los otros curas que habían en Loncura años atrás hasta compartían el almuerzo con los bailes chinos. Compartían con los chinos. Había fiesta en Valle Alegre y el padre se quedaba a comer con nosotros, compartía con los chinos en la mesa conversando.

Había un padre, el padre Mationi, me acuerdo, yo era chino en ese entonces, salía siempre con el baile de Ventanas. Y cantaba Galdames y el padre terminaba llorando, el cura, en Valle Alegre. Escuchaba cantar los cantores y lloraba porque se emocionaba, porque le gustaba lo que estaba haciendo.

Yo no veo lo malo que hacemos nosotros, no veo la cosa mala; en ningún momento estamos mintiendo sobre la palabra del señor ni tampoco estamos refiriéndonos mal a ellos si no hay un motivo, porque uno no llega a la iglesia hablando mal del cura. No estoy diciendo que ellos hablen mal de uno, pero están marginando las fiestas. Y si no les gustan las fiestas después vamos a tener que hacer las fiestas sin padre. Hay partes que hacen fiestas sin un curita, pero una fiesta sin una misa como que pierde algo, estamos acostumbrados a una misa nosotros”.

Creo que podemos lograr un cierto equilibrio, una cierta armonía, indispensable para que se produzca el contacto con lo divino. La compenetración de todos los presentes, la concentración y la buena disposición y armonía de todo en el ritual es fundamental para que se produzca el contacto con lo divino, que en el fondo, de eso se trata todo esto, intentar un acercamiento con eso que se nos escapa constantemente; el significado de la vida, el significado de la muerte, el por qué y el cómo de nuestras existencias.

BIBLIOGRAFÍA

ALANIZ, JAIME

1990 *Pueblo, tierra que camina. Antecedentes históricos de los bailes religiosos del Norte Chico*. La Serena: Editorial Rosales Hnos.

ARABENA WILLIAMS, HERMELO

1946 *Entre espadas y basquiñas*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

GUERRERO, MANUEL

1955 “Indio administra imagen antigua sin autorización eclesiástica”, *Revista Vistazo*, N° 154 (2 de agosto), pp.10-11.

JORDÁ, MIGUEL

1975 *La sabiduría de un pueblo [Serie La fe de un pueblo]*. Santiago de Chile: Ediciones Mundo.

1978 *La Biblia del pueblo. La fe de ayer, de hoy y de 1978 siempre en el Canto a lo Divino*. Santiago de Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.

[1997] *Los buenos versos. Cancionero y refranero popular*. Santiago de Chile: [Editorial Salesiana].

JUAN PABLO II

1987 “Texto completo de los mensajes pronunciados por el Santo Padre durante su paso por el territorio nacional”, Suplemento *Juan Pablo II en Chile de El Mercurio* (Santiago), LXXXVII/31361 (8 de abril), pp. 1-27.

LATCHAM, RICARDO

1910 “Virgen de Andacollo, la Fiesta de Andacollo y sus danzas”, *Anales de la Universidad de Chile*, tomo CXXVI, Memorias científicas y literarias (enero-junio), pp. 663-685.

MERCADO, CLAUDIO

1995 “Permanencia y cambio en fiestas rituales de Chile Central”, *Revista Valles*, I/1, pp. 11-29.

- 1995-1996 "Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile Central. Inmenso puente al universo", *Revista Chilena de Antropología*, N° 13, pp.163-196.
- s/f "¿Batucadas chinas?", Actas del V Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino y para los países del Mercosur. Valparaíso. En prensa.
- s/f "En Petorquita no habían curas. Apuntes sobre la religiosidad de Chile Central", *Actas del IV Simposio Latino-Americano de Musicología*. Curitiba. En prensa.
- MERCADO, CLAUDIO
Y LUIS GALDAMES
- 1997 *De todo el universo entero*. Santiago de Chile: Fondo Matta, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- PEÑA, SERGIO
- 1996 *El Niño Dios de Sotaquí, historia de una tradición religiosa del valle del Limarí*. La Serena: Editorial Ciburja.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
- 1993 "Siku", *Revista Andina*, Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas, XI/2 (segundo semestre), pp.473-486.
- 1994 "Polifonía en fiestas rituales de Chile Central", *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Editadas por Irma Ruiz y Miguel A. García. Buenos Aires, pp. 221-234.
- 1998 "Sonido rajado: the Sacred Sound of Chilean Pifilca Flutes", *The Galpyn Society Journal*, N° 51 (julio), pp.17-50.
- PONTIGO, DOMINGO
- 1990 *El paraíso de América*. Santiago de Chile: Instituto Pastoral Nacional de Pastoral Rural.
- PUMARINO, RAMÓN
Y ARTURO SANGÜEZA
- 1968 *Los bailes chinos en Aconcagua y Valparaíso*. Santiago de Chile: Edición de la Consejería Nacional de Promoción Popular.
- RUIZ, AGUSTÍN
- 1995 "Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica", *Revista Musical Chilena*, XLIX/184 (julio-diciembre), pp. 65-83.
- SALINAS, MAXIMILIANO
- 1991 *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Rehue.
- 1994 "Historia de la Iglesia en Chile", *Historia general de la Iglesia en América Latina*, tomo IX. Salamanca: Centro de Estudios de Historia de la Iglesia en Latinoamérica (CEHILA), Ediciones Sígueme.
- URIBE ECHEVARRÍA, JUAN
- 1958 *Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- 1962 "El Niño Dios de Las Palmas de Limache", *Revista En Viaje*, N° XXIX/342 (marzo), pp.55-57.

- 1974 *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- 1978 *Fiesta de la Virgen de la Candelaria de Copiapó.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

DOCUMENTOS

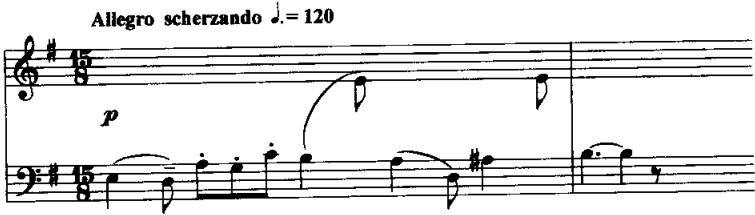
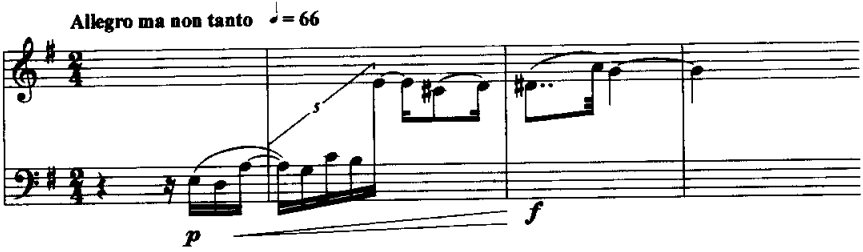
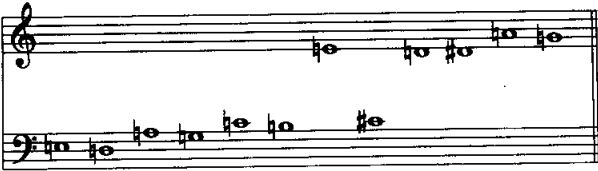
Pedro Humberto Allende Saron. Algunos aspectos característicos de su obra

por
Juan Allende-Blin

Querer reducir la obra de Pedro Humberto Allende a un nacionalismo musical es desconocer su personalidad.

Sus composiciones para piano comprenden las siguientes piezas: *Deux préludes* (1915), *Miniaturas grecques* (1918), *Doce tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922), *Etudes* (1923-1936). Todas ellas editadas en Francia. Además, hay que señalar varias obras inéditas, como sus cuatro sonatas y una obra especialmente interesante de 1907 titulada *Sonidos concomitantes*. Todas estas composiciones de su juventud constituyen su aprendizaje del oficio. Pedro Humberto Allende elaboró su lenguaje musical analizando detalladamente algunas obras maestras del pasado, desde Tomás Luis de Victoria y Palestrina pasando por las de J.S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Schubert, Chopin hasta el estudio de sus contemporáneos. Con rigor y disciplina adquirió así el dominio profundo de su oficio. Y esta enseñanza del autodidacta no conocía fronteras nacionales.

Una admiración especial sintió él por la obra de César Franck. La manera de obtener una unidad convincente entre los diversos movimientos de una composición en el lenguaje cada vez más complejo del sistema total, tal como se le puede observar en ciertas sonatas de Beethoven, en el *Carnaval* de Schumann, cuyas "lettres dansantes" se transforman en cada nueva pieza, indujo a César Franck a elaborar una técnica que él denominó "forme cyclique". Partiendo de una célula inicial, que se va transformando, construye Franck obras de grandes dimensiones: la *Sinfonía* en re menor, la *Sonata* para violín y piano y el *Cuarteto* en Re mayor son los ejemplos más destacados dentro de la técnica de composición. Pedro Humberto Allende realizó con su *Concierto sinfónico* para violoncello y orquesta de 1915 un paso más allá del de Franck: partiendo de una idea generadora de doce sonidos, que no representan el total cromático (ocho que son diferentes y cuatro que se repiten), compuso el concierto con sus tres movimientos en que cada uno tiene un carácter bien determinado (ver ejemplo).



Ejemplo: Concierto sinfónico para violoncello y orquesta. Dibujo musical: Ingrid Santelices.

Esta manera consecuente de servirse de la forma cíclica fue para mí una especie de puente espiritual que me señaló la ruta hacia la técnica serial de Arnold Schoenberg.

La obra pianística de Pedro Humberto Allende hay que situarla rodeada de aquellas composiciones que él conocía y estimaba. *Iberia* de Isaac Albéniz, los *Préludes* de Claude Debussy, *En Languedoc* de Déodat de Séverac. La música de Maurice Ravel lo fascinaba igualmente, en cambio la de Schoenberg la sentía ajena a su sensibilidad. Pero no obstante me obsequió la partitura de *Pierrot lunaire* cuando yo cumplí 15 años. Al pasarme este regalo noté una admiración por una obra que él estimaba, pero cuyo idioma sonoro le era extraño.

Su modo de pensar tenía sus raíces en los filósofos franceses que prepararon la Revolución de 1789: Voltaire, Diderot, Rousseau, Saint-Simon. Las novelas de Honoré de Balzac, Victor Hugo y Anatole France, especialmente *L'île des pingouins* con sus rasgos satíricos, como también los cuentos de Guy de Maupassant constituían su fondo espiritual, racionalista y crítico. La obra literaria de su padre, Juan Rafael Allende, con su componente social y anticlerical, lo marcó profundamente. A ello hay que agregar su interés por las ciencias exactas: la física y la matemática que lo conducían a estudiar las leyes de la acústica.

La literatura chilena a comienzos del siglo XX tiene un representante notable: Baldomero Lillo. Sus dos colecciones de cuentos *Sub-terra* (1904) y *Sub-sole* (1907) demuestran su filiación proveniente de Maupassant y de dos personajes chilenos casi olvidados: Santiago Arcos y Francisco Bilbao que a su vez fueron influenciados por los socialistas franceses Charles Fourier, Victor Considérant y Louis Auguste Blanqui.

En 1906 funda Augusto d'Halmar la célebre "Colonia tolstoyana" en los alrededores de San Bernardo. Basado en las ideas de Lev Tolstoj y también de Rousseau, este experimento quiere abolir la propiedad privada y la falsa repartición del trabajo para vivir en una comunidad fraternal entre labores agrícolas y actividades artísticas. El experimento no duró mucho tiempo pero sí marcó a toda una generación. A esa generación perteneció Pedro Humberto Allende.

Su lenguaje musical inconfundible se encuentra ya en sus obras de los años 1913 a 1915; y es el mismo en sus *Escenas campesinas* de 1913 como sus *Préludes* de 1915, en sus *Estudios* o en las *Tonadas*.

En 1910 viaja por primera vez a Europa y en Francia toma contacto con sus primos franceses que residen en París. Uno de ellos, André Saron, fue colaborador de Gustave Eiffel, constructor de la torre, símbolo de París, pero también de una iglesia en Arica.

En París establece lazos de amistad con músicos como Claude Debussy, Manuel de Falla, Maurice Ravel, Ricardo Viñes, Florent Schmitt, pero igualmente con personajes tales como Victor Basch, cofundador de la "Liga de los derechos humanos". Victor Basch y su esposa fueron asesinados por los nazis durante la ocupación de Francia. Siendo niño, mi tío Humberto me mostraba las cartas de Massenet, de Debussy y de Basch que él había recibido. La caligrafía de Victor Basch como la de Debussy se me han grabado para siempre en mi memoria.

En España se ligó de amistad especialmente con Felipe Pedrell, quien en una carta del 24 de octubre de 1913 a su "queridísimo y entrañable amigo" le escribe: "No exagero al decirle que sus Escenas campesinas me han entusiasmado y aún maravillado". Años más tarde, en 1916, es Debussy quien le comunica lo siguiente sobre su concierto para violoncello: "c'est une oeuvre tout à fait distinguée, l'écriture en est absolument remarquable. Il- y-a aussi une personnalité dans le rythme qu'on rencontre rarement dans la musique contemporaine".

En España pudo percibir la afinidad entre el campesino andaluz y el chileno: en la manera de vestirse de los hombres, con la chaqueta corta, la faja de color en la cintura y los taños altos de los zapatos. Además, la pronunciación andaluza fue transmitida a Chile.

Así, no es extraño notar un parentesco también en la música, por ejemplo en las tonadas. Eugenio Pereira Salas lo demuestra en su libro *Orígenes del arte musical en Chile* (Santiago, 1941).

Pedro Humberto Allende creó un lenguaje armónico muy complejo en cuanto a la riqueza de combinaciones sonoras; hay muchos pasajes politonales en casi todas sus obras. A ello se agrega una rítmica con perfiles bien marcados. En sus *Tonadas* no hay ninguna citación folclórica; todo es invención, aun en la métrica, pues en muchas ocasiones reemplaza el compás de 6/8 por un 7/8 o por un 5/4. La alusión al canto popular en esta colección de tonadas es como los esbozos de guitarra en las pinturas de la época cubista de Pablo Picasso.

Dentro del lenguaje tonal logró Pedro Humberto Allende encontrar situaciones armónicas al borde de la atonalidad. Esa tensión que se produce al rozar los límites del sistema tonal pertenece a la dramaturgia de este compositor. En ciertos *Estudios*, en ciertas *Tonadas* y en los *Cantos infantiles* (Cotón colorado) acumula disonancias que sólo al final de la pieza se resuelven en una tónica frecuentemente acompañada de una sexta, de una séptima o de una novena.

La primera Tonada de este ciclo está en Do sostenido y de allí avanza cada una por quintas descendentes hasta La bemol, completando consecuentemente las doce tonalidades de nuestro sistema. La intención de su autor es de ejecutar siempre el ciclo completo.

Quisiera agradecer a quienes realizaron gestiones para salvar los manuscritos y demás documentos de mi tío Pedro Humberto Allende Saron y celebrar la decisión de legarlos a la Biblioteca Nacional de Chile. En este artículo me he referido a varios de esos documentos.

Héctor Tosar (1923-2002) *Muerte de un gran compositor*¹

por
Coriún Aharonián

La muerte de Héctor Tosar en Montevideo el 17 de enero de 2002 fue un duro mazazo para quienes lo admirábamos y queríamos, no obstante haber sido largamente anunciada en el correr de la última década por causas de un implacable deterioro cardiorrespiratorio. Había nacido en la misma ciudad de Montevideo, Uruguay, un 18 de julio de 1923.

Considerado uno de los compositores más relevantes del continente, dio sus primeros pasos como adolescente prodigio, componiendo obras de gran solidez y musicalidad a la temprana edad de 16 años, una de ellas para orquesta, *Toccata*, estrenada bajo la dirección de Lamberto Baldi el mismo día en que cumplía 17 años. Con una honestidad ejemplar, fue recorriendo las distintas etapas estilísticas que se les imponía a los miembros latinoamericanos de su generación. Además de Baldi, fue alumno, entre otros, de Aaron Copland, de Darius Milhaud y de Arthur Honegger en lo compositivo, de Wilhelm Kolischer en lo pianístico, y de Serge Koussevitzky, Eugène Bigot y Jean Fournet en dirección de orquesta. Fue becario en dos oportunidades de la Fundación Guggenheim, y también compositor residente de ésta. Fue además becario de los gobiernos uruguayo y francés, y recibió encargos, entre otras instituciones, de la Fundación Koussevitzky.

Recibió muchos honores en vida, pero también recibió golpes de distinta índole. Hombre de ética intachable, fue interdicto por la dictadura entre fascista y ultrafascista que asoló Uruguay entre fines de 1967 y comienzos de 1985. Luego, en democracia, sufrió la amargura de injusticias tales como la de que no se le concediera la primera emisión del premio Tomás Luis de Victoria (distinción por otra parte cuestionable hasta que, en su tercera edición, con jurados más representativos, fuera honrosa y justicieramente concedido a un compositor tan distinguido como Celso Garrido-Lecca). En 1998, al festejarse sus 75 años, recibió el reconocimiento de distintos sectores del medio académico uruguayo, y fue nombrado doctor honoris causa de la Universidad de la República. *“La música, para*

¹A través de este artículo solicitado al compositor Coriún Aharonián, la *Revista Musical Chilena* rinde un homenaje póstumo al distinguido maestro uruguayo Héctor Tosar, fundador y miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

mí, no basta con que sea constructiva, sino que tiene que ser, además, expresiva", había dicho en un coloquio realizado en Madrid en 1970. "*Sin [comunicación] no puede haber obra de arte*".

Tosar fue un compositor de una excepcional autoexigencia, que lo hizo ser autor de relativamente pocas obras, todas ellas minuciosamente elaboradas, y varias de las cuales permanecen como hitos de la creación musical latinoamericana. Fue además notable pianista, para quien la exhibición técnica quedaba relegada a un segundo término frente a su vuelo y a su inteligencia interpretativos. Y fue director de orquesta en varias etapas de su vida, pero nunca dedicó mucho tiempo a esa actividad. De su labor interpretativa han quedado innumerables testimonios, varios de ellos editados en fonogramas.

Fue también docente de composición, apasionado cuando encontraba la contraparte en sus alumnos del momento. Enseñó en Uruguay, y allí recogió discípulos en sucesivas generaciones, todos ellos distintos entre sí: entre otros, Juan José Iturrberry (1936), Daniel Viglietti (1939), Conrado Silva (1940), Ariel Martínez (1940), Miguel Marozzi (1947), Carlos da Silveira (1950), Jorge Lazaroff (1950), Eduardo Fernández (1952), Elbio Rodríguez Barilari (1953), Ulises Ferretti (1953), Fernando Condon (1955), Daniel Maggiolo (1956), Álvaro Méndez (1956), Álvaro Carlevaro (1957), Felipe Silveira (1957), Jorge Camiruaga (1959), Luis Jure (1960), Fernando Ulivi (1963), además del autor de estas líneas. Algunos descollaron como compositores, otros como instrumentistas notables, otros como buenos docentes, otros aún como excelentísimos músicos populares.

Pero ejerció la docencia también en otros países: en Puerto Rico, en Venezuela, en Estados Unidos, en buena medida durante los períodos de interdicción en su patria. Fue profesor y decano de estudios del Conservatorio de Puerto Rico, profesor y supervisor del Departamento de Composición del Instituto Venezolano de Música Simón Bolívar, y —por gestión de Juan Orrego Salas— profesor en la Indiana University, en Bloomington, Estados Unidos. En su país, fue director del Conservatorio Nacional de Música uruguayo, luego Escuela Universitaria de Música, antes y después de la intervención militar de la Universidad.

Actuó de distintas maneras en tareas organizativas, asumiendo esa cuota de responsabilidad que el artista recibe en tierras latinoamericanas. Fue co-fundador de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, de la Asociación Filarmónica de Montevideo, y del Centro Cultural de Música del Uruguay, y fue declarado presidente honorario del Núcleo Música Nueva de Montevideo y de Juventudes Musicales del Uruguay. En lo político, fue intachable, con gestos de una particular valentía, nunca vociferada.

Héctor Tosar fue, como se dijo, uno de los más prestigiosos y respetados compositores de su generación en América Latina, y ese prestigio y ese respeto tienen sus razones. A través de su extensa trayectoria, Tosar intentó establecer firmemente la calidad y la autonomía de una música culta no colonial —que buscaba una verdad propia a ser dicha—, rescató la función expresiva del hecho musical, trató de establecer un modo de comunicación más directo que el heredado de la tradición culta europea occidental.

“Estoy convencido de que la música debe servir para mucho más”, decía en 1972. “No sé bien todavía cómo, pero debe recobrar su misión importantísima dentro de la sociedad, no dentro de un público más o menos de elite, sino de la sociedad en un sentido amplio. Esta revolución es mucho más importante que todos los cambios técnicos que puedan distraer al compositor. Y el logro de esta finalidad, si de algún modo u otro se consigue, significará, a la inversa, la solución a todos estos otros problemas técnicos. [...] Es necesario no quedarse en la mitad del camino y llegar a una verdadera conciliación entre cómo se vive, cómo se piensa y cómo se crea. Esto no se consigue fácilmente, puesto que en muchos casos significa una ruptura total o casi total con muchas cosas a las que nos habíamos acostumbrado y que nos resultaban demasiado cómodas.”

Las diferentes etapas de lenguaje recorridas por Tosar desde su temprana iniciación en la composición tuvieron como denominador común el compromiso íntimo entre ética y estética. Su rigor en lo constructivo, su gran fuerza (las características que él definiera como de empuje, vitalidad y dinamismo) y su intensa expresividad (el lirismo asumido como objetivo), le permitieron despegar del modelo neoclásico todavía dominante en su juventud y apuntalaron la autonomía de sus etapas de madurez respecto a toda eventual moda estética. Hacia los 40 años, logró plasmar un lenguaje casi serial, de sutiles grupos de sonidos, yuxtapuestos o superpuestos, en una trama de delicada tímbrica tejida sobre el silencio y el espacio. Tras un período de enriquecedora crisis, su técnica de grupos de sonidos se afirmó en un lenguaje sin atadura alguna, temperamental, tempestuoso, emotivo. Había en él un fino lirismo que no excluía la violencia expresiva, y que demostraba siempre la presencia del rigor, de la musicalidad, de la seriedad, de la sabiduría del hacer musical.

De las composiciones más representativas de Héctor Tosar podemos citar, en sus distintas etapas, fuera de su juvenil pero magnífica *Toccata* de 1940, y de la *Danza criolla* para piano del mismo año, la *Sinfonía* para cuerdas (1950/1951) – cuya temprana apología realizara Gustavo Becerra en esta Revista Musical Chilena en 1957–, el *Divertimento* para quinteto de vientos (1957), el *Salmo 102* para soprano, coro mixto y orquesta (1944/1957), el *Te Deum* para bajo, coro mixto y orquesta (1960), las *Cuatro piezas* para piano (1961/1963), su tríptico *Aves errantes* (*Stray birds*, sobre Tagore) (1963), las *Tres piezas* para piano (1976) y su continuación pianística en *Nómoi y Ecos* (1977), el *Concierto* para piano y orquesta (1979), su *Cadencias* para orquesta (1979), *Sul re* para piano (1981), y las *Cinco piezas concertantes* para violín y orquesta (1986/1987). Esta selección de obras más relevantes coincide, en rasgos generales, con la que el propio compositor realizaba.

Dejó inconcluso un ensayo sobre la utilización de grupos de sonidos en la composición post-serial. Su última composición fue una *Passacaglia*, escrita en dos versiones (para trombón y tuba, en 1993, y para órgano, en 1994). Luego, entre 1995 y su muerte a comienzos de 2002, se llamó sabiamente al silencio creativo. Fue una más de sus muestras de ejemplar autoexigencia. “*La forma de cortar la decadencia es dejar de escribir*”, había dicho, con inusual coraje, en 1998.

DISCOGRAFÍA

en discos compactos:

discos colectivos:

- *Danza criolla* (1940). Lyda Indart (piano). Tacuabé (*Recital Lyda Indart*), T/E 16 CD, Uruguay, 1985/1998.
- *Tres piezas para piano* (1976). Beatriz Balzi (piano). Edición de la intérprete (serie *Compositores Latino-Americanos*, vol. 5), BBCD 02, Brasil, 1997.
- *Ecos* (1977). Héctor Tosar (piano). Tacuabé (álbum *Compositores del Uruguay* en 3 discos), en coedición con el Núcleo Música Nueva, Uruguay, 1999.
- *Gandhara (Diferencias sobre si bemol-mi)* (1984). Eduardo Fernández (guitarra). Decca, 421816-2, Gran Bretaña, 1989.

volúmenes monográficos:

- *Sinfonía* para cuerdas (1950/1951). Orquesta de Cámara Mayo, dir. Mario Benzecry. *Stray birds (Aves errantes)* (1963). Carlos Carzoglio (barítono), conjunto instrumental, dir. Nicolás Rauss. *Sul re* (1981). Héctor Tosar (piano). Tacuabé (en coproducción con la Asociación Ars Musicae y el Ministerio de Educación y Cultura), T/E 23 CD, Uruguay, 1994.
- *Te Deum* (1960). Eduardo García de Zúñiga (bajo), Coro y Orquesta Sinfónica del SODRE, dir. Héctor Tosar. *Salmo 102* (1944/1957). Raquel Adonaylo (soprano), Coro y Orquesta Sinfónica del SODRE, dir. Juan José Castro. *Divertimento* para quinteto de vientos (1957). Conjunto Instrumental Montevideo. *Toccata* (1940). Orquesta Sinfónica del SODRE; dir. Lamberto Baldi. Tacuabé (en coedición con el SODRE), T/M 13 CD, Uruguay, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

AHARONIÁN, CORIÚN

1991 - Héctor Tosar, compositor uruguayo. Montevideo: Trilce.

BATTLE IBÁÑEZ, LUIS

1967 "Algunas palabras sobre la Segunda Sonatina de Tosar", *Clave*, N° 55 (abril), Montevideo.

BECERRA, GUSTAVO

1957 "Sinfonía N° 2 para cuerdas de Héctor Tosar". *RMCh*, XI/55 (octubre-noviembre).

*Misiones y omisiones.
A propósito de los Festivales de Chiquitos*

por
Cergio Prudencio

Hablando de música, preguntémosnos –por ejemplo– ¿por qué en los Festivales de las Misiones no cuenta para nada la música de los indios? ¿Es que acaso no había música en esas Misiones antes de ser Misiones? ¿Es que acaso ahora mismo los nativos de allá no hacen su propia música? ¿No será que la misión de las Misiones ha revivido en sus propósitos de origen?

Veo en un canal de televisión nacional¹ un reportaje sobre el Festival de Chiquitos 2000. Empieza con imágenes de un concierto del rockero Marilyn Manson (aparentemente), sobre las que el reportero comenta como una barbarie contemporánea creada para “evadirnos de la realidad”. Súbitamente, sigue con imágenes del concierto de canto gregoriano presentado por el conjunto de Fernández de la Cuesta aquí en La Paz (extensión del Festival), a las que califica como un paradigma de la espiritualidad, la belleza y los altos valores.

Pero, ¿no fue la música misional precisamente un factor de evasión de la realidad para los indígenas de esos territorios? ¿No fue una manera de sustraerlos de su cultura para imponerles una cultura supuestamente superior?

Y esto no es majadería. Veamos. En un informe al virrey del Perú, el visitador general José Antonio de Areche, citado por Boleslao Lewin (*La rebelión de Tupac Amaru y los orígenes de la independencia de Hispanoamérica*. Buenos Aires: Sociedad Editorial Latinoamericana, 1967), establecía lo siguiente: “Quedan prohibidos de hablar en lenguas nativas, quedan prohibidos de usar nombres y apellidos de la nobleza indígena, no se les permitirá vestirse a la usanza india, ni peinarse a su manera, ni celebrar fiestas que no sean las que manda nuestra santa religión católica. ¡Tenéis razón, si deseamos mantener estas Colonias para siempre, es preciso que nadie se llame como se llama, que nadie hable como habla, ni piense como piensa! ¡Eso, que nadie piense como piensa!”... Siniestra lucidez, ¿verdad?

No menos apologético (aunque bastante más banal) otro canal de televisión², celebra la realización del Festival, al que considera un avance hacia el desarrollo del turismo en Bolivia. Yo creo que antes que el turismo, nos debería preocupar la

¹A.T.B. (Asociación de Televisoras Bolivianas).

²P.A.T. (Periodistas Asociados Televisión).

historia. Y en esta perspectiva no se puede omitir a los indios –los de entonces y los de ahora– como protagonistas centrales de los hechos, más allá de que hubieran perdido aquella guerra; ni se puede omitir, en el análisis, el verdadero sentido político de las Misiones con todos sus productos culturales, hoy insólitamente convertidos en *delikatessen* de intelectuales, señoras “finas” y hasta de algunos ministros de estado.

Aún más insólito y ofensivo es el texto de un artículo de Mariana Machicao publicado en una revista de a bordo en línea aérea boliviana³, donde sostiene –entre otras aberraciones (sintaxis incluida)– cosas como “...sacerdotes e indígenas encaraban la vida de una manera muy satisfactoria para ambos, los primeros haciendo su papel de padres, gobernantes y dueños con capacidad de decisión sobre vida y hacienda y los segundos bajo tutela de la congregación a cargo obedeciendo de manera dócil, sumisa y hasta alegre cuya única responsabilidad era la de simple obediencia y entrega a sus labores...” (*sic*). En un país que acaba de aceptarse constitucionalmente como pluricultural y multilingüe, un pensamiento semejante es inaceptable. Concédannos –al menos– que la libertad es un instinto humano, seguramente implantado en un gen imborrable del genoma, también en los indios, y que nadie puede ser feliz sometido. Rechazo aquella iniquidad con vehemencia e indignación, por su ignorancia, su arrogancia y su renovado sentido colonial, no como un enunciado perdido en el aire, sino en tanto ideología implícita en la formulación misma del Festival.

Pues sí, ahora resulta que es una celebrada proeza el proyectar a los indios de la Chiquitanía hacia las prácticas de la música que paradójicamente neutralizó a sus ancestros. A los ojos y oídos de una sociedad ciega y sorda, los niños son presentados como macacos, hábiles por su capacidad de aprender un lenguaje, sin cuestionarse el verdadero significado histórico de éste. Así, no se los ayuda a entender su propia historia, y menos a decidir cómo quieren seguir haciéndola. Así se los coloniza. ¿Obtendrían tanta aprobación esos mismos niños si nos demostrarán sus talentos en sus propios instrumentos y música? Con seguridad, no. Nos enorgullecemos de los indios de aquellos tiempos, que manejaron el contrapunto y el sistema armónico tonal, sin preguntarnos –ni por curiosidad – ¿cómo habrá sonado la música de ellos, ésa brotada de su propia visión del universo? Porque –convengamos– “el idioma es un privilegio, un don extraordinario y una deuda, un compromiso de por vida”, tal como lo señaló el escritor Jorge Edwards a tiempo de recibir el Premio Cervantes de Literatura. ¿No es acaso la música un idioma, un lenguaje?, ¿un privilegio?, ¿un don extraordinario?, ¿una deuda?, ¿un compromiso de por vida?; también la música de los indios, se entiende, o entiende al menos quien admita sinceramente nuestra diversidad.

Está bien, si la música que los oídos de los conquistadores escucharon al llegar a estas tierras, está definitivamente perdida, no están perdidas sus supervivencias. Y por ellas intercedo, para que tengan voz propia en el así llamado Festival de Música Renacentista y Barroca Americana de Santa Cruz de la Sierra, como una

³“El III Festival de Música Renacentista y Barroca Americana”, *Pasajero, la revista de a bordo de Aero Sur*, N° 18 (junio-julio) 2000, pp. 26-30.

contribución consustancial a la comprensión de nuestra identidad verdadera, y –sobre todo– a la construcción sólida de nuestro futuro. ¿Por qué resignarnos a perder esa herencia cultural tan indiferentemente, como si no tuviera valor, y peor aún, como si no existiera? Pareciera que el nudo del asunto es justamente ése: nuestro bloqueo espiritual para valorar lo otro, lo del otro, aunque esté al lado nuestro hace siglos.

Porque si de aplaudir habilidades se trata, pongámoslo a la inversa, a ver si aplaudiríamos. ¿Habrán intentado los misioneros de entonces (y también los de ahora) aprender a hacer la música de los indios? ¿Habrán podido hacerla? Ya me los imagino – por ejemplo – tratando de impostar la voz a la manera de los cantores ayoréode, o de tocar la compleja rítmica de los tambores de la danza de los macheteros de Moxos, por sólo citar un par de casos vivos. Y si finalmente consiguieran hacerlo, ¿a quién le importaría? ¿Los premiaría la Unesco? ¿Los apoyaría la Cooperación Española? Soy escéptico. Lo digo desde esta otra orilla; desde los 20 años de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), con la cual venimos propiciando el desarrollo de un lenguaje musical contemporáneo, basado –sin embargo– en la asimilación del lenguaje musical de las antiguas comunidades altiplánicas. Y –hay que decirlo– mientras más ponemos en práctica esa metodología de trabajo, más conciencia tomamos, no sólo de la enorme dificultad técnica de aprender ese otro idioma musical, sino de la inmensa riqueza intrínseca de éste, como pensamiento sonoro, como noción de tiempo, como expresión del espíritu humano, como belleza, como algo distinto. Pero para llegar a encontrar valor en esas manifestaciones, antes, nos ha tocado romper unos cuantos prejuicios y aceptar que los seres humanos, unos y otros, pensamos diferente y representamos nuestro pensamiento de diferentes maneras; y que entre esas representaciones ninguna es superior a otra, como ninguna es universal respecto de las demás. Lo universal no existe. Es una presunción que forma parte de los argumentos con los que nos convencieron y convencen de los beneficios de estar sometidos.

Bajo esa supuesta universalidad de la música misional, estamos aceptando como válidos y valiosos unos hechos históricos que son –por decir lo menos– cuestionables. Por supuesto que los archivos misionales son un legado importante de nuestro pasado. Importante, mientras no sea para seguir colonizando. Porque también hay que decir que en ese legado no todo es artísticamente bueno. Algunas obras son excepcionales, otras no tanto, y muchas otras son sencillamente pobres, precisamente en el manejo del idioma, es decir, del sistema de composición armónico tonal. En términos de valor, seguramente encontraríamos en la música de los indios (no se ofenda nadie con mi insistencia), obras de mayor interés propiamente musical, antes y ahora.

Tanta energía, tanta atención, tanto dinero para descubrir, analizar y difundir esos archivos, y tan absoluta omisión del otro legado, que no hace presencia en el Festival ni siquiera en los niveles de discusión musicológica, como si los bolivianos de hoy no fuéramos hijos de ambos padres, realidad que todavía hoy muchos siguen negando empeñosamente.

Y menciono este aspecto, porque otro de los problemas conceptuales del Festival en cuestión se anuncia ya en su nombre. Pretende descubrir un supuesto "barroco" musical americano generado en las Misiones, extensivo en el tiempo —lo que es más absurdo— hasta el Renacimiento. Empecemos por llamar a las cosas por lo que son y no por lo que quisiéramos que sean. ¿Renacimiento boliviano, o americano? Mientras Europa "renacía" en la América se producía el mayor genocidio de la historia de la humanidad. ¿Algún paralelismo? El barroco en Europa fue una consecuencia del desarrollo tecnológico y estético del Renacimiento, dado por la estabilidad socioeconómica de los tiempos, por cierto financiado desde la América; algo así como una eclosión de bonanza y bienestar. En la América —en cambio— el "barroco" no fue otra cosa que la erección a sangre y fuego de los símbolos paradigmáticos del conquistador, sobre la destrucción de las culturas aborígenes estigmatizadas. ¿Algún otro paralelismo?

El Festival de las Misiones no puede sustraerse de las responsabilidades que de facto ha contraído con la cultura boliviana y latinoamericana. Tiene obligaciones con la historia y con la reflexión presente de esa historia; así como las tiene con el futuro, en la medida en que sólo comprendiendo lo que somos y cómo nos hicimos podremos formular un porvenir más coherente, más cierto, más trascendente. Rompiendo falsos esquemas de "estilo", "temática" y "especialidad", el Festival tendrá que abrirse no sólo a la música de los indios, sino también a la música culta contemporánea, esa que justamente proviene de la línea histórica misional, pero que en muchos casos ya ha entendido al país en su verdadera e integral dimensión. Si no lo hace, se condenará por sí solo a la superficialidad y —lo que es peor— a la inutilidad esencial; un lujo que no podemos permitirnos, cuando las generaciones en perspectiva nos exigen consistencia formativa para poder confrontarse en un mundo donde sólo serán fuertes los pueblos culturalmente potenciados. Es decir, aquellos que puedan mostrar un mismo rostro ante los demás y ante el espejo.

Y hacemos públicos estos criterios, porque quisiéramos ver a esta iniciativa cultural cruceña sobreviviendo a la circunstancial curiosidad europea por el tema de las Misiones, y permaneciendo como un espacio de verdadera reflexión sobre la música en Bolivia y en la América. Se trata de eso, nada más.

El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música

por
Victor Rondón

Si partimos de la premisa de que música es cultura, podemos estar de acuerdo que la historia de la música publicada hasta la fecha en la mayoría de nuestros países latinoamericanos presenta carencias importantes, pues da cuenta de manera parcial de nuestra cultura musical. Efectivamente, basta revisar los índices de nuestros principales libros de historia de la música para darnos cuenta que en ellos la vida artística en general y musical en particular pareciera surgir sólo con los movimientos republicanos del siglo XIX y sus instituciones (teatros, conservatorios, etc.).

Al abordar el período colonial anterior estos manuales centran su atención preferentemente en la música catedralicia, especialmente en la díada autor-obra. La referencia al espacio musical misional –entendido como la evangelización de los pueblos autóctonos a través de la música– es en ellos fragmentaria y marginal. Peor es el caso de la música indígena, revisada someramente en el capítulo dedicado a la música al momento de la llegada del conquistador europeo, como si fuera una manifestación del pasado, asociada entonces a lo primitivo y lo arcaico.

En Sudamérica, los estudios sobre música misional surgen a fines de la década de 1980 asociadas a las misiones jesuitas de la antigua provincia del Paraguay. Un primer simposio sobre este tema se realizó en Santa Cruz de La Sierra, Bolivia, en abril de 1996, en el marco del *I Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana: Misiones de Chiquitos*. Una segunda versión, mucho más importante –abordando problemas y casos desde California hasta Chiloé e incluyendo el área brasileña– se llevó a cabo en el mismo marco dos años más tarde, en 1998. El primer evento puso en discusión el tema de la música misional en la musicología regional, el segundo lo consolidó a nivel internacional. Este tercer evento que nos ha convocado, ha abierto el tema hacia la interdisciplina más próxima, cual es la historia. Tal paso, sin duda, hará más fértil y completa nuestra labor en ediciones futuras. Pero todo ello trae aparejado un compromiso de carácter social que trasciende lo meramente musical.

Si dentro del espacio misional existe un elemento que le confiere alta relevancia social a su estudio, es precisamente el de la etnicidad, entendido en su doble dimensión, sociológica y antropológica. En efecto, el surgimiento del espa-

cio misional en la musicología americana (¡incluida la norteamericana!) en esta última década constituye uno de los aportes más notables a los estudios culturales en nuestra área y disciplina, no sólo por la existencia siempre apetecida por los musicólogos de nuevas obras y autores, sino porque se trata de un proceso que afecta de manera determinante a una amplia población autóctona a través de los siglos. Las actuales manifestaciones de religiosidad popular en Latinoamérica pueden ser entendidas, de cierta forma, como la prolongación dinámica del proceso misional que llega hasta hoy. Por eso es relevante. Porque no sólo nos habla del pasado, sino que también del presente, dando cuenta de cómo es que tal manifestación pretérita (la misión) ha devenido en lo que es hoy (la religiosidad popular).

Si en toda Latinoamérica esta situación se advierte con facilidad, en Chiquitos la misión está presente en ámbitos mucho más amplios de su cultura, partiendo por el modelo de asentamiento, urbanización y arquitectura, por nombrar las más evidentes. Por supuesto que también, y en forma más sutil, en formas de socialización, valores, espiritualidad, etc.

El Festival, a partir de mediados de la década del noventa, ha venido a subrayar la historicidad de la cultura chiquitana, a tal punto, que resulta difícil acceder a elementos y problemáticas de su contemporaneidad. A este respecto, quisiera hacer los siguientes alcances a partir de su cultura musical.

El primero de ellos se refiere a la irrupción en el imaginario colectivo chiquitano del término 'música barroca', 'música barroca misional' o 'música barroca americana'. Tanto en la segunda como en la tercera versión del Festival he tenido la oportunidad de recorrer durante los días previos a mi participación como intérprete y musicólogo, distintos pueblos de la Chiquitanía. He conversado con la gente, he observado su cotidianeidad, he escuchado sus palabras y en su discurso espontáneo he creído advertir que el concepto 'música barroca' ha surgido directamente de la experiencia auditiva de las obras que han escuchado en el Festival. Sin embargo –y a diferencia de los intérpretes, los musicólogos y los organizadores que animan el evento– esta idea de barroco surge sin la contrapartida de otras épocas y estilos, tales como el medieval, el renacentista, y menos aún el clásico o el romántico. Así, entre la música tradicional y popular boliviana en general y la chiquitana en particular, irrumpe de pronto el barroco, asociado a esa música que les proporcióna el Festival. Y ese dato sonoro no es homogéneo ni unívoco. Si hay algo claro al respecto, es que cada conjunto que toca en el Festival tiene aproximaciones estéticas muy diferentes al mismo repertorio, así como diversos grados de calificación en la interpretación de la música antigua occidental.

Para entender este punto quisiera aclarar qué es lo que define al movimiento de música antigua a nivel general. Son, al menos, cuatro las pertinencias que se deben considerar: la organológica, la técnica interpretativa, la estilística y la notacional. A través de la primera el intérprete pretende aproximarse al tipo de instrumento 'original', lo que se consigue mediante copias o réplicas de instrumentos de la época a que corresponde un determinado repertorio. A través de la segunda, se pretenden hacer propias las formas de tocar de ese período sobre la

base de fuentes escritas, descripciones y a veces también –a falta de las anteriores y en forma complementaria– de prácticas etnográficas. La tercera, más huidiza, se refiere al modo, la manera o gesto expresivo específico que define la ejecución de un repertorio determinado. La cuarta pertinencia se refiere al tipo y procedencia del dato gráfico musical utilizado en la decodificación sonora, que puede ir desde una copia facsimilar a una edición moderna, alejada a veces de su fuente original. La mayor o menor presencia de tales pertinencias aplicadas (y no sólo declaradas) por un intérprete nos da una buena idea en qué medida es un fiel representante del movimiento, pues no basta con utilizar réplicas instrumentales para catalogarlo de tal. Por otra parte, podemos escuchar a intérpretes que cumplen con todas estas pertinencias y ello no nos garantizará de modo alguno que su interpretación sea hermosa y nos conmueva. Todas las cuestiones y disquisiciones expuestas aquí, más con el propósito de cuestionar que de resolver, están en juego en cada concierto del Festival, pero para el común del espectador esto pasa desapercibido y convierte en un todo tal diversidad.

Una segunda cuestión es el de la contemporaneidad musical, que una visión histórica a menudo dificulta advertir. Así como todos nosotros somos consumidores de diversos repertorios musicales, me ha sido fácil constatar que el chiquitano presenta la misma característica, pues no sólo está abocado a su música tradicional y ahora con esta súbita herencia misional, sino que también es consumidor de música popular. Basta entrar a un *karaoke* en cualquiera de los pueblos misionales, para advertir que la música que canta y baila la juventud corresponde a otro universo musical. No se trata aquí de entrar en juicios de valores. Como decía al principio, si estamos de acuerdo en que música es cultura, no podemos excluir ninguna manifestación musical de nuestra consideración. En la propia liturgia y en las mismas iglesias en que resuenan las armonías, ritmos y timbres barrocos, se tocan y cantan músicas que –basadas en las prescripciones postconciliares de comienzos de los sesenta– recogen más el aporte de estas músicas populares, que de las barrocas.

Para quienes somos seguidores del Festival pareciera que no advertimos esta confluencia de músicas o si lo hicimos, nos sorprendió para luego ignorarlo. Sin embargo el habitante chiquitano convive sin conflictos con esta diversidad musical. Creo que respetar esa diversidad –pero primero conociéndola– puede ser una buena manera para hacer más firmes las raíces de este festival y proyectarlo con mayor eficiencia.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según las informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de octubre de 2001 al 31 de marzo de 2002, se han interpretado en el país y en el extranjero las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

Academia Chilena de Bellas Artes

El 24 de octubre, en el auditorio del Instituto de Chile, la Academia Chilena de Bellas Artes presentó un concierto del Cuarteto del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile (Anatoli Charov, violín I; Patricio Contreras, violín II; Martín Jacques, viola; Héctor Escobar, cello). El programa fue el siguiente: *Cuarteto* de cuerdas de Eduardo Maturana, *Cuarteto del Viejo Mundo* de Gustavo Becerra, *Aires chilenos* de Próspero Bisquertt, *Glipticas* de Santiago Vera, *Cuatro introspecciones* de Fernando García y *Tres caracteres* de Carlos Botto.

El 14 de noviembre la Academia rindió un homenaje a Domingo Santa Cruz en el auditorio del Instituto de Chile. Luego de palabras del compositor Carlos Riesco, presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, y del decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino, se presentaron, de Domingo Santa Cruz, *Dos viñetas* y *Dos poemas trágicos* para piano solo, además de *Tres cantos de soledad* y *Ante el mar* para canto y piano, obras interpretadas por la pianista Elvira Savi y la contralto Carmen Luisa Letelier.

Centre Catalá

En el I Ciclo de Conciertos de Música de Cámara 2001 organizado por el Orfeo Catalá se presentó, el 24 de octubre, el Coro de Cámara de la Universidad Católica dirigido por Mauricio Cortés. En el programa del señalado conjunto coral figuró *Im eshkajei jerushalain* de León Schidlowsky. En el quinto concierto del referido ciclo, el 14 de noviembre, actuó el Cuarteto de Saxofones Villafruela que interpretó *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

En el auditorio de esta institución cultural se efectuó el XV Ciclo de Pianistas Jóvenes 2001. El 8 de noviembre actuó Nicolás Andonaegui, quien tocó *Preludio* de Edgardo Cantón. El 13 de noviembre Claudia Rubio interpretó *Diez preludios pequeños* de René Amengual. El 15 de noviembre Pablo Olivares contempló en su concierto *Preludio* de Edgardo Cantón. El 20 del mismo mes actuó Carla Sandoval y en su programa incluyó *Pour Klavier* de Alejandro Guarello. El 22 actuó Patricio Valenzuela que tocó *Burlesca* de René Amengual. El último concierto del Ciclo se realizó el 28 de noviembre y le correspondió a Mario Cervantes, quien programó las *Tonadas de carácter popular chileno* Nos 7 y 8 de Pedro Humberto Allende.

Instituto Goethe

El 4 de octubre de 2001 se presentó el Coro Contemporáneo Quilapi dirigido por José Quilapi. El programa estuvo conformado por las siguientes obras de autores chilenos: *Tonada sin nombre* de Alejandro Peralta Beher, *Velé* de Rodrigo F. Cádiz, *El deseo* de Gustavo Becerra, *Lenguaje (s) para escuchar* de Eleonora Coloma, el estreno de *Magdalena* de Víctor Saavedra, *Nada te turbe*, en primera audición coral, de Joaquín Bello y el estreno de *El tordo enamorado* de Francisco Astorga, en arreglo de Eleonora Coloma.

El 6 de noviembre se presentó el Cuarteto de Flautas de la Facultad de Artes que dirige el profesor Jaime Kächele (Favio Villarroel, Jeremías Núñez, Patricio Alfaro, Jaime Kächele). Entre las obras interpretadas por el conjunto figuró *Cuatro danzas latinoamericanas* de Claudio Acevedo.

El 11 de diciembre actuó nuevamente el Coro Contemporáneo Quilapi. En la ocasión se repitió el programa del día 4 de octubre, agregándose la *Cueca a Rancagua* de Francisco Astorga arreglada para coro por Eleonora Coloma.

El 23 de diciembre la soprano Ingrid Orellana, acompañada por la pianista Marta Montes, interpretó *Il canto della luna* de Enrique Soro.

El 8 de enero de 2002 se realizó una presentación del Taller de Música Contemporánea del IMUC (Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica) que está a cargo del compositor Pablo Aranda. Entre las obras programadas figuraron *Nubra*, para canto, violín, flauta, piano y cello de Francisco Silva, *Tres micropiezas* para flauta, clarinete, guitarra, violín y cello de Pablo Aranda, *D* para soprano, contralto, violín, flauta y piano de Antonio Carvallo y *Séreno* para voz, violín y piano de Andrés Alcalde.

Instituto Profesional Escuela Moderna de Música

En el Teatro Escuela Moderna, el 2 de noviembre de 2001, la Orquesta Moderna dirigida por Guillermo Rifo presentó *Suite popular* de Nicolás Oyala, así como *Tres melodías para King-telo* de Sebastián Vergara.

El 28 de marzo de 2002, en el mismo local, la Orquesta Moderna bajo la dirección de Luis José Recart inició su temporada anual de conciertos. En esta ocasión se presentaron las siguientes obras del compositor y guitarrista Juan Antonio Sánchez: *Tangos del hielo*, para orquesta de cuerdas, *Tonada por despedida*, para guitarra y orquesta de cuerda, y los estrenos *Sychorum Intibus*, para orquesta de cuerdas, y *Soyobré*, para guitarra y orquesta de cuerdas. Además, *Tonada por bienvenida*, *El plazo del ángel* y *Chacarera* (estreno), para guitarra sola, *Vuelve pronto*, *Todavía podemos clasificar* y *Guitarrosa*, para guitarra y violoncello (Cristián Gutiérrez).

Sala FECH

En la Sala de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), los días 6, 7 y 8 de diciembre de 2001, se realizó un ciclo de conciertos organizado por dicha Federación, con el que culminó el proyecto "Antología de la música contemporánea". En el primer concierto se interpretaron las siguientes composiciones: *Puelche* para cuarteto de guitarras (Cuarteto de Guitarras Universidad Católica: Oscar Olhsen, Alejandro Peralta, Diego Castro, Renato Serrano), de Rafael Díaz; *NUD* para flauta (Sergio Cabrera) y cinta, de Mario Mora; *D* para soprano, contralto, flauta, violín y piano (Taller de Música Contemporánea UC) y *Algo p 6* para guitarra (Diego Castro), de Pablo Aranda, además, *Parrianas* (textos de Nicanor Parra) para contralto, clarinete, violín, cello, percusión y piano (Ensemble Quadrivium), de Gabriel Matthey. El día 7 se presentaron *Allora* para oboe y piano (Compañía Pilcomayo-Gogol), de Andrés Alcalde; *Estudios emocionales* para piano (Cirilo Vila), de Roberto Falabella; *Décimas* para flauta y oboe (Compañía Pilcomayo-Gogol) y *Partículas* para medios electrónicos, de Andrés Ferrari. En el último concierto se escucharon las obras *Cuarteto N° 4* para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Nuevo Mundo), de Celso Garrido-Lecca; *L-Equis* para flauta (Karina Fischer) y viola (Claudio Morales), de Juan Pablo Orrego; *Silence, please...* para flauta (Cristián González), violín (Alberto Dourthé), guitarra (Luis Mancilla), arpa (Manuel Jiménez) y piano (Cirilo Vila), de Aliocha Solovera, quien actuó como director; *Mocolecomusic* para clarinete (Francisco Gouet), de Leni Alexander, y *La reina de los cielos* para narrador, piccolo, 2 flautas, oboe, clarinete, violín, cello, guitarra, percusión y piano (Compañía Pilcomayo-Gogol, director: Andrés Alcalde) e ilustraciones de Teresa Razeto, de Verónica Prieto.

El proyecto "Apología de la música contemporánea" se inició con programas de música chilena semanales en Radio Universidad de Chile, 102.5 fm, el 5 de agosto. En las 22 audiciones programadas se incluyeron obras de una cincuentena de compositores chilenos de diferentes edades y tendencias. La producción del Proyecto, que contó con el financiamiento de FONDART, estuvo a cargo de los músicos Marcello Martínez y Roque Rivas y contó con el patrocinio del Centro de Documentación Musicológica de la Universidad de Chile.

Teatro Oriente

La III Temporada Nacional de Piano: de Bach a Stravinsky, organizada por Oscar Gacitúa y realizada en el Teatro Oriente, se inició el 23 de septiembre de 2001. El primer concierto estuvo a cargo de Oscar Gacitúa y en su programa incluyó dos *Tonadas de carácter popular chileno* de Pedro Humberto Allende. En el segundo concierto del ciclo, el 7 de octubre, actuó Michio Nishihara, quien interpretó *Andante appassionato* de Enrique Soro. En el concierto siguiente, el 28 de octubre, Mario Alarcón tocó *Rústica* de Juan Orrego-Salas; el 4 de noviembre Elisa Alsina incluyó en su presentación las *Doloras* de Alfonso Leng, y el 18 del mismo mes Marcela Mazzini presentó *Siete trozos* para piano de Wilfred Junge. El sexto y último recital del ciclo se realizó el 2 de diciembre con el concierto que ofreció Luis Alberto Latorre; éste presentó *Cinco miniaturas sagradas* de Andrés Alcalde.

También en el Teatro Oriente, el 29 de noviembre, el Instituto de Música de Santiago presentó su V Concierto de la Temporada 2001, que fue un recital del pianista Felipe Browne. En su concierto tocó *Preludio* de Edgardo Cantón, *Dos valsés de salón* de Rosa García, *Doloras* N° 2 y N° 3 de Alfonso Leng y *Rústica* de Juan Orrego-Salas.

Sala SCD

El martes 16 de octubre se llevó a cabo un concierto de música electrónica latinoamericana, el primero de este tipo que se realiza en Chile. El evento fue organizado por el Centro de Música y Tecnología (www.cmt.cl) de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). Las difusiones fueron realizadas en estéreo (especializado frontal y lateralmente), y a través de internet en vivo mediante el sistema mp3 streaming (audio en demanda). Las obras interpretadas fueron *Bailecitos con la novia* de Rolando Cori (Chile), *Recitativo electrónico II* de Catalina Peralta (Colombia), *La rueda del tiempo* de Eduardo Kachel (Argentina), *5 epitafios* de Juan Blanco (Cuba), *La Mise à Mort* de Gonzalo Macías (México), y *PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trolskij)* de Flo Menezes (Brasil). Salvo la obra de Cori, todas fueron estrenos nacionales.

El miércoles 12 de diciembre, se presentó un concierto de música electroacústica chilena. El evento también fue organizado por el Centro de Música y Tecnología (www.cmt.cl) de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Las obras fueron realizadas mediante un sistema de 6 parlantes (2 frontales, 2 laterales y 2 traseros), especializadas en vivo por José Miguel Candela, y transmitidas a través de internet mediante el sistema mp3 streaming (audio en demanda) por Tomás Thayer. Las composiciones escuchadas fueron *Estudio nocturno* de Roque Rivas (estreno en Chile); *Palabras del sur* (estreno en Chile) y *On the radio, oh, oh, oh* (estreno en su versión definitiva) de Federico Schumacher, *Ritmos* (estreno) y *Atardecer* (estreno), extractadas de (*Proteo objeto para armar, oír e interpretar*) de Jorge Martínez; *La violación de Lucrecia* (estreno) de Cecilia García-Gracia; *DJ2* (estreno) y *DJ3* (estreno), extractadas de la obra *Ciclo DJ (a la manera de Ahmed Malek)*, de José Miguel Candela.

J.M.C.

Universidad Católica, Centro de Extensión

Desde el 12 al 16 de noviembre se celebró el XI Festival de Música Contemporánea Chilena, organizado por el IMUC, en el salón Fresno del Centro de Extensión de la Universidad Católica. En el primer programa se presentaron *Visiones del ángel* de Alberto Cumplido y *Todas* de Miguel Ángel Clerc, obras interpretadas por el Ensemble Quadrivium; *Comentarios sobre una vaca lechera* para violín (Rubén Sierra), cello (Alejandro Tagle) y piano (Miguel Ángel Jiménez), de Mario Mora; *Décimas* de Franklin Muñoz, *Allora* de Andrés Alcalde y *La reina de los cielos* de Verónica Prieto, todas interpretadas por la

Compañía Pilcomayo, además de *Solitario VI* para flauta (Alejandro Lavado), de Alejandro Guarello. El día 13 de noviembre se presentaron *Tres micropiezas* de Pablo Aranda, *Nubra* de Francisco Silva y *D* de Antonio Carvallo, obras que estuvieron a cargo del Taller de Música Contemporánea de la Universidad Católica; *Engranajes* de Andrés Ferrari, cuya interpretación se encargó a músicos del Quinteto CAEMC de Argentina, y *Estudio para percusión N° 2* de Carlos Zamora y *SDFBHB* de Guillermo Rifo, obras que fueron presentadas por el Conjunto de Percusión de la Universidad Católica que dirige Carlos Vera. El 14 de noviembre se escucharon las composiciones *Brahamsiana* de Silvia Herrera, para clarinete (Francisco Gouet) y cello (Celso López); *Quedeshim Quedeshoth* de Eleonora Coloma, para violín (Isidro Rodríguez); *Lequis* de Juan Pablo Orrego, para flauta (Karina Fischer) y viola (Claudio Morales); *Secuencias, siete momentos* de Cirilo Vila, para cuarteto de cuerdas (Cuarteto Sur), y *Fin* de Gabriel Gálvez, que interpretó el Quinteto de la Universidad Católica. El día 15 de presentaron *Douland* de Boris Alvarado, para cello (Ángela Acuña); *Altura II* de Edmundo Vásquez, para guitarra (Oscar Ohlsen) y flauta (Alejandro Lavaderos); *Lereuleru...la* de Eduardo Cáceres, obra presentada por el autor; *KVC* de Fernando Carrasco, para saxofón (Miguel Villafruela) y percusiones (Rodrigo Kanamori); *Nhez* de Fernando Guede, para flauta (Pablo Sanhueza); *Resultantes* de Felipe Hidalgo, para violín (Felipe Hidalgo) y piano (Miguel Ángel Jiménez); *Puelche* de Rafael Díaz, para cuarteto de guitarras (Cuarteto de Guitarras de la Pontificia Universidad Católica); *Puesto 5... Adelante... Cambio* de Raúl Díaz, para piano (Fernanda Ortega), dos guitarras eléctricas (Rodrigo Rubilar y Marcelo Troncoso) y banda sonora (Raúl Díaz).

Por quinto año consecutivo el IMUC organizó un encuentro de coros con ocasión de Semana Santa, entre el 25 y 31 de marzo de 2002. El 27 de marzo, el Coro Madrigalistas UMCE (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación), bajo la dirección de Ruth Godoy, cantó *En la tierra arada del invierno* de Domingo Santa Cruz, *Viernes Santo* de Juan Amenábar y *Padre nuestro kumsa* de Carlos Zamora. El 28 de marzo el Coro de Cámara de la UC, conducido por Mauricio Cortés, interpretó *Im Eshkajeij Ierushalaim* de León Schidlowsky.

Universidad de Chile, Sala Auditorio Radio Universidad de Chile

En el programa Domingo de Conciertos se han interpretado varias obras de autor nacional. El 7 de octubre se efectuó un recital de la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañada de la pianista Elvira Savi, en homenaje a los Premios Nacionales de Arte, mención Música. Se escucharon las siguientes obras: *Tres canciones con texto de Antonio Machado* de Federico Heinlein, *Du Fragst, Wehe mir, Cima, Vigilien y Schlusstück* de Alfonso Leng. *Tres canciones antiguas* de Alfonso Letelier y *Cuatro cantares quechuas* de Carlos Botto. El 11 de noviembre el Coro Magnificat que dirige Marcela Canales cantó *Aleluya y Ojitos de pena* de Juan Lemann. El 2 de diciembre el Ensemble Antaras (Alejandro Lavaderos, Carolina La Rivera, Nicolás Faunes, Fernando Figueroa, Diego Villeda y Carlos Rojas, flautistas) incluyeron en su presentación *Mimetiz* de Aliocha Solovera, *Tumi* de Leonardo García, *Cuarteto* de Fernando García y *An-la-ra* de Boris Alvarado. El 23 del mismo mes la soprano Ingrid Orellana, acompañada de la pianista Marta Montes interpretaron *Il canto della luna* de Enrique Soro. El 30 de diciembre el guitarrista Renato Serrano contempló en su recital *Esquinas* de Juan Orrego-Salas.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

Del 8 al 19 de octubre se realizó el encuentro *Guitarras de América, un encuentro con la música latinoamericana*, donde participaron guitarristas y estudiosos de la guitarra de varios países americanos. La inauguración del encuentro se efectuó en la Sala Isidora Zegers, donde también se llevaron a efecto algunos recitales. En el concierto del día 10 de octubre el guitarrista Sergio Sauvalle tocó sus obras *Vals urbano N° 1*, *Pasaloma N° 1* y *La ventana*, además el *Tema libre N° 2* de Violeta Parra. También tocó arreglos propios para la guitarra: *Adiós Santiago querido*, de Segundo Zamora, y las piezas tradicionales chilenas *Sajuriana N° 1*, *Tres vals campesinos*, *A la una nací yo* y *Canto a lo poeta*. El día 12 actuó Mauricio Valdebenito, quien interpretó *Anticueca N° 3* y *Anticueca N° 4* de Violeta Parra, y el arreglo de Sauvalle para guitarra de *Adiós Santiago querido*; además la versión para canto y guitarra de *El gavilán* de Violeta Parra, realizado por Valdebenito. En esta oportunidad la intérprete vocal fue Magdalena Matthey.

El 18 de octubre se presentó el CD *Raíces y memorias* del guitarrista Enrique Kaliski. En la ocasión interpretó *El guillatún*, *Run Run se fue p'al norte*, *Que palabras te dijera*, y *El Albertío* de Violeta Parra,

Luchín de Víctor Jara, *Camino de luna* de Luis Aguirre Pinto y *El gorro de lana* de Jorge Yáñez, todas piezas en arreglo para guitarra de Kaliski. La presentación concluyó con cuatro obras originales del guitarrista: *El tronco*, *Reflejos del Llanquihue*, *Ensenada* y *El Caleuche*. En su recital del 29 de octubre, el guitarrista Felipe Vallejos interpretó *Evocación* de Pablo Délano y *Dúo N° 2* de Matías Troncoso. En esta última obra se sumó a Vallejos el guitarrista Francisco Concha. El 31 del mismo mes se presentó el Cuarteto de Flautas de la Facultad de Artes (Favio Villarroel, Jeremías Núñez, Porfirio Alfaro y Jaime Kächele, director), el cual estrenó *Cuatro danzas latinoamericanas* de Claudio Acevedo.

El 7 de noviembre se presentaron obras de los siguientes compositores: Héctor Garcés (*Sol, lava mis recuerdos donde silban las sirenas solitarias* y *Humilde tributo a las chicas Bond*), Cristián Mezzano (*Color II*, *Confesiones y pensamientos* y *Procesión macabra*), Francisco Naranjo (*Wiegenlieder N° 3*) y Sebastián Mezzano (*Colach*, *creación electromagnética precaria*). El 8 de noviembre, en su recital, la cellista Francisca Reyes, acompañada de la pianista Graciela Yazigi, presentó *Tres pequeñas piezas* de Roberto Falabella. El 14 del mismo mes se presentó una audición de obras de los siguientes jóvenes compositores: Patricia Labbé (*Pequeña pieza* y *Pequeña elegía*), Alexandro Torres (*Inocencia*), Carmen Aguilera (*Composición basada en himno ruso*, *La nona* y *Suspiro*), Daniela Conejero y Cristóbal García (*Si creyera*, *Anticueca*, *Preludio y Bosa*) Juan Marín (*Saudade*), Carolina Holzapfel (*Obsesivo, fuerte y escurridizo*), Francesca Bosman (*Esquizofrenia invernal*) y Alvaro Vilca (*El vino*). El 19 de noviembre la pianista Elmira Miranda ofreció un recital donde interpretó *Doce tonadas de carácter popular chileno* de Pedro Humberto Allende, *Diez preludios*, op.3, de Carlos Botto y *Sonata* para piano, op. 60, de Juan Orrego-Salas. Y el día 29, en su concierto, el guitarrista Carlos Pérez González interpretó, del mismo Juan Orrego-Salas, *Esquinas*.

El 3 de diciembre el pianista Nicolás Andonaegui incluyó en su recital *Preludio* de Edgardo Cantón. El día 6 de diciembre el cuarteto formado por Felipe Tobar, violín I, Alvaro Arredondo, violín II, Tamara Molina, viola, y Miguel A. Arredondo, cello, presentaron *Cuarteto* de cuerdas de Héctor Garcés. En el concierto ofrecido el 14 de diciembre se escuchó a la soprano Shamla Moena, acompañada al piano por Virna Osses, en *La flor del candil*, *La gitana* y *Castilla tiene castillos* de Juan Orrego-Salas. El 28 del mismo mes, en el recital del percusionista Marcelo Stuardo, se escuchó *Aires nuevos* del propio Stuardo.

En el programa del 9 de enero se incluyó *Cuarteto antiguo* para percusiones de Eduardo Cáceres. Los intérpretes fueron Enrique Tapia, Ricardo Herrera, Marco Domínguez y Jorge Reyes. Del 14 al 17 del mismo mes se realizó en la Sala Isidora Zegers el Festival de Música Contemporánea 2002, organizado por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes. En el primer concierto se interpretaron: *Sarabanda londinense* (*conversaciones con la sombra de John Lennon*) para cello (Patricio Barría) y piano (Cirilo Vila), de Cirilo Vila; el estreno de *Nebula IV* para flauta sola ampliada (Wilson Padilla), de Oscar Carmona; *Dúo N° 2* para guitarras (Francisco Concha y Felipe Vallejos), de Matías Troncoso, y *Arrimía* para piano, de Jean Pierre Karich, que la interpretó. El 15 de enero se tocaron las obras siguientes: *Estudios emocionales*, primera serie, para piano (Cirilo Vila), de Roberto Falabella; el estreno de *Nex* para saxofón soprano (Miguel Villafruela) y computadora, de Mario Mora; el estreno de *Leit-motiv N° 6* para trombón (Oscar Lucero) y cinta, de Jorge Martínez; *Procesión macabra* para tuba (Christian Ríos), Marcelo Stuardo (vibráfono), Rodrigo Becerra (contrabajo), Francisco Molina (percusiones), Miguel A. Arredondo (cello) y Carmen Aguilera (piano), de Cristian Mezzano; *Permanencia* para cinta electroacústica, de Iris Sangüesa; *Ron-do* para oboe (Francisco Naranjo) y dos percusionistas (Diego Urbano y Gonzalo Ortega), de Miguel Sepúlveda, y *Cuarteto antiguo* (Marco Domínguez, Jorge Reyes, Enrique Tapia, Ricardo Herrera), de Eduardo Cáceres, que actuó como director. El día 16 de enero se interpretaron las obras *Velos*, para piano (Virna Osses), de Antonio Carvallo; *Preludio* para piano (Nella Camarda), de Jorge Peña y, *An-ta-ra* para flautas diversas (Carolina La Rivera, Nicolás Lavanderos, Fernando Figueroa, Diego Villela, Carlos Rojas y Alejandro Lavanderos, director), de Boris Alvarado. En el último concierto se estrenaron el *Dúo*, op.116, para saxofón alto (Miguel Villafruela) y piano (Leonora Letelier), de Hernán Ramírez, y *Ostinato* para piano (Miguel Sepúlveda), de Macarena Rosmanich. Además, la pianista Elvira Savi interpretó *Nativity Blues*, *Habanera* y *Preludio para recordar a Liszt* de Juan Amenábar.

El 7 de marzo el guitarrista Raúl Jorquera, en su presentación ofrecida el día en la Sala Isidora Zegers, interpretó *Cristalino* de Horacio Salinas.

Universidad de Chile, Salón de Honor

La Camerata Vocal de la Universidad de Chile, que dirige Guido Minoletti, se presentó en el Salón de Honor de la casa de estudios el 22 de octubre pasado, día de su primer año de aniversario. En su

programa se incluyó *El aparecido* de Víctor Jara, arreglado para coro por William Child, y *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo coral de Alejandro Pino.

Universidad de Chile. Teatro de la Universidad de Chile

En el Teatro de la Universidad de Chile, en el cuarto programa del Festival de Primavera 2001 de la Orquesta Sinfónica de Chile, realizado el 9 de noviembre y repetido al día siguiente en el mismo lugar, se presentó la *Sinfonía "De profundis"* de Carlos Riesco, actuando como solista la contralto Carmen Luisa Letelier, bajo la dirección de David del Pino Klinge, director titular de dicha orquesta. En la ocasión mencionada la misma solista interpretó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, con orquestación de Guillermo Rojas, y un grupo de villancicos chilenos, también arreglados por Guillermo Rojas, en los cuales se contó con la colaboración del Coro Sagrado Corazón Alameda que dirige Samuel Elgueta.

El 4 de enero se realizó el concierto aniversario para celebrar los 60 años de vida de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigido por David del Pino. En esa oportunidad se estrenó *Pacífico* de Fabrizio de Negri, pieza que resultó ganadora de la IV Lectura de Nuevas Obras Chilenas.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

En el marco del ciclo de conciertos "Guitarras en Primavera", organizado por la UMCE, el 7 de noviembre el dúo de guitarras formado por María Luz López y Héctor Sepúlveda, interpretó en la primera parte del programa *Suite popular* de Edmundo Vásquez y *Por diversos motivos* de Jaime González. En la segunda parte María Luz López presentó *Suite transitoria* de Edmundo Vásquez, Héctor Sepúlveda *Anticueca* N° 1 de Violeta Parra y el guitarrista Andrés Rosson *Mo-Men-tos* de Eduardo Cáceres. En la tercera parte y última del concierto, el trío de guitarristas entregó su versión de *Cantores que reflexionan*, *Ausencia* y *Mazúrquica Modérmica* de Violeta Parra y *Cueca-Variationen* de Gustavo Becerra. El 30 de noviembre Juan Mouras interpretó sus *Siete piezas latinoamericanas* para guitarra.

Otras salas y recintos

El 7 de octubre, el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Edwin Godoy, piano, y Cirilo Vila, piano y dirección) se presentó en la capilla del Buen Pastor. El programa interpretado fue: *Quintay* de Guillermo Rifo, *Aguas queridas* de Federico Heinlein, *De los sueños* de Fernando García, *Eólico* de Francesca Ancarola y *Puentes* de Juan Lémann.

El 14 de octubre, en el Salón Independencia de la Universidad Andrés Bello, el Ensemble Bartók ofreció un recital que contempló *Antártida* de Miguel Letelier, *Autorretrato* de Nino García, *Nocturno* de Alfonso Letelier, *Parranas* de Gabriel Matthey, *Talagante* de Darwin Vargas y *Epigramas* de Eduardo Cáceres.

El 13 de noviembre, en el Centro Cultural Matucana, actuó la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago bajo la dirección de Santiago Meza. En el programa presentado figuró *La rosa y el clavel* de Vicente Bianchi.

El 18 de noviembre, en los salones del Hotel Marriot, se realizó el concierto de celebración de los 20 años de vida del Ensemble Bartók. En el programa ofrecido figuraron las siguientes obras de autor nacional: *Quintay* de Guillermo Rifo, *Canto a Jerusalem* de Cirilo Vila y *Canzona por la paz* N° 4 de Edward Brown, obras todas escritas para el Ensemble Bartók.

El 14 de diciembre, en la Plaza de la Constitución, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino, ofreció un concierto de Navidad. En la parte final del programa figuró *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo de Guillermo Rojas, así como un grupo de villancicos tradicionales chilenos. En esta parte se sumaron a la Orquesta Sinfónica de Chile, la contralto Carmen Luisa Letelier, los Coros de Niños del Colegio Sagrados Corazones y el Coro Femenino de la Universidad de Chile.

El 19 de diciembre, en el Patio Los Naranjos del Palacio de La Moneda, se presentó el *Oratorio de Navidad* para coro y orquesta de cámara, de Ángel Parra, quien lo compuso mientras permaneció prisionero en el campo de concentración de Chacabuco. En este concierto participó el Coro del Museo Nacional de Bellas Artes dirigido por Víctor Alarcón.

El mismo día 19 de diciembre, en la Parroquia de Los Santos Ángeles Custodios, el Conjunto de Música Barroca y la Orquesta de Cámara del Instituto de Música de Santiago que dirige Sylvia Soublette, ofrecieron un concierto que contempló la interpretación de villancicos del *Auto sacramental de Navidad* de Luis Gastón Soublette y Fidel Sepúlveda.

*En las Regiones**V Región*

El 24 de noviembre en el cierre de las VIII Jornadas Musicales de los Andes, en el Colegio María Auxiliadora de esa Ciudad, se presentó la Orquesta Sinfónica de Chile con su director titular, David del Pino. En el programa se incluyó *Andante appassionato* de Enrique Soro.

El 16 de diciembre, en el Palacio Rioja de Viña del Mar, el Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha dirigido por Alberto Teichelmann, ofreció un concierto solamente con obras de compositores chilenos. El programa contempló las siguientes piezas: *El viejo gallego Trueba* de Sergio Ortega, *De los montes vengo* de Juan Orrego-Salas, *Canción del alcanfor* de Domingo Santa Cruz, *La palomita* de Alfonso Letelier, *Cinco canciones sobre poemas de Andrés Sabella* y *Tres canciones sobre poemas de Juan Guzmán Cruchaga* de Gustavo Becerra, *Paisajes chilenos* y *Se bueno* de Pedro Humberto Allende, *Simulacros* de Alejandro Guarello y, de Hernán Ramírez, *Sensemaya* y *Tres cuecas*.

El 5 de enero se presentó en Los Andes la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la batuta de David del Pino, ocasión en que se interpretó *Pacífico* de Fabrizio de Negri.

El 12 de enero, en la Quinta Vergara, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino, ofreció un concierto en cuyo programa también se incluyó *Pacífico* de Fabrizio de Negri.

IX Región

El 22 de febrero, en el hotel Antumalal de Pucón, la cantante Ilse Simperdorfer, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, ofreció un concierto en que incluyó *Friso araucano* de Carlos Isamitt.

X Región

Desde el 27 de enero al 5 de febrero de 2002 se efectuó la versión N° 34 de las Semanas Musicales de Frutillar. Durante este evento se escucharon algunas obras de autor nacional: el 2 de enero el Cuarteto de Flautas de la Universidad de Chile dirigido por Jaime Kächele, interpretó en su recital *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo; el 2 de febrero la cellista Karmen Pecar y su acompañante, el pianista Luis Alberto Latorre, presentaron *Pequeño vals a la luz de la luna* de Cirilo Vila, y el 4 de febrero la Camerata Vocal de la Universidad de Chile cantó obras de Gabriel Matthey, Víctor Jara y Violeta Parra.

El 2 de febrero la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David del Pino, actuó en Puerto Montt y en su programa contempló *Andante appassionato* y *Cueca* (de *Aires Chilenos*) de Enrique Soro.

Región Metropolitana

El 12 de octubre la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por su titular David del Pino, ofreció un concierto en Isla de Maipo, donde tocó *Andante appassionato* de Enrique Soro; el 21 de noviembre, en el Gimnasio Municipal de San Pedro, interpretó, entre otras obras, *Cueca* (de *Tres aires chilenos*) de Enrique Soro, y el 23 del mismo mes se repitió el programa en el Complejo Deportivo de María Pinto.

El 7 de diciembre la Orquesta Sinfónica, con su director titular, se presentó en Quilicura y en su programa incluyó *Andante appassionato* y *Cueca* (de *Tres aires chilenos*) de Enrique Soro. El 15 de diciembre, en el Campus San Joaquín de la Universidad Católica, la Sinfónica presentó, entre otras obras, *Gracias a la vida* de Violeta Parra y tres villancicos chilenos tradicionales, en arreglo de Guillermo Rojas, actuando como solista Carmen Luisa Letelier.

El 9 de enero la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por David del Pino actuó en la Plaza Mayor de Maipú. Entre otras obras interpretó *Pacífico* de Fabrizio Negri. El 11 del mismo mes la Sinfónica fue programada en Puente Alto y en el repertorio se contempló la *Cueca* de Soro.

El 18 de enero en el X Festival de Música "Rosita Renard" de Pirque, que anualmente se realiza en el Castillo Las Majadas de Pirque, actuó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigida por Pablo Alvarado. En el programa incluyó la obra *Tres visiones de un zicuri atacameño* de Carlos Zamora.

Música Chilena en el exterior

IX Festival Internacional de Música Electroacústica "Primavera en La Habana 2002"

Entre el 4 y el 9 de marzo de 2002 se llevó a cabo en La Habana, Cuba, el IX Festival Internacional de Música Electroacústica "Primavera en La Habana 2002", organizado por el Centro Nacional de Música de Concierto y el LNME (Laboratorio Nacional de Música Electroacústica del Instituto Cubano de la Música), con la colaboración de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y del Museo Nacional de Bellas Artes. En esta ocasión el Festival celebró especialmente los 40 años de creación electroacústica cubana. Los conciertos (un total de 15) se realizaron en la Casa de la Obrapía, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís y en el Teatro del remodelado Museo Nacional de Bellas Artes. Algunos de los cerca de 50 compositores invitados fueron los siguientes: de México: Alejandra Hernández, Baca Lobera, Gonzalo Macías y Carlos Sandoval; de Bélgica: Leo Kupper; de Suecia: Hans Lunell y Johannes Bergmark; de Finlandia: Kalev Tits y Jarmõ Sermila; de Portugal: Isabel Soveral y José Pedro Oliveira (representando al Centro de Investigación en Música Electrónica de la Universidad de Aveiro); de Argelia: Ahmed Malek; de Corea del Sur: Suk-Jun KIM y Seungyon-Seny Lee; de Irán: Shahrokh Yadegari; de Turquía: Mehmet Agtuo; de Estados Unidos: Orlando Jacinto García (Director de Composición de la Universidad Internacional de Florida - FIU), Paul Rudy y Gary di Benedetto; de Cuba: Roberto Valera (compositor y profesor titular del ISA), Juan Piñera, Fernando Rodríguez, Teresa Núñez, Irina Escalante, Mónica O'Reilly, y por supuesto, el maestro Juan Blanco, pionero de la música electroacústica cubana, y de Chile: José Miguel Candela.

En lo que a los compositores chilenos respecta, se tocaron el día 6 de marzo, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, las obras *RisRas* de Cristián Morales, *On the Radio, oh, oh, oh* de Federico Schumacher y *Ciclo Dj (a la manera de Ahmed Malek)* de José Miguel Candela. Estas obras fueron espacializadas en vivo por el propio Candela (sistema cuadrafónico).

Paralelamente al Festival, el día viernes 8 de marzo se realizó un concierto de música electroacústica chilena en la legendaria Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños. Además de las tres obras chilenas participantes del Festival, se escucharon las obras *Kinesis* de Oscar Carmona (estreno mundial), *Resonancias de Csound* de José Miguel Fernández, *La violación de Lucrecia* de Cecilia García-Gracia y una selección de *Proteo* de Jorge Martínez. La obras también fueron espacializadas en vivo por José Miguel Candela (sistema cuadrafónico).

Muchos de los asistentes al Festival "Primavera en La Habana 2002", de acuerdo a las obras presentadas en el mismo, expresaron una muy favorable opinión en relación al buen nivel alcanzado por la música electroacústica de los compositores chilenos.

José Miguel Candela

Se han tenido otras noticias de presentaciones de obras y actividades de compositores chilenos en el extranjero, las que se resumen a continuación.

Autores chilenos en el Festival de Bourges

Después de décadas de ausencia, la música electroacústica chilena volvió a estar presente en el Festival de Bourges, Francia, uno de los festivales más importantes del mundo en este género de música. El día 14 de junio, en la sala de la Casa de La Cultura, se realizó un concierto de obras chilenas dentro de la serie de conciertos dedicados a las actualidades internacionales. Todas las obras fueron escuchadas a través del *gmebaphone*, un sistema especialmente concebido para la difusión-interpretación de la música electroacústica en concierto; corresponde a la idea de "orquesta de altoparlantes", alcanzando la cuarentena de éstos (agrupados por sus características acústicas y por su ubicación espacial), y resistiendo dos configuraciones simultáneas: una estereofónica y otra multipista (8). Este sistema de espacialización fue creado en su primera versión en los años 70 por Cristián Clozier y otros. A la fecha se han conocido seis versiones de *gmebaphone* desde el primero de 1975.

Las obras que se tocaron fueron *Memorias de los Andes* de Edgardo Cantón (espacializada por Federico Schumacher), *Bajan gritando ellos* de José Miguel Candela (espacializada por José Miguel Fernández), *Coreútica* de Gabriel Brncic (espacializada por Cristián Morales) *Ris-Ras* de Cristián Morales, *Gato en el agua* de Federico Schumacher, y *Attract* de José Miguel Fernández (estas tres

últimas especializadas por los propios compositores). Las obras de los chilenos causaron una positiva impresión entre los asistentes.

F. Sch.

Música chilena en Dinamarca

El I Festival de Música Chilena en Europa, efectuado en Dinamarca en 2001, fue transmitido íntegramente por las ondas de Radio Danesa. En el primer programa radial, realizado el 25 de septiembre, se transmitieron entrevistas al guitarrista Luis Orlandini, al compositor Jorge Arriagada y a la arpista y organizadora del Festival, Sofía Asunción Claro. Además, en noviembre del año pasado y enero de 2002 se hicieron otros programas en Radio Danesa sobre el referido Festival. Por otra parte, en Radio Mollea, el 16 de noviembre, Sofía Asunción Claro fue entrevistada para que informara de los compositores participantes del Festival y se presentó música de éstos. La serie de audiciones radiales realizadas han permitido que las obras de Aliocha Solovera, Juan Orrego-Salas, Fernando Carrasco, Pablo Aranda, Rafael Díaz, Gabriel Matthey, Fernando García, Santiago Vera, Carlos Zamora, Jorge Arriagada, Juan Lémann, Cirilo Vila, Ramón Campbell, Violeta Parra, Fernando Torm, Alejandro Guarello, Eduardo Cáceres, Edmundo Vásquez, Juan Amenábar y Gustavo Becerra hayan sido escuchadas, no solo por el público danés, sino, también, por los aficionados de otros países europeos.

El 23 de octubre, en Copenhague, Sofía Asunción Claro ofreció un recital de arpa. En el programa incluyó *Variaciones sobre un canto*, op. 92, de Juan Orrego-Salas.

Música chilena en La Habana

El 6 de octubre de 2001, en la Sala Amadeo Roldán, en el marco del XVI Festival de La Habana de Música Contemporánea que se realizó del 30 de septiembre al 8 de octubre, se presentó el dúo formado por los académicos del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Miguel Villafruela (saxofonista) y Rodrigo Kanamori (percusionista), gracias a una invitación cursada por los organizadores del XVI Festival de La Habana. En el programa ofrecido se incluyeron obras de Tomás Lefever (*Trayectoria*), Carlos Zamora (*Tres movimientos*), Eduardo Cáceres (*Orión y los 4 jinetes*), Alejandro Guarello (*Vicach I*) y Juan Orrego-Salas (*Secuencias*), todas obras compuestas especialmente para el Dúo Villafruela-Kanamori. Ambos intérpretes dictaron clases magistrales en el Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), lo que les valió una comunicación de agradecimientos del Decano de la Facultad de Música de esa institución y otra de la Sociedad de Percusionistas de Cuba. El profesor Villafruela dictó nuevamente clases magistrales en el ISA en febrero de 2002, ocasión en la que la Rectora del ISA y el Ministro de Cultura le otorgaron el Diploma al Mérito Artístico.

Música chilena en Estados Unidos de América

El Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio de la Universidad Austral de Chile, formado por Anatoli Charov (violín I), Patricio Contreras (violín II), Martín Jacques (viola) y Héctor Escobar (cello), realizó una gira por Texas, Estados Unidos, entre el 27 de noviembre y el 5 de diciembre de 2001. La gira se inició en el Whathey Center for the Performing Arts Mt. Pleasant, continuó el 29 de noviembre en el Braitheweite Hall de la Universidad de Texas, Tyler, para seguir luego el 1 de diciembre en el Whatley Center of Performing Arts, el 2 de diciembre en la Vernon Historical Society, Mt. Vernon, el 3 de diciembre en la Dallas Chamber Music Series, Dallas, y el 4 de diciembre en la Texas Women's University, Denton. Las obras presentadas por el cuarteto valdiviano fueron: *Cuarteto* de cuerdas de Eduardo Maturana, *Cuarteto del Viejo Mundo* de Gustavo Becerra, *Aires chilenos* de Próspero Bisquertt, *Glípticas* de Santiago Vera, *Cuatro introspecciones* de Fernando García, *Tres caracteres* de Carlos Botto y *Andante* de Alfonso Leng.

Estrenos de Gustavo Becerra en el exterior

Dos obras importantes de Gustavo Becerra han sido estrenadas últimamente en el extranjero, la *Sinfonía* N° 1, que se interpretó por primera vez en Zúrich, Suiza, y el *Cuarteto* de cuerdas N° 6, del que se realizó el estreno para los Estados Unidos en Washington.

Otras Noticias

Primer Encuentro de Archivos y Centros de Documentación de Música Tradicional Andina y Latinoamericana, Lima 2001

El Primer Encuentro de Archivos y Centros de Documentación de Música Tradicional Andina y Latinoamericana se realizó entre el 27 y 28 de agosto de 2001, en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Lima. Este evento constituyó una de las actividades programadas en el marco del proyecto de la *Red de archivos sonoros latinoamericanos*, que viene desarrollando el Centro de Etnomusicología Andina (CEA) del Instituto Riva-Agüero, desde el año anterior, con apoyo de la Fundación Ford.

El encuentro contó con la participación de directores y representantes de distintos centros de documentación y archivos sobre música tradicional de países latinoamericanos, entre ellos Waldemar Axel Roldán (Argentina), Walter Sánchez (Bolivia), Marissa Colnago (Brasil), Víctor Rondón (Chile), Ellie Anne Duque y Jaime Quevedo (Colombia), Carlos Alberto Coba (Ecuador) y José Antonio Robles (México). Estuvieron también presentes los especialista estadounidenses, Anthony Seeger, de la Universidad de California (Los Angeles) y Gerard Béhague de la Universidad de Texas (Austin). Por parte de los organizadores participaron el Dr. Raúl Romero Cevallos, Director del CEA, y los miembros de esta unidad Manuel Ráez Retamozo, Gisela Cánepa, Mariella Cosio y Omar Ráez, así como Armando Sánchez Málaga, Director del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana, y Chalena Vásquez, Directora del Centro de Música y Danzas.

Entre los objetivos y actividades específicas de este encuentro de impecable realización, se contaron: 1. la unificación de los métodos de documentación y preservación de materiales audiovisuales, explorando las posibilidades de uso común de técnicas y métodos de catálogo, de software y bases de datos compatibles, como asimismo de medidas de seguridad, almacenamiento y conservación física, aplicación de sistemas de intercambio permanente de colecciones, información y publicaciones y la relación entre colecciones y catálogos de música académica y música tradicional; 2. la coordinación de una política conjunta de difusión, principalmente a través de Internet, que implica el diseño y elaboración de un portal en ese medio a través del cual se pueda acceder a las diversas páginas web de las entidades miembros ya existentes o, en su defecto, a las páginas especialmente diseñadas para ellas como resultado del presente proyecto. Para esto se discutieron las características del diseño general gráfico y de programación, los tipos y cantidad de información requerida en audio, fotografía, video, los catálogos y sistemas de búsqueda, los alcances y límites del portal y, por supuesto, la definición del público objetivo; 3. la integración de la musicología latinoamericana a través de la Red, evaluando preliminarmente las posibilidades de una "ventana virtual" de diálogo interamericano en la que se intercambiarían informaciones y noticias de cada miembro, con posibilidades de interactuar.

Durante los dos intensos días de trabajo se alcanzaron resultados parciales en los tres grupos de objetivos y acciones planteadas, atentando contra un avance más decidido, que propiciaron entusiastamente los organizadores, las disímiles características de dependencia y autonomía resolutive de cada uno de los miembros en relación con sus instituciones. El estado de avance del sitio web mencionado puede verse en la siguiente dirección <http://muslat.perucultural.org.pe>

V. R.

Distinciones para nuestros músicos

El 1 de octubre, Día Internacional de la Música, se realizó en la Sala Isidora Zegers la ceremonia de entrega de la Medalla de la Música 2001, otorgada anualmente por el Consejo Chileno de la Música. Los distinguidos con dicho galardón fueron el compositor y profesor Cirilo Vila, el educador musical de Ancud Gabriel Coddou, el folclorista Calatambo Albarracín, el músico popular Buddy Richard y el contrabajista Adolfo Flores, por su labor desde la Radio Beethoven en beneficio del desarrollo de la vida musical nacional.

También el 1 de octubre el Decano de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Jaime Donoso fue recibido como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas

Artes. En la oportunidad el nuevo Académico desarrolló el tema "A la Música: por eso, noble arte, te doy las gracias (Franz von Schober – Franz P. Schubert)". El discurso de recepción estuvo a cargo del Académico de Número Luis Merino, Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El 18 de octubre en el Salón Auditorio de la Universidad del Pacífico se realizó la ceremonia de entrega del Premio Personalidades Distinguidas 2001. En esta ocasión entre los galardonados figuró el compositor y director de orquesta Guillermo Rifo, por su permanente apoyo a la música y la cultura nacional.

El 9 de noviembre la Orquesta Sinfónica de Chile y su director David del Pino ofrecieron un concierto de "Homenaje a una vida profesional" para distinguir al compositor Carlos Riesco y a la contralto Carmen Luisa Letelier. En el programa se interpretó *Sinfonía "De profundis"* para contralto y orquesta, de Carlos Riesco. Carmen Luisa Letelier además cantó *Gracias a la vida* de Violeta Parra en un arreglo especialmente escrito por Guillermo Rojas para la galardonada.

El 11 de noviembre se realizó un homenaje a doña Isidora Zegers con motivo de cumplirse 150 años desde que asumió el cargo de presidenta del Conservatorio Nacional de Música, en 1851. En el acto conmemorativo la pianista Elvira Savi interpretó *La Mercedes, Valze y La Bedlam* de Isidora Zegers. A continuación la soprano Patricia Vásquez, acompañada por Elvira Savi, presentó *Romance, L'absence, Canción y Les tombeaux violes*, también de Isidora Zegers.

El 3 de diciembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en una ceremonia encabezada por el Rector de esa universidad, Prof. Luis Riveros, y el Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, compositor Carlos Riesco, se entregó el Premio Academia a la Orquesta Sinfónica de Chile que en 2001 cumplió 60 años de existencia, y el Premio Domingo Santa Cruz al director titular de dicha entidad artística David del Pino. También se entregaron el Premio Agustín Siré a la actriz Bélgica Castro y el Premio Marco Bontá al señor Eugenio Heiremans. Finalizada la ceremonia la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó *Preludios dramáticos* de Domingo Santa Cruz.

El alcalde de Santiago entregó, a mediados del mes de diciembre el Premio Municipal de Arte 2001, en la categoría Artes Musicales, a la compositora Sylvia Soublette, directora del Instituto de Música de Santiago. En esa misma ceremonia se entregó el Premio Municipal de Arte 2001, en la categoría Artes de la Representación, a la figura de la danza Magaly Rivano y Hernán Baldrich.

El 6 de enero se celebró en la Plazuela Bernarda Morín la Gran Fiesta Aniversario SCD, con ocasión de cumplir la Sociedad Chilena del Derecho de Autor 15 años de existencia. En esa oportunidad el presidente de la SCD, compositor Luis Advis, entregó al director de Orquesta Fernando Rosas el premio Figura Fundamental de la Música Chilena. La razón que tuvo la SCD para otorgarle esta distinción al maestro Rosas fue su larga labor a favor de la música nacional.

El 7 de enero se entregaron los premios del Círculo de Críticos de Arte. El premio en música recayó en el arpista de la Orquesta Sinfónica de Chile Manuel Jiménez, en ópera en el barítono Patrio Méndez y en el tenor Ricardo Iturra. Al finalizar la ceremonia de premiación se otorgó una distinción y se le rindió un homenaje al crítico musical Daniel Quiroga por su destacada trayectoria.

El 1 de marzo el cantante Lucho Gatica recibió la Condecoración Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, en el Grado de Gran Oficial, de manos de la Ministra de Educación. Esta distinción, que es el reconocimiento más alto que el Gobierno de Chile otorga a personalidades chilenas o extranjeras por su sobresaliente labor en el ámbito de la cultura o la educación, fue entregada al famoso cantante popular en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional.

En el Museo de Bellas Artes se efectuó la ceremonia de entrega de los premios Altazor 2001. En artes musicales lo recibieron: en la categoría Música Docta-Concierto, los participantes de la versión nacional de la ópera *Madama Butterfly*; en la categoría Alternativa-Jazz, Juan Antonio Sánchez; en Música Tradicional, el Grupo Illapu; en Popular-Rock, el grupo Mamma Soul; en Balada-Canción de Autor, la cantante Cecilia Echenique, y en la categoría Ejecución Musical, el guitarrista Jorge Díaz.

Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela en Chile

Con ocasión de la visita de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela, en el concierto que se ofreció en el Centro Cultural Estación Mapocho, el 26 de noviembre de 2001, el fundador del movimiento de Orquestas Juveniles de ese país hermano, maestro José Antonio Abreu, condecoró al maestro Fernando Rosas por el impulso que ha dado en Chile a las orquestas juveniles e infantiles; al oboísta chileno radicado en Venezuela, maestro Hernán Jerez, por la colaboración que ha brindado

en ese país a la formación de oboístas y su importante labor con las orquestas juveniles, y rindió un homenaje a la pianista Mónica Alegría, que vivió varios años en Venezuela y trabajó intensamente en el proyecto del maestro Abreu. Este concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela, que dirigió Gustavo Dudamel, se inició con una breve participación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Chile, bajo la batuta de José Luis Domínguez, y concluyó con la presentación conjunta de ambas orquestas dirigidas por el maestro Dudamel. Entre las obras que se escucharon en el concierto del 26 de noviembre figuró *Aires chilenos* de Enrique Soro.

45 años de la Federación de Coros de Chile

El 12 de enero de 2002 se realizó un encuentro en el puerto de San Antonio al que asistieron directores de coros de la Federación de Coros de Chile, que preside Eduardo Torres Zúñiga, y de la Asociación Latinoamericana de Coros, que preside Waldo Aránguiz. Dicho encuentro tuvo por objeto celebrar los 45 años de vida de la Federación de Coros de Chile, que se fundó en San Antonio el 6 de enero de 1957. Además, esta reunión se convirtió en una de las primeras actividades celebratorias de los 50 años que el Coro de San Antonio cumplirá el 17 de noviembre de 2002. Esta agrupación fue fundada por Waldo Aránguiz, quien también cumple este año 50 años de ejercicio de la profesión de director de coros.

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

En el segundo semestre de 2001 el Ballet del Mercosur de Argentina presentó en el Teatro del Libertador de Buenos Aires la coreografía de Hilda Riveros *Canción de cuna para despertar*, con música de Maruja Brombley en arreglo de Celso Garrido Lecca. Posteriormente, la misma compañía bailó la referida coreografía en varias ciudades argentinas. *Canción de cuna para despertar* también fue presentada el 18 de octubre de 2001 por la Compañía de Danza de Lo Barnechea en un gimnasio de la comuna Pedro Aguirre Cerda.

El 14 de octubre, en la función de Gala del V Encuentro Nacional de Escuelas de Danza realizado en el Teatro de la Universidad de Chile, se presentaron las coreografías *Visiones de un creador* de Brenda Rosales, con música de Víctor Jara, y *Trip* de Luis Duque, con música del Grupo Congreso. El 26 de octubre la Compañía de Danza Lo Barnechea, en su IV Ciclo de Danza Contemporánea realizado en el Teatro Municipal de Lo Barnechea, presentó *El trauco pícaro* de la coreógrafa Beatriz Alcalde y música del conjunto Bordemar. Esta obra se repitió varias veces en octubre y noviembre de 2001.

El 7 de diciembre, en la Sala Galpón 7, se estrenó la coreografía *Tercera persona (intrusa)* de Francisca Sazie, con música de Miguel Miranda. La obra se repitió los días 8 y 9 del mismo mes. También en diciembre, en el Museo de Arte Contemporáneo, se estrenó una versión de *Las bacantes* de Eurípides, con movimientos de Marcela Ortiz de Zárate, música de Abraham Padilla y cantos y poemas de Lorenzo Aillapán. Asimismo, desde el 13 del mismo mes, se presentó en la Sala Galpón 7 el espectáculo *Fotodanza*, creado por el coreógrafo Mauricio Barahona, la fotógrafa Marcela Barahona y el compositor Italo Pedrotti. Esta puesta experimental se repitió los días 14, 15, 18, 19 y 20 de diciembre.

En enero se realizó la octava versión de "Lo mejor de la danza en el Montecarmelo". Para abrir la tercera noche del encuentro se presentó *Viaje a la semilla* de la compañía Movimiento, con la colaboración del director de teatro Martín Erazo y música de Felipe Rojas.

El 23 de marzo de 2002, en el Teatro La Palomera, actuó la Compañía Danza Sur de Puerto Montt que dirige el coreógrafo Luis Ernesto Font. La agrupación danzaria estrenó en Santiago el espectáculo *Mishima o el último ángel caído* de su director, con música de Jaime Barría. La obra se presentó nuevamente los días 29 y 30 de marzo en la Casona de Nemesio Antúnez.

El 22 de noviembre de 2001, en la Sala Antonio Varas, se estrenó *El círculo de tiza caucasiense* de Bertold Brecht. La nueva puesta estuvo a cargo del Teatro Nacional, dirigida por Raúl Osorio, culminando con ella la celebración de los 60 años del Teatro Experimental chileno. La música de esta versión de la obra de Brecht pertenece al compositor Patricio Solovera. La obra se ha mantenido en cartelera en los meses siguientes.

En enero de 2002 se presentó en varias funciones, a partir del día 11, la comedia musical infantil *Peter Pan, el regreso de Garfio*, con letra y dirección de Zelig Rosenman y música de Álvaro Scaramelli.

Los días 26 y 27 de enero se proyectó, en calidad de preestreno, en el Cine Arte Normandie, la cinta *La virgen de los sicarios* de Barbet Schroeder, cuya banda sonora pertenece al compositor Jorge Arriagada. La película ha sido galardonada en Venecia y La Habana.

Nuevos fonogramas en circulación

Desde hace algunos meses está circulando el CD *Aires chilenos. El folclore en la creación artística del compositor chileno*, editado por la Agrupación Musicámara Chile con el apoyo financiero de FONDART. En dicho fonograma figuran obras de Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Jorge Urrutía Blondel, Gustavo Becerra-Schmidt, Jaime González Piña, Santiago Vera y Federico Heinlein.

El 10 de octubre, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile, se presentó el CD *Antara, nuevas músicas de América*, editado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, con el auspicio de FONDART y realizado por el Ensamble Antara. El disco contiene obras de autores latinoamericanos, entre ellos de los chilenos Aliocha Solovera, Rafael Díaz y otros.

El 18 de noviembre, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el disco compacto *Navidad en Chile*, cantata para recitantes, solistas, coro y conjunto instrumental, con música de Pablo Délano y textos de Alicia Morel. En el acto de presentación del CD la obra fue interpretada por un grupo de recitantes (Fresia Carvacho, Vladimir Zurita, Javiera del Campo, Angélica Ramírez, Osvaldo Rudloff, Paulina Méndez, Rodrigo Bascur, Matías Jaramillo y María Eugenia Carbone, dirigidos por Juan Pablo Donoso), el Coro Arsís XXI y un grupo instrumental (David Barrientos, clarinete; David Navarro, clarinete bajo; Jorge Valdebenito, flauta; Mauricio Hanna, charango; María Eugenia Villegas, arpa; Pablo Délano, guitarra), todos bajo la dirección de Silvia Sandoval. Este CD, como los anteriores, contó con el financiamiento de FONDART.

El 21 de noviembre, en el Auditorio de la Corporación Educacional Pedro Aguirre Cerda, se lanzó el CD *Legado musical de un Premio Nacional de Arte*, que contiene veintinueve melodías tradicionales de Chile, Argentina y Perú. Este disco compacto es producto de un trabajo extenso y prolijo de Margot Loyola. El día de la presentación de este CD, que fue financiado por el FONDART, la insigne folclorista ofreció un concierto.

Si bien en la *RMCh*, en general, no se comentan las grabaciones que no contienen obras de compositores chilenos, con el CD *Violín y piano. Recital de violín y piano* se hará una excepción. Este fonograma fue producido en Valdivia y es una grabación en vivo realizada en el concierto ofrecido en esa ciudad por los intérpretes locales Alvaro Parra (violín) y Mahani Teave (piano). El programa consistió en *Sonata K.V. 378* de Mozart, *Sonata* op. 24 N° 3 de Beethoven y *Leyenda* de Wieniawsky. La presentación del CD se realizó en la Sala Sergio Pineda de la Universidad Austral de Chile, el 19 de diciembre de 2001.

El 21 de diciembre, en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, se presentó la producción fonográfica *Música tradicional chilena de los 50': Educación y Documentación*, proyecto desarrollado por Víctor Rondón con financiamiento del FONDART, que consistió en trabajar el archivo sonoro que perteneció al antiguo Instituto de Investigaciones Musicales (IIM) de la Universidad de Chile, el que actualmente se preserva en la Sección Musicología de la Facultad de Artes. En esta tarea, no sólo se contó con la colaboración de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sino, también, con el apoyo del Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional y la Corporación de Archivos Sonoros, Audiovisuales y Cinematográficos (MINGACO).

El 27 de diciembre el grupo ENTRAMA lanzó su disco compacto *Centro* en el Auditorium de la Fundación Telefónica. Este fonograma contó con el auspicio de FONDART.

El 18 de enero de 2002, en la Sala Isidora Zegers, se presentó el CD *Jóvenes compositores chilenos*, que contiene obras de Daniel Osorio, Eleonora Coloma, Mario Feito y Mauricio Córdova. En el acto de lanzamiento del disco, comentado por el compositor Cirilo Vila, se interpretaron *Monólogo* para fagot (Jorge Espinoza) de Mauricio Córdova y *Trazas* para soprano solista (Carolina Lacámara) de Eleonora Coloma.

VIII Premio de Musicología Casa de las Américas

El dictamen del Jurado de la octava edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, realizado en La Habana, fue dado a conocer el 26 de octubre de 2001. Se otorgó el Premio de Musicología Casa de las Américas 2001 al trabajo *Jefe de jefes. Corridos y narco cultura en México*, de José M. Valenzuela Arce,

de México. Se otorgó Mención Especial al estudio *La pasión danzaria. Música y baile en el Caribe a través del merengue y la bachata*, de Rafael Darío Tejeda Tejeda, de la República Dominicana. Además, se otorgaron Menciones a los siguientes trabajos: *Estudio historiográfico y musicológico sobre Lico Jiménes*, de Katia Rojas González, de Cuba, y *La guitarra en Venezuela y su evolución social hasta finales del siglo XX*, de Alejandro Bruzual, de Venezuela. El jurado estuvo conformado por los musicólogos Grizel Hernández Bager, de Cuba, Omar Corrado, de Argentina, Josep Martí Pérez, de España, Luis Merino Montero, de Chile, y Aurelio Tello Mapartida, de Perú.

Dentro del marco del Premio de Musicología Casa de las Américas se efectuó, entre el 22 y 26 de octubre, el II Coloquio Internacional de Musicología, tratándose temas tales como "Importancia de los archivos musicales y su preservación para el conocimiento de la historia musical de América", "Religiosidad popular y cultura musical latinoamericana", "Folclor y tradición en la identidad cultural del continente", "Fusión, hibridación, y mestizaje", "Tendencias y perspectivas en la creación musical en América Latina y el Caribe", entre otros. Además, hubo conferencias, conciertos y otras actividades colaterales.

Premio Robert Stevenson por libros publicados durante los años 1998 a 1999

Los tres miembros con derecho a voto del Premio Robert Stevenson para investigación en música latinoamericana, se reunieron el 5, 6 y 7 de noviembre del año 2001 en el Latin American Center for Graduate Studies in Music (Centro Latinoamericano de Estudios para Graduados en Música) de la Benjamin T. Rome School of Music, en el Campus de la Catholic University of America, en Washington, D.C. Estos miembros fueron el Dr. Juan Carlos Estenssoro, la Dra. Malena J. Kuss y el Dr. Luis Merino Montero, todos designados por el Inter-American Music Council y el Inter-American Music Friends, en colaboración con el Latin American Center for Graduate Studies in Music. De acuerdo con el artículo 11 del reglamento del Premio el Dr. Robert Stevenson participó como presidente honorario del jurado. Cada miembro del jurado evaluó las 11 publicaciones presentadas al concurso y, de acuerdo con el artículo 2 del reglamento señalado, acordaron otorgar el primer premio a Evguenia Roubina por su obra *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. Además, se otorgaron dos menciones honorosas, a Aurelio Tello por su obra *Música barroca del Perú: siglo XVII-XVIII* y a Marcos Angelo Salas Salazar por su obra *Banda Departamental de Músicos de Nariño*.

Guitarras de América. Un encuentro con la música latinoamericana

Entre el 8 y el 19 de octubre de 2001 se realizó el señalado evento consistente en conciertos y seminarios en Santiago y Valparaíso, con la participación de representantes de Argentina, Brasil, Perú, Venezuela y Chile. Las ponencias presentadas por delegados extranjeros en el seminario "En torno a las experiencias y problemas de la guitarra tradicional latinoamericana" fueron de Roberto Correa ("Arte de pontear viola caipira") de Brasil; Daniel Talquena ("La guitarra cuyana") de Perú; Eduardo Ramírez ("El cuatro venezolano, origen y aspectos generales") de Venezuela, Chalena Vásquez ("Panorámica general de la guitarra andina y criolla en el Perú") también de Perú, así como Julio Humala ("La guitarra ayacuchana"). Los chilenos que presentaron ponencias fueron Italo Pedrotti ("Escritura musical del charango"), Sergio Sauvalle ("La escritura de cuecas para guitarra sola"), Mauricio Valdebenito ("Transcripción y análisis de la obra *El gavián* de Violeta Parra, para guitarra y canto"), María Paz Valenzuela ("En torno a un hallazgo de una guitarra Benedict en Chile") y Christian Uribe ("La guitarra popular en el cambio del siglo XIX al XX").

Primer Seminario de Conservación de Patrimonio Sonoro, Audiovisual y Cinematográfico

Entre los días 15 y 16 de noviembre de 2001 se realizó, en la sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, el Primer Seminario de Conservación de Patrimonio Sonoro, Audiovisual y Cinematográfico. El evento fue organizado por MINGACO (Corporación de Patrimonio Sonoro, Audiovisual y Cinematográfico) y contó con el auspicio de la Fundación Andes y LOM Ediciones, además del patrocinio de la Biblioteca Nacional, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Museo Chileno de Arte Precolombino.

El evento tuvo por objetivo definir problemas, procedimientos, metodologías y técnicas de conservación y manejo de tales materiales, con el fin de determinar criterios comunes actualizados e interactuar

entre sus miembros y otros centros externos, de manera eficiente y sistemática. Por tal motivo el seminario fue dirigido a los socios de la corporación, como asimismo a personas interesadas en el manejo y conservación de archivos sonoros, audiovisuales y cinematográficos de todo el país.

El primer día, en sesiones de mañana y tarde, se realizaron las siguientes conferencias: "El archivo, un lugar donde vive la memoria" y "Digitalización" por Laurent Salles; "Historia del registro de información sonora: formatos mecánicos, formatos magnéticos" y "Análisis, propuestas de conservación y digitalización de archivos sonoros" a cargo de Francisco Miranda; "Materiales, acciones de preservación cinematográficos" y "Acciones en la preservación o conservación. Implementos y aspectos técnicos en la preservación cinematográficos" por Daniel Sandoval; "Conservación en papel" por María Antonieta Palma.

La segunda jornada contempló la presentación de los siguientes temas "Restauración" por Daniel Sandoval; "Tratamiento de bases de datos para acceso y almacenamiento de archivos sonoros" por Francisco Miranda; "Criterios importantes para la gestión de proyectos en conservación y difusión" por Laurent Salles; "Aspectos legales en archivos" por Loreto Galaz. Esta jornada concluyó con una Mesa redonda en la que participaron todos los expositores y una sesión de conclusiones. Las actas de las ponencias y discusiones se pondrán a disposición de los interesados, en formato impreso y digital (<http://mingacoucv.cl>).

La primera actividad de este colectivo tuvo lugar en marzo de 1999 en el Club de Campo de la Universidad Católica de Valparaíso, Quinta Campton, y desde entonces se han realizado diversas acciones de sus miembros que han desembocado en el reseñado seminario y la reciente obtención de su personalidad jurídica. Para informaciones sobre el evento y la corporación dirigirse a mingaco@latinmail.com

V.R.

Mesa redonda en el MAC

El 8 de enero se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) una mesa redonda que se tituló "Design Acústico: una propuesta de arte transdisciplinario". En ella participaron los compositores Eduardo Cáceres, Gabriel Mathhey, Jorge Martínez, el doctor en filosofía de arte y estética Gabriel Castillo y el artista visual Francisco Brugnoli.

Publicaciones periódicas recibidas

En la redacción de la *RMCh* se han recibido las siguientes publicaciones: *Revista gente de música* I/1, trimestre diciembre 2001 – febrero 2002. Esta revista es editada por el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de Chile (SITMUCH) y la *RMCh* celebra su aparición y le desea larga vida. En este primer número, luego del editorial que anuncia las intenciones de la revista, figura la declaración "A resguardar la libertad de acción del Estado chileno en el ámbito de la cultura" que firman los presidentes de SITMUCH, del Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE), de la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile (APCT) y de la Asociación de Editores Independientes de Chile. Luego aparecen artículos de Nano Acevedo, Luis Mercado, Kiko Álvarez y otros, además de noticias sobre temas como el Foro Panamericano de Música de Buenos Aires, el 17º Congreso de la Federación Internacional de Música (FIM) realizado en La Habana y otros.

Se ha recibido desde La Habana, Cuba, el boletín editado por Casa de las Américas, *Música Nueva* época, N° 4, año 2000, en el que aparecen artículos de Malena Kuss ("La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana"), Ileana Ross González ("Las interconexiones dialogísticas del arte musical contemporáneo"), Mércia de Vasconcelos Pinto ("Educación musical y globalización"), además de noticias, comentarios, reseñas, etc. y la partitura de *Cinco deploraciones* para flauta sola, de Germán Cáceres. También llegó el boletín *Música*, Nueva época, N° 5 año 2001. Este número trae materiales referidos al I Encuentro Iberoamericano de la Canción Un canto de Todos, organizado por Casa de las Américas del 11 al 16 de septiembre de 2000 y otros trabajos, como "El puente que cruza sobre el olvido. Una conversación repentina con Luis Gómez", de Camilo Venegas y Lenay Blasón; "Mi universo se desborda: la palabra de Gerardo Alfonso", de Saylín Álvarez Oquendo, y "El tropicalismo: un movimiento en debate", de Mariana Martín de Villaça. Además, aparecen las acostumbradas noticias y comentarios, y las partituras de *La felicidad* de Pablo Milanés y *Mi lecho está*

tendido de Silvio Rodríguez, en versiones corales de Beatriz Coronado. Asimismo, en la *RMCh* se recibió el boletín *Música*, Nueva época, N° 6-7, año 2001. Se incluyen los siguientes trabajos: "Antecedentes de la 'globalización' musical: reflexiones desde la etnomusicología", de Marita Fornaro Bordolli; "La música de la baguala", de Enrique Cámara de Landa; "La cantoría nordestina: un género poético-musical de resistencia", de Elba Braga Ramalho; "El tango y los procesos de hibridación cultural", de Estela Cristina Erdfeher, y "Repensar el 'grado cero'", de Octavio Sánchez. Como siempre, en el boletín aparecen las secciones "Comentarios" y "Notas", y otras informaciones, además, la partitura de *Canción de cuna para despertar a un negrito* para mezzosoprano y piano, de Aurelio Tello.

Inauguración del CESPI

El 6 de noviembre se inauguró el Centro de Estudios y Servicios Legales de Propiedad Intelectual (CESPI) como primer proyecto de apoyo legal a todos los autores y artistas nacionales. En la ocasión se presentó públicamente la compilación de Legislación Chilena sobre Propiedad Intelectual.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Horacio Durán e Italo Pedrotti. *Método de charango*. Santiago: Facultad de Artes, 2001, 172 pp. + 1 CD.

El *Método de charango* de Horacio Durán e Italo Pedrotti es otro de los objetos de estudio con carácter transgresor que han venido avanzando en el mundo musical chileno; con su aparición se contribuye a saltar las barreras del viejo mundo dividido en músicas superiores e inferiores, en instrumentos selectos y plebeyos anunciando el nuevo mundo de acercamientos más tolerantes y amables. El *Método* es más que un método y en ello reside su valor y fuerza, que paso a continuación a fundamentar.

Percibo el trabajo que tengo el honor de comentar como un reluciente y simbólico puente sonoro muy bien construido, de gran consistencia musical y cultural –su resistencia la demostrará el tiempo– que permitirá cruzar las aguas fertilizantes de todas las músicas comunicando las orillas de dos riberas artificial y prejuiciosamente separadas. Este *Método* permitirá colmar el vacío entre la existencia vital del charango y la necesidad que tenían y tienen muchos jóvenes, cultores y músicos de encontrar una herramienta sistemática de conocimiento, profundización y apropiación del instrumento y su música.

Durán y Pedrotti superan las fronteras limitantes de lo especializado ya que su trabajo es transversal e interesa a músicos y no sólo a charanguistas. Capto dos aportes iniciales muy importantes: la lectura del *Método* invita a la exploración del charango y el repertorio, a su interpretación. Emerge el charango como figura epistemológica, se conoce la música y se aprende a partir del objeto sonoro que con su forma singularmente pequeña, pareciera apto a todas las edades a partir de la primera infancia; el repertorio contextualizado en la vida ciudadana del instrumento, permitirá a los usuarios estudiarlo, analizarlo e interpretarlo en diferentes escenarios no sólo informales sino además formales, en aulas pedagógico-musicales universitarias y en conservatorios progresistas.

Todo método plantea el problema del “cómo” estudiar y dominar los problemas de ejecución técnico instrumental o vocal, focalizando la atención en lo corporal y lo cinestésico. Durán y Pedrotti siendo virtuosos intérpretes tienen plena conciencia de ello y transmiten sus conocimientos con sabiduría y refinada minuciosidad. El lector y el estudiante podrán encontrar en el disco compacto incluido al final del *Método* un interesantísimo soporte adicional con impecables ejemplos interpretados en charango y cantados con voz convincentemente expresiva por Horacio Durán.

Gran eficacia y rigurosidad hay en lo que proponen metodológicamente ordenado de sencillo a complejo en cuanto al desarrollo de habilidades y destrezas del dominio sicomotriz e interpretativo –para decirlo con Howard Gardner–, cual otra de las siete inteligencias del hombre, vinculadas además a conocimientos de anatomía, fisiología, ciencias biológicas y kinésicas. Cito un fragmento del *Método*:

“El pensamiento, los sentimientos y las emociones son energías que se transmiten a través del hombro, del brazo, de la muñeca y de los dedos al charango. La muñeca debe ser un eje libre de toda tensión. La mano debería permitir que toda la energía se proyecte hacia los dedos: éstos deben poseer el manejo de la fuerza y la suavidad, la ligereza, la agilidad y el dominio de lo que se va a tocar” (p. 11).

Son estos conceptos universales comunes a todos los grandes intérpretes instrumentales y vocales. Luego agregan lo valórico afectivo, explícita e implícitamente presente en toda la obra: “El charango, al igual que todo instrumento en manos del músico, debe transformarse en parte de sí mismo, como las manos y los brazos, como el pensamiento, las emociones y los sentimientos”.

La publicación elaborada por los dos especialistas no es sólo técnica, está claro que los autores dominan la materia, pero además de especialistas, son músicos e intelectuales. En el *Método* hay filosofía rupturista al incluir repertorio de transmisión oral y de autores conocidos latinoamericanos, hay rigor etnológico al circunscribir el *Método* al contexto del charango citadino y no al indígena, hay valor axiológico y ética profesional al defender sus derechos instalando al charango, que aun no tiene *cátedra* en la academia, como instrumento digno de ser estudiado y desarrollado.

El *Método* es vivo y paradigmático: en la presentación de la problemática técnica refleja el contexto cultural donde se ha movido el charango en los últimos 40 años. Cada grupo de ejercicios progresivos rítmicos y rítmico-melódicos, trae retazos de músicas ya escuchadas de reojo, evoca fiestas y en-

cuentros vivenciados en terreno, cual espejo retrovisor catapultita al lector a la tímbrica particular de sus cuerdas entretreídas y a los aerófonos vernaculares que lo rodean, como señales acústicas de indudable identidad sonora altioplánica y andina. ¡Bienvenido este método de charango que nos habla de un instrumento nuestro, latinoamericano no cosmopolita ni globalizado!

Afortunadamente, tenemos a dos figuras de nuestro país y de la Patria Grande, como Durán y Pedrotti, que, unidos por valores y principios comunes, potencian sus talentos y saberes para elaborar cooperativamente el primer método chileno para charango y tenemos a la Facultad de Artes, que acoge y con gesto proyectivo contribuye a su edición y lo imprime.

Vislumbro en esta publicación una operación y gestión cultural como ejemplo concreto de lo utópico. Los autores son instrumentistas pero no especialistas, son músicos pero no están aislados en su recámara sagrada, son intelectuales pero no sectarios ni altaneramente atrincherados en "su mundo de verdades musicales absolutas". Ellos, repito, construyen un puente invitante, señalando la apertura y flexibilidad creativa que todo futuro músico debería tener para continuar abriendo el camino de la inclusión del mundo por venir; indican otra vía alternativa a las pistas de los modelos del pasado ya agotados, de los mundos musicales antagonistas e irreconciliables y de posturas divísticas o exitistas individuales.

El *Método*, que se presentó en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, es otro de los hitos de la ideología del encuentro y no del desencuentro. La filosofía es antidiscriminatoria y comprensiva, llama al diálogo. Llama a los músicos a compartir el espacio —con Humberto Maturana— a lenguajear juntos, a escuchar y a respetarse a sí mismo y a su instrumento y a escuchar y respetar al "otro" y a los "otros instrumentos" como legítimos otros, en nuestro caso, en el espacio acústico de la convivencia cotidiana, donde todas las músicas deberían ser legítimas.

Ha sido francamente sublime para mí, haber sido invitada a ese permanente corazón pulsante del mundo musical santiaguino y chileno como es nuestra querida y luminosa Facultad de Artes de la noble Universidad de Chile, a celebrar el ingreso de un documento docto sobre un instrumento campesino, mestizo, popular y urbano. Y me sentí más realizada que nunca, como persona y como músico, por compartir la no sólo importante sino además, bella ceremonia académica de presentación del *Método* en que honramos a instrumento y autores, como protagonistas de igual valor. Percibí ese acto como un metafórico e inteligente abrazo entre las sabias cuerdas frotadas europeas y los titilantes rasgueos del charango andino, como signos simbólicos de lo posible, de lo posible que es el acercamiento y no el rechazo. Siempre estoy diciendo que desde la música, en todas sus expresiones y manifestaciones, desde sus variados repertorios y géneros, desde sus variados y fascinantes instrumentos, repito, es desde los músicos y las músicas donde también podemos contribuir a transformar la realidad y a hacer la vida más humanizada. ¡Qué duda cabe!

Desde ella se han lanzado históricamente y se siguen lanzando los sonidos más agudos y sensiblemente transgresores del *statu quo* y es desde ella donde pueden acercarse desafiante y dialécticamente los polos antagónicos, reivindicando el triunfo de lo nuevo contra lo viejo, de lo sensato contra lo irracional.

Lo hemos constatado en otras circunstancias ante la aparición de las obras para guitarra sola de la compositora Violeta Parra y del músico popular Víctor Jara y más recientemente lo hemos hecho con Horacio Durán e Italo Pedrotti quienes ingresaron con su *Método de charango* a las aulas y biblioteca de la Facultad de Artes y de todos los centros donde se estudie música. Son actos de reivindicación sonora y musical justos, racionales y libertarios.

Con la lectura y estudio del *Método* he aprendido y he reforzado mis conocimientos: el charango de raíz europea es un instrumento nómada, ha bajado de las alturas altioplánicas en manos de andariegos e inquietos investigadores del sonido andino y del mundo latinoamericano que subieron a encontrarse con él, trasladando su tímbrica peculiar hasta metrópolis, ciudades y regiones de Chile y del continente. Al bajar de los Andes, el charango se ha convertido en habitante ciudadano, en legítimo protagonista gracias a su diminuta forma y al encanto estilísticamente barroco de sus particulares complicidades y guiños sonoros, sustentados en múltiples adornos: nerviosos trinos y mordentes, chúcaros repiques, furiosos, indómitos y telúricos trémolos rasgueados.

Este instrumento venido de las alturas ha llegado para quedarse y para rato, en muchas ciudades y charcos. Como ya lo iniciaron Claudio Araya, Italo Pedrotti, Vladimir Wistuba y Celso Garrido-Lecca, el charango queda a la espera de otros innovadores y atrevidos compositores, como lo expresan y auguran los autores del *Método*, que nos saquen de lo conocido hacia lo esperadamente desconocido.

El *Método de charango* es un nicho digno, por lo demás excelentemente diagramado e impreso, que cobijará y resguardará el instrumento en su valor patrimonial conjugando la tradición y sabiduría oral de contacto y aprendizaje directo, con la tradición académica formal del signo escrito. Hay

zigzagueos y vaivenes terrenales en los humanizados Horacio Durán e Italo Pedrotti, autores e investigadores, su caminar, su indagación y contacto con otros protagonistas dan validez al post-moderno *Método de charango* y a ellos, el reconocimiento por la autenticidad del *ser* y no del *parecer* músicos.

Concluyo con un "neologismo" usado en la composición *Vuelo de pájaros* de Pedrotti, que en la última página del *Método* y precisamente en el penúltimo compás indica: *senza tempo* es decir, como la música misma desde la eternidad *senza tempo*, como espero que sea esta importante y testimonial obra pedagógica y cultural musical desde hoy, no más solamente de Durán y Pedrotti, sino de y para todos los músicos de nuestro continente latinoamericano. ¡Enhorabuena!

Olivia Concha Molinari

María Eugenia Londoño Fernández. *La música en la comunidad indígena ebera-chamí de Cristianía*. Antioquia (Colombia): Editorial Universitaria de Antioquia, 2000, 204 pp.

María Eugenia Londoño es profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín, y pertenece al grupo de investigación Valores Musicales Regionales. El presente texto, ganador del Premio de Musicología Casa de las Américas 1993, es el resultado de un trabajo de investigación que se llevó a cabo entre 1987 y 1990. En este proyecto la autora contó con un equipo interdisciplinario que incluyó especialistas en antropología, psicología, musicología, etnolingüística y pedagogía, además de los coinvestigadores indígenas que aportaron su particular visión.

La publicación de esta obra fue posible gracias a un proyecto interinstitucional entre la Casa de las Américas y la Universidad de Antioquia y el aporte económico del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología Francisco José Caldas (Colciencias). Esta edición incluye una casete con grabaciones de campo de música del grupo ebera-chamí.

En la presentación del texto se especifica el propósito de la investigación como sigue: "Descripción del sistema musical –de la comunidad ebera-chamí– y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en procesos de reapropiación cultural y desarrollo autoeducativo".

El texto está estructurado en cuatro capítulos. En el primero se ubica geográficamente a la comunidad y se da una visión general de las características étnicas y de su organización social y política. Se cierra el capítulo con una síntesis sobre la educación indígena en Colombia desde la conquista hasta la actualidad.

El segundo capítulo es el central de la investigación y da cuenta de la música entre los ebera-chamí. Se describen sus instrumentos, se transcriben algunas canciones con los textos correspondientes tanto en español como en lengua ebera y se analizan los elementos estructurales de dicha música: el ritmo, la melodía, la armonía, aspectos formales y estilos musicales. Especial énfasis se da al "canto de jai", o canto de curación, elemento cultural esencial en la identidad de los pueblos ebera.

El tercer capítulo expone la metodología de la investigación-acción, la modalidad de la participación de los investigadores, coinvestigadores y el papel fundamental de la comunidad indígena en esta investigación. El capítulo cuarto, titulado "Apropiando nuevas formas educativas", es una reflexión sobre el proceso vivido, de donde surge la propuesta de un nuevo camino que, partiendo del interior de la cultura misma, rescata las particularidades de cada comunidad en oposición a la globalización que tiende a anularlas.

Se acompaña la presente edición con una casete que contiene 18 canciones, cuyo propósito es poner en circulación esta música en la comunidad y "alentar las aspiraciones de maestros, jóvenes y niños". Hay cantos de amor, cantos de trabajo, cantos para los niños, para las jóvenes, cantos de fiesta, cantos míticos, de fábula y una canción experimental contemporánea (1989) de inspiración ebera-chamí del "Grupo Nuevo Amanecer".

Este trabajo atiende a la comprensión y reapropiación de la memoria cultural como parte de un proyecto de reconstrucción y fortalecimiento de las culturas musicales de la tradición popular en Colombia. A este propósito se le suma la función pedagógica, que busca impulsar en los niños la valoración de lo propio y el conocimiento de su verdadera historia.

Afirmar la riqueza de la pluralidad étnica de América en un contexto cultural dominante que tradicionalmente la ha negado, es un trabajo difícil que recién empieza, pero que ya ha rendido sus frutos. Modelos propios de educación en comunidades que buscan sus propios intereses y particularidades se está convirtiendo en una realidad y proyectos etnomusicológicos como éste juegan un papel de primer orden.

Julia Grandela del Río

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Secuencias. Saxofones y percusiones. CD. Obras de Eduardo Cáceres, Juan Orrego-Salas, Alejandro Guarello, Carlos Zamora, Tomás Lefever y Fernando Carrasco. Interpretan Miguel Villafruela (saxofón) y Rodrigo Kanamori (percusiones). Proyecto D.I.D. (Departamento de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile). Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2001.

Este fonograma es el resultado del proyecto "Crear, registrar y editar en CD obra originales para saxofón y percusión de compositores chilenos" presentado por el profesor Miguel Villafruela, académico del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, al concurso de Creación Artística 1999 del Departamento de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile (D.I.D.) Las obras, compuestas especialmente para este proyecto, son las siguientes: *Orión* y *los 4 jinetes* de Eduardo Cáceres, *Secuencias*, opus 120, de Juan Orrego-Salas, *Vikach I* de Alejandro Guarello, *Tres movimientos* de Carlos Zamora, *Trayectoria* de Tomás Lefever y *K.V.C.* de Eduardo Carrasco.

Orión y *los 4 jinetes*, para saxofón tenor y varios instrumentos de percusión (hi-hat, marimba, tres tom-tom, castañuelas, caja, dos bongó y platillo suspendido) de Eduardo Cáceres, surgió de un trabajo mancomunado y de mutuo estudio y reflexión entre el compositor y los intérpretes. Consta de cuatro movimientos, a través de los cuales la influencia del jazz por un lado y las alusiones a la música indígena latinoamericana por el otro, aparecen en un juego de oposiciones y contrastes para definitivamente integrarse en el movimiento final. Una de las más recientes obras de Juan Orrego-Salas es *Secuencias* op. 120 para saxofón alto y percusión, compuesta por encargo de Miguel Villafruela. Se configura en un solo movimiento, de gran exigencia instrumental, que alterna episodios tensos y agitados con otros de carácter calmado y lírico. La tercera obra de este CD, *Vikach I*, para saxofones alto y soprano, marimba, vibráfono, parches y platillos, de Alejandro Guarello, fue compuesta para el Encargo Charles Ives del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, coincidiendo con la petición hecha por Villafruela para el presente fonograma; esto se refleja en su título, *Vikach* (Villafruela/ Kanamori/ Charles Ives). Es una obra que explota variados recursos sonoros y técnicas contemporáneas del saxofón. El interés de Carlos Zamora por la música tradicional andina se evidencia en *Tres movimientos* para saxofón tenor y percusión. La pentafonía y el carácter danzable son claros en los dos primeros movimientos, dando paso en el tercero a una escritura más contemporánea. *Trayectoria* de Tomás Lefever, para saxofón alto, platillo suspendido, triángulo, tres gongs, caja clara y bombo consta de tres movimientos que se suceden sin interrupción; en el primero y el último el saxofón despliega todas sus potencialidades en la escritura rapsódica. La última obra para este CD fue escrito por Fernando Carrasco para saxofón alto y marimba. Su título *K.V.C.* corresponde a las iniciales de los intérpretes y el compositor: Kanamori, Villafruela, Carrasco. Consta de un solo movimiento que funde los ritmos y giros melódicos de la música folclórica latinoamericana y el jazz. El compositor escogió esta combinación tomando en cuenta la relación atávica de ambos instrumentos en el mundo de la música popular, campo en el que Fernando Carrasco se mueve preferentemente. En todas estas obras se aprovechan los recursos técnicos y sonoros tanto del saxofón como de la percusión, como factor fundamental de la estructura musical. Pareciera además que los compositores tuvieron muy en cuenta la competencia y la alta calidad musical y técnica de ambos intérpretes, considerando las exigencias que las obras presentan.

Miguel Villafruela y Rodrigo Kanamori son académicos del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, y nacieron como dúo con ocasión del Concierto de amistad entre Chile y Japón, realizado en noviembre de 1998, en la Sala Isidora Zegers, donde interpretaron el *Divertimento* para marimba y saxofón alto del compositor japonés Akira Yuyama. Posteriormente han estrenado en numerosas ocasiones obras de compositores chilenos. El Dúo Villafruela-Kanamori representa una contribución significativa a la difusión de la música compuesta en Chile, la que en años recientes se ha visto incrementada por un número creciente de conciertos, por lo menos en el ámbito de la música de cámara y solista.

El presente CD está acompañado de un cuadernillo con notas realizadas por el académico y compositor Fernando García, con importante información musicológica sobre los intérpretes, los compositores, las obras interpretadas, y una síntesis crítica de la vida musical en Chile desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Música de concierto chilena. Carlos Riesco, compositor chileno. Obras sinfónicas en vivo. 2 CD. Intérpretes varios. SVR Producciones. ABA-SVR-900000-6. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, 2001.

Este doble CD que edita la Academia Chilena de Bellas Artes reúne la casi totalidad de las obras para orquesta del compositor chileno Carlos Riesco Grez (1925). Grabadas en vivo, éstas fueron interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile en diferentes temporadas oficiales, bajo la dirección de destacados maestros nacionales y extranjeros y la participación de solistas nacionales como Elvira Savi, Rosario Cristi, Miryam Singer y Álvaro Gómez. El interés de este CD reside en dos aspectos fundamentales: conocer las obras sinfónicas de Carlos Riesco en un sentido diacrónico y reconocer la importante labor de la Orquesta Sinfónica de Chile en la difusión de la música chilena. Por razones de interés musical, las obras en este CD no aparecen necesariamente ordenadas en forma cronológica.

La obra más temprana es la *Serenata* para orquesta compuesta en 1949 y grabada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah en 1979. Es la primera obra sinfónica del compositor, donde se hacen evidentes, a través de sus tres movimientos, la experimentación, la búsqueda sonora y la adhesión a la forma ternaria. De 1951 se seleccionan dos obras: *Passacaglia* y *Fuga* para orquesta de cuerdas y *Concierto* para violín y orquesta. La primera fue grabada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente en 1958. La orientación neoclásica se hace presente en el uso de esquemas formales del barroco, como son la variación continua sobre un bajo *ostinato* y el contrapunto fugado, procedimientos que el compositor dominó desde su época temprana. La grabación de la segunda obra se realizó en 1982; en esta ocasión la dirección estuvo a cargo de Víctor Tevah y actuó como solista Álvaro Gómez. Es una obra exigente, con pasajes virtuosísticos para el violín, ajustándose al concepto tradicional de concierto solista, dentro de una orientación formal general neoclásica. La siguiente obra, titulada *Cuatro danzas* para orquesta, es de 1953 y fue grabada bajo la dirección de Werner Torkanowsky en 1981. El contraste de carácter entre las danzas y la relevancia del aspecto rítmico se asocian con la estructura de la suite. El *Concierto* para piano y orquesta fue compuesto entre 1963 y 1965. La presente grabación corresponde a la versión de 1989 bajo la dirección de Lothar Koenigs, actuando como solista Elvira Savi. La influencia del neoclasicismo, ahora específicamente bartokiano, aparece bajo la forma de recursos rítmicos característicos y un manejo del piano esencialmente percutido. Expresiva y formalmente diferente es la *Sinfonía De Profundis* para voz y orquesta de 1982-1984. La grabación corresponde a su estreno en 1985 bajo la dirección de Juan Carlos Zorzi con la contralto Rosario Cristi como solista. Lleva como subtítulo y dedicatoria: "Ad maiorem Dei Gloriam". Tiene dos movimientos: el primero es tenso, profundo y dramático, y da paso, sin solución de continuidad, al segundo movimiento que introduce las palabras del salmo 129 de la Vulgata, canto de esperanza en el Dios salvador. La voz, que se mueve entre la recitación y el canto, es el eje conductor de la idea dramática, mientras la orquesta acompaña y profundiza el sentido del texto bíblico. La última obra para este CD fue compuesta en 1985 y se titula *Mortal mantenimiento* para voz y orquesta, sobre textos de Roque Esteban Scarpa. La presente versión corresponde a la realizada por la Orquesta Sinfónica de Chile en su temporada oficial de 1992, bajo la dirección de Agustín Culler y actuando como solista la soprano Miryam Singer. Consta de cuatro movimientos que corresponden a los siguientes cuatro poemas de Scarpa seleccionados por Riesco: "La muerte que me codicia existe", "Soñando después", "Elegía" y "Las fuentes de sombra". El compositor ya no se atiene a los esquemas formales tradicionales, sino que la música sigue los estados emocionales del texto con gran libertad y plasticidad. Es una obra de madurez, en la cual el compositor utiliza con experiencia y flexibilidad los medios técnicos para los fines que su imaginación requiere.

Estas siete obras para orquesta cubren un período de 36 años de creación ininterrumpida, y permiten apreciar la trayectoria de un músico que va ganando en expresividad, intensidad e independencia de los modelos tradicionales. Partiendo de una orientación más bien neoclásica, el compositor se mueve hacia una estética ligada al expresionismo centroeuropeo, con evidente enriquecimiento de los recursos compositivos.

La recuperación de estas grabaciones históricas de la Orquesta Sinfónica de Chile es todo un acierto, que nos permite apreciar la calidad de las interpretaciones y reconocer el papel fundamental -y prácticamente exclusivo- que le cupo a esta orquesta en la difusión de obras de compositores chilenos. El presente fonograma viene acompañado de un cuadernillo con importante y extensa información, en español e inglés, sobre cada una de las obras.

Julia Grandela del Río

Charango. Autores chilenos. CD. *Intérpretes varios*. Warner Music Chile. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

El charango, "hermosa guitarra de cristal y terciopelo, cascada de armonías y ritmos juguetones"¹, como lo definió poéticamente Rubén Nouzeilles, es un instrumento musical nacido producto del mestizaje. Con anterioridad a la conquista de nuestra "América Morena" no existían en el continente instrumentos de cuerda complejos. Se afirma que durante el período de la Colonia, a principios del siglo XVII en Potosí, en la actual Bolivia, nació este pequeño instrumento, fruto del ingenio popular, influenciado por la pequeña vihuela de mano de cinco cuerdas dobles. Posiblemente el charango en sus inicios fue construido de madera, al igual que la vihuela. Posteriormente se utilizaría como caja de resonancia el caparazón del quirquincho (armadillo). En la actualidad se usa indistintamente la madera o el quirquincho. Curiosamente, en Chile el charango empieza a conocerse recién en el siglo XX, exactamente en la década de los 60', entre otras razones, gracias al gran movimiento musical de la Nueva Canción Chilena, el Neofolclore y el uso individual del charango como instrumento acompañante, que hicieran algunos artistas de la talla de Violeta Parra y Raúl de Ramón. Los primeros charanguistas chilenos tocaban el instrumento por imitación, especialmente de la música boliviana. Con el paso de los años, entre fines de los 60' y principios de los años 70', aparecen notables cultores nacionales que, junto con interpretar, componen cada vez con mayor frecuencia y creatividad, forjando un camino que transita una vertiente de eximios charanguistas y creadores chilenos que, a lo largo de estas cuatro décadas, han conformado un inagotable repertorio chileno para charango solo o con acompañamiento.

Un destacado grupo de charanguistas chilenos presentó un proyecto al Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), para plasmar en un disco compacto llamado *Charango, autores chilenos*, una muestra muy representativa de la historia musical del charango en Chile, o como algunos llaman, del "charango chileno". El término "charango chileno" tiene su explicación lógica, tanto en la técnica de la ejecución del instrumento, como también en el estilo compositivo, lo que queda claramente de manifiesto en este contundente fonograma. A lo largo de todos estos años y de manera muy fuerte en la última década, se ha creado entre los músicos chilenos una manera muy propia de pulsar, de digitar, de apagar, de rasguear las diez cuerdas de este cautivante y versátil instrumento. Y para ello la creatividad, la mayoría de las veces de los mismos virtuosos ejecutantes, manifiesta una gran imaginación, que funde las influencias de distintos estilos, enraizados por lo general en el folclore y en la música popular latinoamericana, pero con un sello propio y con auténtica originalidad.

Italo Pedrotti (Entrama), productor ejecutivo, y el equipo conformado por Horacio Durán (Inti-Illimani), Freddy Torrealba (Dúo Experimental), Pablo López y Ricardo Aguilera, eligieron 19 creaciones instrumentales para charango, entre piezas conocidas y otras inéditas, para incluirlas en el disco, con la entusiasta participación de 36 músicos chilenos, entre creadores e intérpretes de charango y otros instrumentos. En el primer surco del CD aparece *Ojito de agua* (1971) de Adrián Otárola, antigua y bellísima composición con ritmo de huayno, donde armónicamente se fusiona el charango y el ronroco² en La menor, en las manos del dúo conformado por Horacio Durán e Italo Pedrotti. Le sigue *Puelche* (2000) de Freddy Torrealba, considerado por sus pares, como el más virtuoso de los charanguistas chilenos en la actualidad. En su extensa creación de más de cinco minutos, el músico hace gala de variados recursos del instrumento, con impecables punteos, brillantes trémolos, chasquidos, ataques diversos y múltiples repiques (trémolos cortos), que pretenden emular al sureño viento puelche.

Circular (1999) de Pablo López y Fabián Fuentealba, nos sumerge en una creación más bien íntima, alejada del contexto folclórico, donde el charango, acompañado sólo por una guitarra, nos envuelve en una interesante y sugerente línea melódica. Le sucede uno de los "clásicos" del repertorio charanguístico nacional: *Rosita de Pica*, interpretado por su propio autor, el legendario Héctor Soto, quien interpreta una versión bastante similar a la original, con excepción del final, donde disminuye la velocidad de los distintos *tempi* de la pieza. Claudio Araya (Huara, Congreso) sorprende al auditor con la peculiar introducción que inicia en su notable creación *Reencuentro*, donde utiliza trémolos

¹Cita de la contraportada del disco "Canto de pueblos andinos", vol. 2, conjunto Kollahuara. (Odeón, 1974)

²Charango más grande, de registro más grave y con distintas afinaciones.

disonantes del charango, sonidos de cuerdas sobre el clavijero, guitarras con cuerdas montadas, casca- beles y chajchas. Acto seguido, el mismo Araya se encarga de doblar melodías con su voz, para luego dar paso a interesantes dúos de charango con la guitarra, que permiten destacarse a centelleantes pasajes de melodías incluidas en los repiques.

Horacio Durán nos entrega una inventiva y brillante ejecución de la pieza *Manzanitas* (1972). Es una especie de bailecito, con una hermosa melodía que, por momentos, pareciera huir de sí misma, como agua que sale y vuelve a su cauce, produciendo un efecto muy bello y muy bien logrado. Diáfa- nos armónicos se funden dentro de virtuosos repiques, culminando en un final de mucha fuerza. Otra gran creación para charangos aparece en el track 7. Se trata de *Otoñal* (1997) de Italo Pedrotti, un interesantísimo diálogo de dos charangos y un ronroco (Pedrotti, Carlos Vera y Manuel Meriño), unidos a una guitarra y un bajo acústico. Junto a ellos, aparecen variados instrumentos de percusión, que aportan de manera casi incidental a la pieza. Música muy sugerente, que a través de melodías dobladas al unísono o por terceras, desarrolla una apasionante experiencia auditiva de gran impulso rítmico, que incorpora armónicos, repiques, trémolos y principalmente una ingeniosa acentuación heterométrica, que en varias instancias rompe acertadamente con la acentuación regular de la pieza.

Marcello Martínez ofrece *Italicios* (1998), que revela la influencia "piazolística" en este talentoso creador y arreglador chileno. Está escrita para dos charangos (Horacio Durán y Matías Olivos), guita- rra y bajo acústico, destacándose las variadas sincopas dentro de originales giros melódicos, tratados por momento como brillantes pasajes contrapuntísticos y con un gran despliegue de trémolos en los acompañamientos. *Khespiña* es otra creación de Héctor Soto. La pieza, dividida en dos partes, con introducción e interludio a cargo de una guitarra, es de corte romántico y melancólico, semejante a una zamba argentina, con el canto a cargo del charango, y con el acompañamiento en la guitarra. En el surco siguiente aparece Pedro Plaza con su composición *Punitaqui*, en una alegre creación apoyada en el ritmo del huayno altiplánico, mientras que el diálogo del charango y la guitarra permiten reme- morar los más famosos dúos tradicionales de estos dos instrumentos.

Freddy Torrealba reaparece con *Claudia* (1999), pieza que estuvo nominada para los premios Altazor 2001. En una interpretación de largo aliento, Torrealba nos recrea a través de un solo introductorio de charango, al que se van incorporando otros instrumentos, en un *tempo* crecientemente más rápido con atractivos arpegios, melodías con armonía figurada, repiques y rasgueos cantados, que finalizan en un *ritardando* muy acertado. Otro creador e intérprete se incorpora a la música, Ricardo Aguilera, con *Regreso*. Una melodía en ritmo de huayno se repite varias veces con distintos recursos charanguísticos. Posteriormente el canto pasa a la zampona, a la cual se le suma otra zampona en contrapunto imitativo. Al final retoma el charango su participación protagónica.

El baile del quirquincho, de Daniel González, nos recuerda la música del Ecuador. El mismo autor "juguetea" con su charango en una alegre melodía, variada ligeramente en dos oportunidades. Segui- da de una sección final "como término de fiesta", donde los repiques del instrumento solista son acompañados por palmas. A continuación Pablo López interpreta *Dos veces septiembre* (2000), de sono- ridad más libre en cuanto a estilo y que sugiere imágenes de lugares o paisajes. Después de una expo- sición del tema a cargo del charango, aparecen la guitarra, el bajo, percusiones menores y la flauta travesera que, como contracanto, acompaña al charango hasta el final de la pieza. Horacio Durán, como creador e intérprete, reaparece con *Tonada triste* (1997), un solo de charango en Mi menor. Si bien la atmósfera se asemeja a la pieza anterior de López, aquí efectivamente el título de la pieza refleja el ritmo de tonada lenta, el cual se percibe claramente durante el transcurso, con una melodía que se repite con algunas variaciones y efectos de *rubato*, que recuerda a la guitarra campesina chilena. Luego, y a manera de sección conclusiva, aparece una larga sección contrastante dividida en dos partes.

La creación más vanguardista del presente fonograma es *Réquiem para Danilo y su ángel* (graba- ción realizada en Estados Unidos, con la participación del sonidista Brian Knave). En ella, su propio autor, Quique Cruz, con un ronroco en Do menor, ofrece prácticamente una pieza de "música con- temporánea para charango". De estructura absolutamente abierta, la obra posee diferentes secciones que se mueven por lo general dentro de un lenguaje tonal, pero con muchos adornos y disonancias, en que se destacan timbres y matices contrastantes. Los recursos del instrumento parecen infinitos, en una amplia fusión sonora que deja entrever algo de jazz, música afroamericana, de Brasil y de Bolivia, entre otras. *Vuelo de parinas*, de César Palacios, es otra hermosa y antigua pieza incluida en esta selec- ción. Interpretada en dos charangos por Jorge Gajardo (Bafona), esta creación, luego de una doble introducción de trémolos y posteriormente de armónicos, deleita con una interesante línea melódica,

cuyo incesante ritmo de figuras iguales, dibuja un tema que va desde el registro bajo hasta el agudo del instrumento, con mucha gracia y soltura. El dúo de charango aparece y desaparece en vertiginoso viaje, con un aporte de la guitarra acompañante y diversas percusiones. La composición se extingue paulatinamente con un *decrecendo*, cual vuelo de parinas alejándose.

Carlos Cabezas (Los Jaivas), interpreta su creación *La cueca del santo* (2001). Tomando como referencia un estilizado ritmo de cueca, la pieza, escrita para charango con acompañamiento de guitarra y bajo, se destaca por una ingeniosa sonoridad en cuanto a la armonía, que sirve de base a diferentes pasajes melódicos hechos por el charango, que cuya armonía figurada y secciones de repiques cantados, conforma una estructura abierta que desemboca en un sorpresivo final. Como cierre de este disco compacto se escucha otra famosa pieza del repertorio chileno para charango: *Ventolera* (1976), de Eduardo Carrasco y Hugo Lagos (Quilapayún). Para esta excelente versión se unen varios de los charanguistas que participan en el proyecto: Gajardo, Pedrotti, Torrealba, Durán y López. Los tres primeros, cada uno como solista en su particular estilo, más los dos últimos con charango y ronroco, nos entregan una especie de síntesis de los recursos más característicos del instrumento, como son la melodía punteada en sus distintos registros, los trémolos, los repiques, acentos, chasquidos y rasgueos acompañantes, por nombrar solamente algunos. Los diálogos, unísonos y cortes, entre matices y *tempi* diferentes, se amalgaman de manera fluida y virtuosa.

La grabación del fonograma se realizó en el Estudio Son-Art de Santiago y estuvo a cargo de los ingenieros de sonido Pascal Warnier e Italo Pedrotti. El diseño gráfico e ilustraciones del folleto fueron realizados por Carolina Durán y la fotografía correspondió a Yael Senerman. Para la adquisición de este disco se puede visitar el sitio Web: www.inti-illimani.cl. Es importante destacar también el aporte de los destacados *luthiers* chilenos constructores de charangos, Yelkon Montero y Gabriel Aguilera quienes, junto a los prestigiosos constructores bolivianos Sabino Orozco, Gamboa, Kanata, Chasqui y Achá, contribuyen desde hace mucho tiempo con la fabricación de excelentes instrumentos musicales, como los usados para esta grabación.

En resumen, un excelente trabajo que marca un hito fundamental en lo que se refiere principalmente al rescate y defensa de nuestra identidad musical, a través de este repertorio chileno, nunca antes ordenado ni presentado como ahora en un registro fonográfico. La acertada selección, de notables creadores y brillantes intérpretes, se asocia a recursos sonoros, melódicos y tímbrísticos de la más variada índole. Estos artistas chilenos, aunados por el mismo espíritu, han plasmado tradición y originalidad en una seria labor. Esta producción sin precedentes según afirman sus propios actores, se realizó con la convocatoria de músicos que cultivaran experiencias y estilos diversos, y su único propósito fue dar a conocer un trabajo que, a través de muchos años, se ha desarrollado espontáneo y sin concesiones, en una faena colectiva donde se encierra y queda de manifiesto la pasión y el amor por nuestra música chilena y latinoamericana a través del mágico sonido del charango.

Claudio Acevedo Elgueta

Jóvenes músicos para nuevos compositores. CD. Orquesta Moderna, dir. Luis José Recart, Cuarteto de Guitarras Ritmato y Nicolás Láscar, percusión. Santiago: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, EM 004; Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001.

Desde su fundación en 1998 la Orquesta Moderna se ha caracterizado por un claro interés en difundir música chilena y latinoamericana, generando así importantes espacios al amparo del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, su teatro y su sello discográfico. En ésta, la cuarta producción del sello, la Orquesta Moderna centra su afán en seis jóvenes compositores chilenos, cinco de los cuales han sido formados en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, en la carrera de Especialista en Composición y Arreglos en Música Popular. Llama la atención el hecho de que dichos autores, habiendo sido formados académicamente en el área de la música popular, se desenvuelvan cómodamente en un medio instrumental y estilístico propio de la música docta.

La música de estos compositores es de expresión muy personal, con un correcto dominio de los aspectos técnicos, formales y de recursos, como el contrapunto (a pesar de la juventud de los autores), el procedimiento que requiere de un estudio paciente y un tiempo de decantación que, a veces, la natural impetuosa juvenil no tolera.

El disco debe escucharse, en el orden original en que se suceden las obras, ya que se percibe una curva de tensión que le otorga al conjunto un atractivo adicional, aparte del valor de cada obra por separado. Pensando en esa dinámica es que han surgido las siguientes reflexiones al escuchar las obras según aparecen en el disco.

Canción de Piedra, de Jorge Andrés Costa (1977), es una buena opción de apertura para un registro de larga duración. Se trata de la primera incursión de este compositor en el formato de orquesta de cuerdas, en un lenguaje tonal expandido. Es una composición en dos movimientos, de ambiente íntimo, con ecos de post-romanticismo e impresionismo, donde se vislumbran la influencia de Leng y Rifo, maestro directo de todos los compositores del Instituto Profesional Escuela Moderna incluidos en el fonograma. Le sigue *Canción Invernal*, de Mauricio Yazigi (1977), obra en tres movimientos que continúa la línea general planteada por Costa, aunque obviamente afloran aspectos personales que los diferencian. Yazigi destaca cambios de atmósfera, principalmente a partir de variaciones de tempos y carácter. En su tercer movimiento se destacan sutilmente algunos recursos tomados de la música popular, como ciertas cadencias características y elementos rítmicos, lo cual delata la formación del autor en el área popular y guitarra flamenca.

En *Tres Movimientos para Orquesta de Cuerdas*, de Sebastián Errázuriz (1975), la presencia de lo popular se hace más evidente. Ritmos valseados, ostinatos y un lirismo directo son elaborados a partir de la estilización propia de la música de concierto. Especialmente interesante es el tercer movimiento, que destaca una referencia a Piazzolla en combinación con procedimientos contrapuntísticos.

Diplóico, de Sebastián Rehbein (1975), es la siguiente obra, estructurada en dos movimientos. Desde los primeros compases del primer movimiento se nota un cambio de mano y sensibilidad. Su fuerza emerge de ostinatos en 6/8, rematando en apoyos rítmicos gracias a la cuerda percutida. El extenso segundo movimiento destaca en su parte central sendos solos de cello y violín, que alternan con las secciones extremas, de carácter más movido.

En la obra de Javier Farías (1974), *Concierto para cuatro guitarras, percusión y orquesta de cuerdas*, el cambio de timbre es evidente. La orquesta de cuerdas ahora acompaña al cuarteto de guitarras, secundado por la percusión. Cabe destacar que el propio autor integra el ensamble de guitarras que participa en la grabación. De acuerdo al esquema tripartito, el movimiento central es un intermedio a cargo del cuarteto. Los movimientos extremos se caracterizan por la vitalidad rítmica y la particular amalgama lograda con la integración de las guitarras al resto del conjunto. De especial interés es el tercer movimiento, rico en ambientes y efectos conseguidos por los ritmos usados y las combinaciones de timbres entre guitarras, percusión y orquesta.

El disco culmina con la obra *Tres visiones de un zikuris atacameño*, de Carlos Zamora (1968). La obra de Zamora (compositor formado en la Universidad de Chile) representa el retorno a la sonoridad exclusiva de la orquesta de cuerdas y, además, otro cambio de mano en la composición, ya que abunda en elaboraciones y transformaciones a partir de la pentafonía nortina. Su único movimiento está dividido en tres secciones claramente diferenciadas, que nos revelan a un compositor maduro, en pleno uso de sus capacidades y recursos, que a ratos nos recuerdan el portentoso legado de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.

Álvaro Menanteau

Reseña de dos discos de música chilena para guitarra

El arte de la guitarra en nuestro país ha tenido un desarrollo enorme. Desde hace poco más de una década varios guitarristas, formados en las aulas chilenas, han alcanzado una repercusión internacional como nunca antes. Varios intérpretes han ganado concursos de importancia fuera de nuestras fronteras. Se puede afirmar que estamos en otra etapa del desarrollo en la formación de la guitarra docta en Chile, la de formación de guitarristas profesionales, cuyo objetivo es dedicarse por entero a su instrumento, con tiempo sólo para perfeccionarse y elevar su arte. Al inicio de la formación sistemática de la guitarra en las aulas de la Universidad de Chile, los planes y programas eran, al menos en teoría, para la formación de profesionales. No obstante, en la práctica existía un criterio -apoyado en el "sentido común" de la sociedad- que afirmaba que el "arte no da para vivir". El estudiante debía seguir paralelamente otra carrera y así "poder mantenerse económicamente". Gracias a los que realmente se dedicaron por completo en esos momentos a este bello instrumento, a pesar de las presiones

sociales, se produjo este salto en nuestra formación. Aquellos alumnos que siguieron paralelamente dos carreras, no pudieron alcanzar los sitios a que hoy día pueden llegar los jóvenes.

El primer intérprete en que cristaliza esta etapa de la formación profesional del guitarrista es Luis Orlandini, quien obtuvo por primera vez para Chile un premio en un certamen internacional. En 1989 ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Música de Múnchen, Alemania. Desde entonces ha desarrollado una exitosa carrera en el extranjero, actuando en importantes salas de concierto del mundo, grabando para muchas radios de Alemania y para las firmas de discos Koch-Schwann, CPO y ARTE NOVA. Le suceden Wladimir Carrasco, Romilio Orellana, Carlos Pérez y Juan Antonio Escobar, en la obtención de galardones en concursos internacionales.

Los dos discos que a continuación se reseñan son representativos de estos dos mundos en la formación guitarrística chilena. El primero es justamente de Luis Orlandini, cuyo profesor en Chile fue Ernesto Quezada, y el segundo de Enrique Kaliski, de profesión ingeniero, cuya maestra fuera Liliana Pérez Corey. Ambos trabajos deben considerarse en su justa dimensión, con los méritos de cada uno, el primero por la rigurosidad y exigencia propias de la actividad profesional, y el segundo, desde un plano no profesional, por sus aportes al repertorio para la guitarra proveniente de las raíces folclóricas chilenas.

Urrutia-Blondel, Bolto, Orrego-Salas, González, García, Vila, Vera-Rivera, M. Letelier, Lémann, Antireno, compositores chilenos. Obras para guitarra. CD. Luis Orlandini, guitarra. SVR Producciones Limitada. ABA-SVR-900000-3, Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile; Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999.

Esta producción de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, con el apoyo del FONDART, nos entrega una interesante muestra de obras de compositores chilenos en la guitarra por Luis Orlandini. Se destaca la combinación de compositores nacidos en la primera mitad del siglo XX, entre 1903 (Jorge Urrutia Blondel) y 1939 (Miguel Letelier), y aquellos que nacieron en la segunda mitad del pasado siglo, entre 1950 (Santiago Vera-Rivera) y 1956 (Jaime González). Esta amplia gama de compositores demanda un alto nivel de exigencias al intérprete, quien debe responder a los variados lenguajes y recursos que se le entregan. Medios que van desde la "economía de recursos weberiana y un carácter más bien enigmático"¹ de Fernando García en sus *Tres piezas breves*, hasta los recursos electrónicos de la obra para guitarra y sintetizador de Fernando Antireno, que parece "extraída de una banda sonora cinematográfica". En un punto intermedio se ubican la obra de Urrutia Blondel, "clara heredera del nacionalismo de raigambre impresionista introducido en Chile por Pedro Humberto Allende", los bellos *Siete preludios breves* de Miguel Letelier, en que "están presentes distintos referentes estilísticos de la historia de la música", la ya tradicional *Esquinas* de Orrego-Salas, adscrita "a la más pura tradición guitarrística de Villa-Lobos, con progresiones armónicas basadas en desplazamientos de posiciones fijas de la mano izquierda", *Imágenes de Chile* de Jaime González, relacionada no "tanto con las *Tonadas* para piano de Pedro Humberto Allende, sino que más bien con las audacias de un *Gavilán* de Violeta Parra", o *Rapsodia* de Juan Lémann, en que el compositor "explora distintos recursos técnicos y expresivos del instrumento, produciendo una guitarra recia y delicada a la vez con alguna dosis de virtuosismo". Todas estas exigencias son resueltas a cabalidad y con maestría por Orlandini.

Dos aspectos de la parte gráfica e informativa del CD son importantes. Uno es la presentación, en la carátula del soporte, de una fotografía de una pintura de la serie "Torres de Babel" (1968) del pintor chileno Mario Toral (1934), fotografía que se complementa con una breve biografía del artista al interior del pequeño libro que se adjunta como carátula. La otra es la presentación y comentarios que realiza el musicólogo chileno Juan Pablo González, profesor del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

La integración intertextual entre una pintura (más específicamente de una fotografía de la obra), con la música (en su aporte en el aspecto gráfico del soporte) me parece altamente meritorio. Permite conectar al auditor del disco con otro arte, en este caso visual, y con otros espacios estéticos. La peque-

¹Juan Pablo González, texto del librito del CD. Las restantes citas de la presente reseña corresponden a la misma fuente.

na reseña biográfica del pintor refuerza esta insinuación/abertura al conocimiento de la obra de Mario Toral.

No es práctica común en las ediciones de nuestro medio que un musicólogo realice una presentación de los discos, lo que permite agregar una carga valórica adicional para la comprensión de lo que se escuchará. En este caso, Juan Pablo González realiza una sintética, pero maciza reseña biográfica de los compositores y un comentario justo y preciso de las obras.

Gracias a estos comentarios es posible conocer las dedicatorias iniciales de las obras. *Esquinas*, op.68, de Juan Orrego-Salas, está dedicada al guitarrista italiano Angelo Gilardino. *Anagogística* de Santiago Vera-Rivera, al compositor chileno Pedro Núñez Navarrete. *Siete preludios breves* de Miguel Letelier, a Violeta Parra; y *Rapsodia* de Juan Lémann, está dedicada justamente al intérprete. Luis Orlandini ha estrenado más de 45 obras de compositores chilenos, muchas de ellas compuestas por su encargo, como es el caso, en este disco, de la *Fantasia* N° 2, op.37, sobre el nombre de Bach, de Carlos Botto, obra comisionada dentro de la celebración de los 300 años del natalicio del ilustre compositor alemán.

Raíces y memoria. Guitarra chilena. CD. Enrique Kaliski, guitarra. Santiago: Enrique Kaliski Kringuer, 2001.

Debe destacarse en primer lugar la importancia que tiene que músicos, del ámbito que sean, dediquen su esfuerzo y amor a la música nacional. Más aún cuando se trata de músicos que provienen de la academia, donde esta música es ignorada. Este es el gran mérito inicial que tiene la producción de Enrique Kaliski.

En segundo lugar, debe señalarse que no es el primer trabajo que Kaliski desarrolla en este plano de la música popular. Anteriormente, junto a Eugenia Rodríguez Moretti, licenciada en Interpretación Superior con mención en Guitarra y profesora del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, elaboraron un *Método de guitarra chilena* editado, en su novena edición, por la Editorial Universitaria.

En éste, su primer trabajo discográfico, Kaliski entrega una variada gama de arreglos de diferente procedencia en el ámbito folclórico. Para las cinco primeras piezas se basa en recopilaciones originales de Violeta Parra, una melodía en los temas 1, 3, 4 y 5, y en el segundo, dos canciones tradicionales popularizadas por la voz de Violeta, *Qué pena siente el alma* y *La petaquita*. El tema 6 es un arreglo de una canción de Víctor Jara, que combina los cantos infantiles tradicionales *Arroz con leche* y *Alicia va en el coche*. Los temas 7 al 12 son arreglos de piezas folclóricas popularizadas por diferentes intérpretes que no menciona. El track 9 incluye una canción de Violeta Parra que es denominada erróneamente como "del folclore". Estos son arreglos cortos, elementales y escolares, publicados durante la segunda mitad de la década de los ochenta en el *Método de guitarra chilena*. El tema 13 es un arreglo del popularísimo vals de Jorge Yáñez *El gorro de lana*. En el track 14 y 15, aparecen arreglos de dos tonadas ya tradicionales dentro del repertorio popular, una de antiquísima data y sin autor conocido, *Yo vendo unos ojos negros*, y la otra de Luis Aguirre Pinto, *Camino de luna*. Finaliza con cuatro composiciones propias. La primera, en el track 16, titulada *El Trauco*, junto con la segunda que corresponde al tema 19, *El Caleuche*, son las de mayor elaboración y duración de todo el disco. Las restantes dos obras corresponden a los temas 17, *Reflejos del Llanquihue*, y 18, *Ensenada*, provienen del *Método de Guitarra Chilena* ya mencionado.

Técnicamente Enrique Kaliski demuestra deficiencias para abordar sus arreglos y composiciones, que se evidencian en la pérdida del pulso, ritmos irregulares y notas poco claras. Logra, eso sí, mantener en diferentes planos la melodía y el acompañamiento en gran parte de las interpretaciones. En los aspectos interpretativos existe una línea sistemática de falta de matices y una tendencia resuelta al abuso de los "sforzatos" que se advierten pronunciadamente en *El caleuche*, el tema final.

En general, en los arreglos predomina una técnica que en el ámbito tradicional se denomina de "postura armada". Consiste en sacar las melodías en la guitarra a partir de las posturas que el acompañamiento indican al canto. Esta técnica presupone desarrollar la melodía y su arreglo, a partir del manejo y conocimiento que se tenga de la guitarra (y con la guitarra en mano), lo que limita un posterior desarrollo del tema trabajado, en especial en un tratamiento de tipo polifónico. Se escapa a este formato una interesante mezcla polifónica, justamente, entre las melodías de *Qué pena siente el alma* y *La petaquita*. Esta singular técnica de desarrollar arreglos con guitarra en mano la usaba también Ricardo Acevedo, recordado guitarrista viñamarino que grabara temas en esta misma línea, pero con un manejo de la guitarra popular de gran envergadura que traspasaba a sus interpretaciones.

En sus composiciones, Kaliski presenta buenas ideas, pero no prosperan por falta de manejo de mayores elementos para su desarrollo.

Es impecable el ambiente gráfico de esta producción, con una obra original especialmente concebida para la portada que recuerda figuras que la Viola Chilensis estampaba en sus arpilleras. En el interior del folleto de portada se incluyen dos elogiosos comentarios de Margot Loyola, Premio Nacional de Arte 1994 y del actor y cantor popular Jorge Yáñez, además de una cuarteta de saludo del payador y poeta popular Pedro Yáñez.

Debe destacarse como promisorio y significativo este esfuerzo de Kaliski, puesto que con esfuerzo y amor por la música y la guitarra ha realizado este disco fuera de sus habituales labores profesionales de ingeniero. Sus pretensiones (legítimas, por cierto) de entrar al ámbito profesional que se advierten en este disco (o por lo menos de competir en este ámbito), le demandarán grandes esfuerzos y una gran cantidad de tiempo junto a su guitarra, así como en el estudio y conocimiento de la música tradicional y popular chilena.

Sergio Sawalle E.

IN MEMORIAM

Óscar Gacitúa (1925-2001)¹

Chile es tierra de grandes pianistas, según lo han demostrado con creces un Federico Guzmán, una Rosita Renard, un Armando Palacios, un Arnaldo Tapia-Caballero, una Flora Guerra, un Juan Reyes y, por supuesto, el genial Claudio Arrau.

A este selecto grupo perteneció Óscar Gacitúa, un pianista de fuste quien, desde muy niño, estuvo ligado a la Universidad de Chile.

Realizó una parte importante de sus estudios de piano en nuestro Conservatorio Nacional de Música con aquel gran maestro que fuera el profesor Alberto Spikin, en nuestra Facultad obtuvo el grado de Licenciado en Interpretación Superior con mención en piano y, a contar del año 1959, ingresó a la Orquesta Sinfónica de Chile, como solista en piano, celesta y clavecín, lo que le otorgó la jerarquía de académico universitario.

Despedido de la Orquesta en una época en que la arbitrariedad se enseñoreara en nuestra Universidad y el país entero, Óscar Gacitúa no se amilanó, sino que con decisión y valentía continuó con el cultivo dedicado y sostenido del piano, manteniendo siempre en alto una independencia insobornable ante personas e instituciones. Fiel a los valores de la Universidad divulgó la música de los compositores nacionales tanto en el concierto como en el fonograma. Es así como surgieron, entre otros importantes logros, grabaciones inolvidables de grandes creadores nacionales, como fuera, a modo de ejemplo, la versión fonográfica de las *Doce tonadas de carácter popular chileno* del notable maestro Pedro Humberto Allende, Premio Nacional de Arte en Música. Igualmente, organizó imaginativos ciclos de variadas temáticas en que destacados pianistas, entre ellos maestros de nuestra Facultad, dieron a conocer la música del piano a través de todo Chile.

Junto con despedirlo, a nombre de la Facultad de Artes y del Sr. Rector de la Universidad de Chile, presento todas mis condolencias a su distinguida familia.

Apreciado colega Óscar Gacitúa, descansa en paz.

Luis Merino

¹Alocución con que el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile despidió los restos de Óscar Gacitúa.

Índice de números publicados correspondientes a 2001

ÍNDICE ALFABÉTICO DE COLABORADORES

- Aharonián, Coriún.* El compositor y su entorno en Latinoamérica. N° 196: 77.
- Aravena Décart, Jorge.* Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica. N° 196: 33.
- Cáceres, Eduardo.* Primer encuentro chileno-alemán de música electrónica y electroacústica para el nuevo milenio. N° 195:77; Música e identidad. La situación latinoamericana. N° 196: 83.
- De Elías, Manuel.* Manifiesto de los compositores latinoamericanos. N° 195: 87.
- Garrido-Lecca, Celso.* Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores. N° 196:87.
- González R., Juan Pablo.* Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. N° 195: 38.
- Pérez de Arce, José.* Campanas metálicas santamarianas. N° 196: 59.
- Prudencio, Cergio.* Manifiesto por la música. N° 196: 75.
- Riesco, Carlos.* In memoriam. Brunilda Cartes (1909-2001). N° 196: 113.
- Stein, Hanns.* In Memoriam. Clara Oyuela (1907-2001) N° 195: 113.
- Tello, Aurelio.* Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. N° 196: 7.
- Torres Zúñiga, Eduardo.* Problemática de la música popular en Chile. Tribuna. N° 195:65.
- Vera, Santiago.* Carlos Riesco Grez. Premio Nacional de Arte, mención Música 2000. N° 195: 8.
- Catálogo de las obras musicales de Carlos Riesco Grez. N° 195: 35.
- Zamora, Carlos.* In memoriam. Wilfried Junge. N° 196: 113.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de Reseñas

- | | | | |
|--------|-----------------------------|--------|--------------------------|
| A.M. | : Álvaro Menanteau | G.M.C. | : Gabriel Matthey Correa |
| C.C.O. | : Cecilia Carrère Oettinger | J.G. | : Julia Grandela |
| C.G.R. | : Cristián Guerra Rojas | J.P.A. | : José Pérez de Arce |
| C.R. | : Carlos Retamal | M.C.D. | : Miguel Castillo Didier |
| D.G.T. | : Diana Gutiérrez Toro | M.P.V. | : María Paz Valenzuela |
| E.C. | : Eduardo Cáceres | P.H. | : Patricio Hermosilla |
| F.G. | : Fernando García | R.G.E. | : Rogelio Gormaz E. |

Publicaciones (en orden de publicación en la *R.M.Ch.*)

Jaime Ingram. *Historia, compositores y repertorio del piano*. Segunda edición. Panamá: Editorial Universitaria, 1993, 559 pp. F.G. N° 195:94.

Fabio Salas Zúñiga. *El rock: su historia, autores y estilos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2000, 187 pp. A.M. N° 195: 95.

Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales. Santiago: Área de Música de la División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), 2000, 111 pp. R.G.E. N° 195: 95.

Fonogramas (en orden de publicación en la *R.M.Ch.*).

Crónica de poesía y estética del Cuarteto de cuerdas N° 2 de Alfonso Montecino. D.G.T. N° 195:98.

Octuor de Violoncelles. CD. Octeto de violoncellos de la ciudad de Beauvais. Transes Européennes. TE 013. París. D.G.T. N° 195: 99.

Hernán Jara. *Flautas y cuerdas. Música chilena y latinoamericana*. CD. Hernán Jara (flauta solista), Orquesta de cuerdas (Guillermo Rifo, dir.) y otros. EM 003. Santiago: Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2001. D.G.T. N° 195: 100.

El sur comienza en el patio de mi casa. CD. Composiciones de Rafael Díaz. Rodrigo Tabja (violín), Celso López (cello), Clara Luz Cárdenas (piano), Bernardo Zamora (tenor-narrador), Virna Osses (piano), Gabriela Núñez (soprano), Alejandro Inzunza (barítono-narrador), Edmundo Benitos (narrador), Felipe Hidalgo (violín), Claudio Gutiérrez (viola), Alejandro Tagle (cello), Santiago Espinoza (contrabajo), Yani Escobar (narradora), Constanza Rosas (piano), Francisco Gouet (clarinete), Sergio Cabrera (flauta traversa), Coro de Niños del Trinity College, Rodrigo Guzmán (guitarra). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999. G.M.C. N° 195: 102.

Compositores chilenos. CD. Obras para violín de Andrés Alcalde, Roberto Falabella, Gabriel Brncic, Alejandro Guarello, Pablo Aranda y Gustavo Becerra. Isidro Rodríguez (violín). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999. G.M.C. N° 195: 103.

Geneviève Dourmon. *Guía para la recolección de músicas e instrumentos tradicionales*. París: Ediciones UNESCO 2000, 152 pp. J.P.A. N° 195: 96.

Miguel Castillo Didier: *Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista mártir*. Santiago: Edición del autor, 2001, 296 pp. F.G. N° 196: 105.

Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1993, 63+17 pp. P.H. N° 196: 106.

Saxofón en concierto. Compositores chilenos 1988-1998. CD. Miguel Villafruela (saxofón) y otros. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. J.G. N° 195:105.

Miranda: su flauta y la música. Obras para flauta traversa de autores de la biblioteca musical de Francisco de Miranda. CD. Luis Julio Toro (flauta traversa barroca), María Esther Jiménez (flauta dulce), Rubén Guzmán (clavecín) y Carlos Guzmán (cello). Textos de Luis J. Toro: "La flauta de Miranda", y de Rodolfo Mondolfi Guda: "Miranda y la música". Serie Intérpretes Latinoamericanos. Auspiciado por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, Caracas, 2000. M.C.D. N° 195: 106.

Música para un nuevo tiempo. Celso Garrido-Lecca. CD. Intérpretes varios. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Fondo Editorial, 2000. M.P.V. N° 195: 107.

Proteo, objeto para armar, oír, ver e interpretar. CD. Jorge Martínez, música electrónica; M. Bethânia Rodrigues A., diseño e ilustraciones. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. F.G. N° 195: 108.

Jezira. 2 CD. Composiciones de Leni Alexander. Grabaciones en vivo: Cuarteto Santiago; Orquesta Sinfónica de Chile; Conjunto de cámara "Krahnenbaum Compagnie", Colonia; Carlos Vera y José Díaz (percusión); Conjunto de cámara "Ensemble Nouvelle", París; Orquesta de Radio France; Katia y Marielle Labèque (pianos); Lothar Koenigs y Juan Pablo Izquierdo (dirección). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. C.C.O. N° 195: 109.

Óscar Ohlsen. *Esquinas. Música chilena para guitarra*. CD. Obras de Gustavo Becerra-Schmidt, Edmundo Vásquez, Raúl Céspedes, Oscar Ohlsen, Juan Pablo González, Santiago Vera-Rivera, Christian Uribe, Juan Orrego-Salas, Eulogio Dávalos y Alejandro Guarello. Óscar Ohlsen, guitarra. Santiago: SVR Producciones Limitada. SVR-ABC-3006-12. 2000. C.C.O. N° 195: 110.

Carlos Ruesco, Próspero Bisquett, Jorge Urrutia-Blondel, compositores chilenos. *Obras Sinfónicas*. CD. Orquesta Filarmónica de Santiago, dir: Juan Mateucci, y Orquesta Sinfónica de Chile, dir: Víctor Tevah. SVR Producciones. ABA-SVR-900000-2. Santiago: Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999. C.G.R. N° 196: 108.

Saxofones en Latinoamérica. CD. Cuarteto de Saxofones Villafruela. Composiciones de Lino Florenzo (Francia), Arturo Márquez (Méxi-

co), José Antonio García (Cuba), Paquito D'Rivera (Cuba), Aldemaro Romero (Venezuela), Jean Pierre Karich (Chile), Guido López Gavilán (Cuba), Víctor H. Scavuzzo (Argentina), Luis Advis (Chile). Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. J.G. N° 196: 109.

Miguel Letelier Valdés, compositor chileno. *Obras de cámara y sinfónica*. CD -SVR Producciones. ABA-SVR-900000-5. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, 2000. J.G. N° 196: 110.

Raíces latinoamericanas. Composiciones de Juan Mouras. CD. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000. M.P.V. N° 196: 111.

Collage de Jaime Barria. Música para el Museo de Arte Moderno de Castro. CD. Bordemar. La Música del Sur, 2001. C.R. y E.C. N° 196: 112.

Resumen de tesis

Zoila Elena Vega Salvatierra. *Texto y contexto en la obra de Roberto Carpio en la Arequipa (Perú) del siglo XX*. Dos volúmenes. Volumen I, 178 pp. y volumen II: anexos, 174 pp. Santiago de Chile: Uni-

versidad de Chile, Facultad de Artes, Magister en Artes, mención Musicología, 2001. Profesor guía: Dr. Luis Merino Montero.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Compositores chilenos en el ballet, el cine y el teatro

Ballet

Alcalde, Teresa (Andrés Alcalde), *Mc Rimbó*, N° 195: 90.

Araneda, Eduardo (Claudio Araya y Marcelo Nilo), **20 poemas y una canción*, N° 196: 102.

Aros, Carmen (Fernando García, Rodrigo Cepeda, Cristián Morales, Andrés Alcalde, Patricio Rossi, Guillermo Rifo, Santiago Vera Rivera y Juan Carlos Leal), **Latidos inertes*, N° 195:90; N° 196: 102.

Balra, Gastón (Iván Barrientos y otros), *Tiempo de amor*, N° 196: 102.

Bugueño, Mario (Andreas Bodenhöfer y Rodrigo Cepeda), **El principito*, N° 195: 90.

Cáceres, Alejandro (Esteban Anavitarte), *Délok*, N° 195: 90.

Escobar, Marcela (Marcelo Aedo), **Elsaco*, N° 196:102.

Larraín, Vicky (Manuel Becerra), *El Principito*, N° 195: 90.

Lepe, Jasna (Alejandro Albornoz), **Tejas verdes*, N° 195: 90.

Marini, Daniela (José Miguel Candela), *Polvo en la oreja*, **Alto Contraste*, N° 196: 102.

Mellado, Paulina (Miguel Miranda), **Lugar del deseo*, N° 196: 102.

Rivano, Magaly (Alejandro Miranda), *Las sirvientas*, N° 195: 90.

Riveros, Hilda (Maruja Bromley y Celso Garrido-Lecca), *Canción de cuna para despertar*, N° 195: 90; N° 196: 102; (Horacio Salinas), **Tal vez*, N° 196: 102.

Rodríguez, Elizabeth (José Miguel Candela), **Sin respiro*, N° 195: 90.

Rosenman, Zelig (Alvaro Scaramelli), **Greystoke, el rey de los monos*, N° 195: 90.

Vargas, Marisol (Felipe Rojas), **Fuertes latidos*, N° 196: 102.

Vicuña, Claudio (Marcela Moreno), **Ciudades invisibles*, N° 196: 102.

Vidal, José Luis (Grupo SuperNova), **Roundtrip*, N° 196: 102.

Teatro

- Christie, Agatha (Andreas Bodenhöfer), *La Ratonera*, N° 196: 102.
A Neruda, espectáculo músico-teatral con textos de Pablo Neruda (Víctor Jara), *Poema 15*; (Danai Stratigopoulos y Ricardo Aguilera), *Farewell*; (Rodrigo Durán), *Me peina el viento los cabellos*; (Vicente Bianchi), *Manuel Rodríguez*, N° 196: 102.
 García Márquez, Gabriel y Marcela Terra (Patricio Solovera) *Crónica de una muerte anunciada*, N° 196:102.
 Silva, Jaime (Luis Advis), *Las peregrinas de Concepción*, N° 196:102.

Cine

- Andrade, Marinao (Jorge Aliaga), *Antonia*, N° 196: 103.
 Barriga, Cecilia (Isabel Montero), *Time's Up*, N° 196:103.
 Carrasco, Ricardo (Carlos Cabezas), *Negocio rondando*, N° 196: 103.
 Racz, Andrés (Ángel Parra, hijo), *Tendida mirando las estrellas*, N° 196: 103.
 Sepúlveda, Rodrigo (Cristián Freund), *Un ladrón y su mujer*, N° 196: 103.
 Wood, Andrés (Carlos Cabezas y Jeanette Pualman), *La fiebre del loco*, N° 196: 103.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS¹

- Acevedo, Claudio. *Soneto, Ay señora mi vecina*, N° 196:92; *Camino del sol, Luz y penumbra, Al vuelo*, N° 196:94.
 Advis, Luis. *Cueca y rin*, N° 195: 83, 85; *Divertimento*, N° 196: 91; *Cueca*, N° 196: 92, 93; *Cinco piezas*, N° 196: 93.
 Aguilera, Carmen. *Pachamama*, N° 195: 80
 Alcalde, Andrés. *PC-J25*, N° 195: 80; N° 196: 95.
 Alvarado, Boris. *Shu Shu*, N° 195: 78; *Mambombarimba*, N° 195: 80.
 Álvarez, Pedro. *Preludio a la siesta del Trauco*, N° 195: 79.
 Allende, Pedro Humberto. *Miniaturas griegas, Tonada N° 6*, N° 195:78; *Sé bueno*, N° 196: 92; *Tonada N° 5*, N° 196: 93; *Tonadas de carácter popular chileno*, N° 196: 95.
 Amenábar, Juan. *Tres piezas para el pequeño pianista, Pater noster, Los peces Ludus vocalis, Homenaje a Franz Liszt*, N° 195: 79; *Cuatro diálogos*, N° 196: 91; *Voz marinera, Viernes Santo*, N° 196: 91, 92; *A la orilla del estero*, N° 196: 96; *Solo por el Ande*, N° 196: 99.
 Aranda, Pablo. *Oir-d*, N° 195:80; *Jetzt*, N° 196: 99.
 Arenas, Mario. *Fuego Fatuo II*, N° 195: 78; *Búsqueda y retorno, Temperamentos*, N° 195: 80.
 Arriagada, Jorge. *India*, N° 195: 80; ***Suite ruiziana N° 1*, N° 196: 99.
 Asuar, José Vicente. *Variaciones espectrales*, N° 195: 80.
 Atria, Jaime. *La consentida*, N° 196: 96.
 Barho, Werner. N° 196: 89.
 Barrientos, Iván. *Romanza del sur*, N° 195: 83, 86, 81; *Vals del sur N° 2*, N° 195: 83, 86; N° 196: 98; *Suite Aisen*, N° 195: 91; *A un bosque de rüres*, N° 196:94, 97; *Vals campesino*, N° 196: 98.
 Becerra, Gustavo. *Cueca larga*, N° 195: 80; N° 196: 91, 103; *Sonata N° 4*, N° 196: 89, *Ballet sobre un cuento de brujas, Tasten, Sonata N° 3, Sanftmütigkeit (Mansedumbre), Ocho perrito, Willkommen Sängling (Bienvenido lactante), Singervann (Cuando cantar), Revolución, **Wie das politische Singen geschieht (Cómo sucede el canto político), Spiel (juego), Holzfaller, wach auf! (¡Que despierte el leñador!), N° 196: 89; Preludio y Balistocata*, N° 196: 89, 99; *Romance de rosa frasca*, N° 196: 91; *Cueca-Variationen*, N° 196:93; *Pieza*, N° 196: 93-94, *El burro en camiseta, Cantata para campanil y tambor*, N° 196: 96; ***Ist da jemand? (¿Hay alguien aquí?)*, N° 196: 89; 98; ***Sonata secunda*, N° 196: 98; *Sonata*, N° 196: 98.
 Bianchi, Vicente. *La rosa y el clavel*, N° 195: 81; N° 196: 91; *Misa a la chilena*, N° 196: 96.
 Bisquertt, Próspero. *Aires chilenos*, N° 196: 93.
 Bodenhöfer, Andreas. *Tecnocueca*, N° 195: 79.
 Botto, Carlos. *Preludio N° 6*, N° 195: 78; *Cuatro preludios*, N° 195: 79; *Enigma*, N° 196: 96.
 Brncic, Gabriel. *Coréutica*, N° 195: 78; *Tonada larga a Recabarren*, N° 196: 89.
 Brown, Edward. *Conflictos*, N° 196: 95.
 Bustos, Javier. *Sol a sol*, N° 195:80; *Zutaz*, N° 196: 91, 92.
 Cáceres, Eduardo. *La otra concertación*, N° 195: 78, 79, 81; *Metalmambo*, N° 195: 79, 81, 86; *Seco, fantasmal y vertiginoso*, N° 195: 81, 82; N° 196: 99; *Epigramas mapuches*, N° 195: 83, 84, 85; N° 196: 92, 95; ***Bauchi II*, N° 195: 84; *Cuarteto antiguo*, N° 196: 92; *Tres momentos*, N° 196: 93, 99; *Leruleru...lá*, N° 196: 95; *Orión y los cuatro jinetes*, N° 196: 103.

¹Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero.

- Cádiz, Rodrigo. *Transposiciones I*, N° 195: 78.
 Calderón, R. *Illamani*, N° 195: 80.
 Campbell, Ramón. *Alma*, N° 195: 81; *Sonata* N° 2, N° 196: 94; ***Aria*, N° 196: 99.
 Campos, Jorge. *Los libros acuáticos, Versos del mar*, N° 195: 78.
 Candela, José Miguel. *Bajan gritando ellos*, N° 195: 80, 85, 86, 92, 93; N° 196: 95.
 Cantón, Edgardo. *Memoria de Los Andes*, N° 195: 79; *Balada*, N° 195: 81; *Zahín*, N° 196: 91.
 Carmona, Oscar. *Configuraciones*, N° 195: 80.
 Carnicer, Ramón. *Canción Nacional de Chile*, N° 195: 82; N° 196: 96, 97, 98.
 Carrasco, Eduardo. *La vida total*, N° 196: 91.
 Carrasco, Fernando. *Ajar.cl*, N° 195: 79, 80; *Sonata*, K.V.C., N° 195: 80; N° 196: 103.
 Carvallo, Antonio. *Nuevamente*, N° 195: 79.
 Céspedes, Raúl. *Kinta*, N° 195: 80.
 Clerc, Miguelángel. *II Servio*, N° 195: 80.
 Collao, Marcelo. *Linos*, N° 195: 80.
 Contreras, Juan Carlos. *Sueños*, N° 195: 78.
 Cordero, Cecilia. *El monte y el río*, N° 195: 80.
 Córdova, Mauricio. *Depart*, N° 195: 79.
 Cori, Rolando. *Bailecitos con la novia*, N° 195: 78, 81; *Cantata del 31 de mayo*, del *Coral de las usinas*, *Si, Pequeña consagración*, N° 196: 96.
 Cortés, Renán. *Ronda del fuego*, N° 196: 96.
 Cumplido, Alberto. *Círculo*, N° 195: 79.
 De Cabezón, Raquel. *Boleto Aisén*, N° 195: 83.
 De Ferrari, Cristóbal. *Insomnar*, N° 195: 80.
 De Negri, Fabrizio. *Pacífico*, N° 196: 94.
 Délano, Pablo. *Estirar; Estudio* N° 2, N° 196: 93; *Piececitos de niño, Canciones de Natacha*, N° 196: 96.
 Díaz, Mauricio. **Arequipa*, N° 195: 79.
 Díaz, Rafael. *Puelche*, N° 196: 92, 95; *Barcarola*, N° 196: 93; ***Una flor lanzada a la fosa de los desaparecidos*, N° 196: 99.
 Díaz Pastén, Rodrigo. *Sonatina 86*, N° 196: 98.
 Durán, Rodrigo. *Tres paisajes*, N° 195: 88; N° 196: 99.
 Echenique, Josefina. *Lucina*, N° 196: 92, 94; *Paloma negra*, N° 196: 94.
 Errázuriz, Sebastián. *Línea 1, Música fúnebre*, N° 195: 78; N° 196: 90; **Estudio sinfónico* N° 1, N° 195: 79; *Tres movimientos*, N° 195: 82; *La bailarina favorita de Sigmud*, N° 196: 91.
 Escobar, Roberto. **Prometeus, Las campanas de la sal, Torres de los vientos, Monodía de la soledad, Impresiones de Balabán, Cuarteto estructural*, N° 196: 103.
 Espíndola, Marcelo. **Camino*, N° 196: 92.
 Falabella, Roberto. *Adivinanzas*, N° 195: 80.
 Farías, Javier. *Concierto*, N° 195: 88; N° 196: 90, 91, 99; *Que me guarde, Isamar, Calmo, Arena gruesa*, N° 196: 99.
 Faró, Chito. *Si vas para Chile*, N° 196: 96.
 Feito, Mario. *Preludio en septiembre*, N° 196: 103.
 Fernández, P. *Me entusiasmo bailando*, N° 195: 82.
 Fernández, José Miguel. *4 Atrac*, N° 196: 95.
 Ferrari, Andrés. *Inflexiones*, N° 195: 79; *Orión y los cuatro jinetes, Clodogénesis*, N° 195: 80.
 Galeas, Javier. *Escenas andinas*, N° 196: 90.
 Gajardo, Eduardo. *Elegía del retorno*, N° 196: 96.
 García, Fernando. *Misterios*, N° 195: 80; *Sombras y horizontes; Cinco aproximaciones, Recitativo y aria*, N° 195: 81; *Sabellidades para Ruisenior Rojo*, N° 195: 81, 83; ***Rosa perfumada entre los astros*, N° 195: 83, 85; N° 196: 95, 99; *Cuatro glosas*, N° 195: 84; *Firmamento sumergido*, N° 195: 86; *Comentarios breves*, N° 195: 86; N° 196: 99; *Cantos de otoño*, N° 195: 92; *Cuarteto*, N° 196: 92; *En el parque*, N° 196: 94, 97; *Orden*, N° 196: 97; *Dichos y alcances*, N° 196: 98; ***Nueve relatos*, N° 196: 99.
 García, Nino. *Autoretrato*, N° 195: 85, 95; N° 196: 99; *Sonatina*, N° 196: 90.
 Garrido, Pablo. *Concertino*, N° 196: 91.
 Garrido-Lecca, Celso. *Simpay; *Cuarteto de cuerdas*, N° 195: 81, ***Euentos*, N° 195: 85; *Cuarteto* N° 2, N° 195: 86; *Yaraví, Tomdero (Retablos sinfónicos), Elegía a Machupicchu, Concierto, Sinfonía II, Instrospecciones*, N° 196: 99, 100; *Cuarteto* N° 4, N° 196: 103.
 Godoy, Andrés. *Trenes del paseo y San Antonio*, N° 195: 79.
 González Piña, Jaime. *Antivísperas*, N° 195: 81; N° 196: 93; *Soné que estaba entre flores, Por diversos motivos*, N° 196: 93.
 Grupo Calichal. *Reina del Tamarugal*, N° 196: 96.
 Guarda, Ernesto. *Arrullo*, N° 196: 96.
 Guarello, Alejandro. *Aprar'Bo*, N° 195: 80, 86; N° 196: 98; *Vetro*, N° 195: 84; *Croma*, N° 196: 92; *Transcurso*, N° 196: 94; ***Solitario VI*, N° 196: 99; *Vikach I*, N° 196: 103.
 Guede, Fernando. *Beatrice*, N° 195: 82.
 Heilein, Federico. *Dos lieder, Despedida de invierno, Dos canciones*, N° 195: 79; *Tres canciones*, N° 195: 80; *Dos canciones populares*, N° 195: 81; *Dame la mano*; N° 195: 81, 90 *Meciendo, Lluvia, Die Wiese, Das Schiffein*, N° 196: 90; *Balada matinal*, N° 196: 90, 93; *Quietud, Vida mía*, N° 196: 90, 94.
 Henríquez, Álvaro. *Amor violento*, N° 196: 96.
 Hurtado, Ramón. *Estudio 39, Cueca quinchimalí, Vals y ronda*, N° 196: 93.
 Jara, Víctor. *Luchín*, N° 195: 79; N° 196: 93; *Te recuerdo Amanda*, N° 196: 91, 93, 94, 96, 103; *El aparecido*, N° 196: 91, 96; *Plegaria de un labrador*, N° 196: 93; *Cai-cai-vihí*, N° 196: 95; *Angelita Huenumán, Lo único que tengo*, N° 196: 96.
 Junge Eskuche, Wilfried. *Cantata del pan y la sangre, El ahijado de la muerte*, N° 195: 88.
 Karaian, Melikof. *Luna piena*, N° 196: 89.
 Las Heras, Diego. **Dulce Nachi*, N° 195: 79.

- Lazo, Alejandro. *El mundo*, N° 195: 78.
 Lazo, Paola. *Apolo-23*, N° 196: 95.
 Lecaros, Mario. *Smac, Lamento mapuche, Gotas de agua mineral*, N° 196: 92.
 Lecaros, Pablo. *Mister Master, Como tocan son, Black Jacket's, Tonada a la Pachamama*, N° 196: 92.
 Le-Cerf, Maurice. *Suite Chilóe mitológico*, N° 195: 79.
 Lefever, Tomás. *EAO-UTE-USACH*, N° 195: 81; *Trayectoria*, N° 196: 92, 103.
 Lémann, Juan. *Tres minipiezas*, N° 195: 79; *Sonata*, N° 195: 79; N° 196: 95, 99; *Aleluya*, N° 195: 79, 80; *Ojitos de pena*, N° 196: 94, 98.
 Leng, Alfonso. *Andante*, N° 195: 78, 79, 81, 82, 83; N° 196: 90, 95; *Doloras*, N° 196: 90.
 Letelier, Alfonso. *Madrigal*, N° 195: 81; *Nocturno*, N° 195: 85; *Pinares*, N° 196: 96.
 Letelier, Miguel. ***Prólogo*, N° 195: 85; N° 196: 95, 99; *Antártida*, N° 196: 95; *Raveliana, Pequeño libro, Tres canciones, Sonata, Instantes*, N° 196: 103.
 Manns, Patricio. *El cautivo de Til-Til, Arriba en la cordillera, La libertad es ancha, Entre nosotros*, N° 196: 96.
 Martínez Ulloa, Jorge. *Tinku*, N° 195: 79; *La rosa y el clavel*, N° 196: 93; *Paisaje holofónico*, N° 196: 95.
 Matthey, Gabriel. *Dúo dos*, N° 195: 80; *Parrianas, **Cuarteto de la Asunción*, N° 196: 95, 99.
 Maupoint, Andrés. *Drei Stücke*, N° 195: 80; *Tres piezas*, N° 195: 81.
 Meza, Juan Cristobal. *Dúo*, N° 195: 78.
 Miranda, Mario. *Poemas de la Trapamanda*, N° 195: 86.
 Molina, Ramiro. *Soliloquio, Dialéctica para dos Syntagmas, Un minuto feliz*, N° 196: 92.
 Molinare, Nicanor. *Palomita callejera*, N° 196: 96.
 Montecino, Alfonso. ***Cuarteto N° 2*, N° 195: 86.
 Mora, Mario. *Entorno II*, N° 195: 86.
 Mouras, Juan. *Sonatina concertante*, N° 195: 82, 83, 86; *Tango argentino*, N° 195: 82, 83, 86; N° 196: 96, 97; *Milonga perpetua, Tonada del mar*, N° 195: 82, 83, 86; N° 196: 96, 97, 98; *Suite sobre canciones infantiles chilenas*, N° 195: 83; *Fantasia brasileira y Vals, Aire del altiplano*, N° 195: 83, 86; *Allegro (Concierto Chileno), Tres vals latinoamericanos*, N° 196: 98; *Música negro, Fantasia latinoamericana, La parábola del brujo, Concierto chileno*, N° 196: 103.
 Muñoz, Franklin. *Totó*, N° 195: 80, N° 196: 103.
 Negrete, Samuel. *Sendero*, N° 196: 103.
 Núñez Navarrete, Pedro. *Canción de cuna*, N° 196: 93.
 Orrego Carvallo, Alberto. *Vals brillante*, N° 195: 82; N° 196: 96, 98; *La popular*, N° 196: 98.
 Orrego-Salas, Juan. *Rústica*, Op. 35, N° 195: 78; *Variaciones serenas*, N° 195: 80, 86; *Madrigal del peine perdido, La gitana*, N° 195: 81; *Esquinas, La gitana, Pregón*, N° 196: 91; *Cinco can-*
ciones a seis, N° 196: 95, 99; *De los montes ven-go*, N° 196: 96; *Variations on a chant*, op. 92, N° 196: 98, 99; *Glosas*, N° 196: 99; *Secuencias*, N° 196: 103.
 Ortega, Sergio. *Quiriván*. N° 196: 89; *El viento en la isla*, N° 196: 93.
 Osorio, Daniel. *Ecuatorial*, N° 195: 79; *A tres*, N° 195: 80.
 Oyala, Nicolás. *Suite* N° 1, N° 195: 78.
 Parra, Violeta. *Anticueca N° 5*, N° 195: 82; *Cuecas de la noche*, N° 195: 86; *Volver a los 17*, N° 195: 86; N° 196: 96; *Rin del angelito*, N° 195: 86; *Casamiento de negros*, N° 195: 86; N° 196: 96; *Gracias a la vida*, N° 195: 86, 94; N° 196: 92, 96, 97; *Qué he sacado con quererte*, N° 196: 91, 94, 103; *Anticueca N° 1, Anticueca N° 2, Anticueca N° 4*, N° 196: 93; **Cantores que reflexionan, Ausencia, Mazúrquica moderna*, N° 196: 93; *La jardinera*, N° 196: 95; *Según el favor del viento, Arranca, arranca*, N° 196: 96; *Travesuras, Qué dirá el Santo Padre*, N° 196: 99.
 Peña, Jorge. *La Cenicienta*, N° 196: 90, 91; *Tonada*, N° 196: 91.
 Peralta, Alejandro. *Tonada sin nombre, Cuarteto N° 1*, N° 196: 92.
 Pérez Freire, Mercedes. *Corazón de mujer*, N° 196: 96.
 Pollak, Felipe. *Para flauta*, N° 196: 95.
 Prieto, Verónica. *La reina de los cielos*, N° 196: 95.
 Puelma, Roberto. *Qué bellos ojos tenía*, N° 196: 93.
 Ramírez, Hernán. *Las piedras del cielo*, N° 195: 84; **Obertura de cámara*, op.118, N° 196: 95; *Sensemaya*, N° 196: 96.
 Riesco, Carlos. *Resbalosa*, N° 195: 81.
 Rifo, Guillermo. *Tobalahue*, N° 195: 78; *Arrayán*, N° 195: 79; N° 196: 95; *Tonada para un niño triste*, N° 195: 79; *India hembra*, N° 195: 83, 85; *El reencuentro*, N° 196: 92; *Al sur del mundo*, N° 196: 94.
 Rivas, Roque. *Les soleils mouillés*, N° 195: 80; *Nocturno*, N° 196: 95.
 Rojas, Diana. *Peso ancestral, Para que no existas*, N° 196: 92, 94; *La primavera*, N° 196: 92.
 Rojas, Guillermo. *Caliche*, N° 195: 78; *Concierto*, N° 196: 95.
 Rosas, Fernando. *Monasterio*, N° 195: 80.
 Rubilar, Rodrigo. *Es il jetzt, Algop-6, Légèrelé*, N° 195: 7.
 Rubio, Felipe. *Preludio I*, N° 196: 95.
 Salinas, Horacio. *Cristalino*, N° 195: 82; *La libertad es ancha, Entre nosotros*, N° 196: 96; *La rosa de los vientos*, N° 196: 97.
 Sánchez, Juan Antonio. *Tonada para despedida*, N° 196: 92, 93.
 Schidlowsky, León. **Evocación*, N° 196: 91.
 Sepúlveda, María Luisa. *Sinfonía de la trilla*, N° 196: 96.

- Seves, Sebastián. *Va y ven*, N° 196: 92, 94; *Soneto, Ay señora, Mi vecino, Meme negrito*, N° 196: 94.
- Silva, Carlos. *Otros blues*, N° 196: 92.
- Silva, Francisco. *Triarte*, N° 195: 79; N° 195: 80.
- Solovera, Aliocha. *Volubile*, N° 195: 80; **In Verso*, N° 196: 98; ***Silence please...*, N° 196: 99.
- Soro, Enrique. *Andante appassionato*, N° 195: 78; N° 196: 91, 94, 95; *Trío, Cueca de Tres aires chilenos*, N° 195: 81, 83; N° 196: 94; *Tonada II: Quiéreme chinita mía*, N° 196: 93.
- Soublette, Luis Gastón. *Auto Sacramental para Navidad*, N° 195: 80; *Chile en cuatro cuerdas*, N° 196: 103.
- Soublette, Sylvia. *Sabrás que no te amo*, N° 196: 96.
- Springinsfeld, Jorge. **Colón y Colón*, N° 196: 94.
- Thon, Franklin. *Himno a Chile*, N° 196: 96.
- Torm, Fernando. *Música innecesaria*, N° 196: 99.
- Urrutia Blondel, Jorge. *Vos sois la estrella más linda*, N° 196: 93.
- Valenzuela, Eduardo. *Trois miniatures, Partita*, N° 196: 89.
- Valverde, Gabriel. *Confines*, N° 195: 80.
- Vargas, Darwin. *Tres preludios*, N° 195: 86; *Preludio N° 1*, N° 196: 94; *Talagante*, N° 196: 95, 99.
- Vásquez, Edmundo. *Danzas N° 1 y N° 2*, N° 195: 81; *Suite popular*, N° 196: 93; *Suite transistorial*, N° 196: 93, 99.
- Velásquez, Luis Alberto. *Encantamiento, Canción amarga, Meciendo, Estrella de navidad, Noche buena, Atlántida, Caminito alegre, Una mirada, En San Lorenzo, Pareciera, El don de la palabra, Laura, Primavera*, N° 196: 93.
- Vera, Santiago. *Rapa Nui*, N° 195: 85; *Villancico espacial*, N° 196: 94, 98; ***Losxtolekas*, N° 196: 99.
- Vergara, Marcelo. *Va y vén, El encuentro, Son*, N° 196: 92, 94.
- Vergara, Sebastián. **Tres melodías para King Teto*, N° 196: 90.
- Vicuña, Carlos Ariel. *Suite*, N° 195: 80; N° 196: 103; **Rapsodia*, N° 195: 81.
- Vila, Cirilo. *El fugitivo*, N° 195: 80; *Hojas de otoño, Del diario de viaje Johann Sebastian: Sarabanda londinense (conversaciones con las sombras de John Lennon)*, N° 195: 93; ***Rapsodia chilensis*, N° 196: 99.
- Villarroel, Rodrigo. *Fragmentos*, N° 195: 80.
- Yazigi, Mauricio. *Porto, Ya es de noche*, N° 195: 78.
- Zamora, Carlos. *Pieza de Concierto*, N° 195: 78; *Cuarteto N° 1*, N° 195: 80; *Pullay, Tenebrae factae sunt*, N° 196: 91, 94, 103; **Percusión N° 3*, N° 196: 92; *Tres movimientos*, N° 196: 92; 103; *Rocío*, N° 196: 96; ***Movimiento*, N° 196: 99.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. N° 195: 88; N° 196: 102, 103.
- Academia Chilena de Historia. N° 195: 90.
- Academia P. Stoliarkov de Odessa. N° 196: 98.
- Acevedo, Claudio. N° 196: 92, 94, 96.
- Acosta, Daniela. N° 195: 79.
- Advis, Luis. N° 195: 83, 85, 88, 89, 91; N° 196: 91, 92, 93, 102.
- Aedo, Marcelo. N° 196: 102.
- Agrupación Musicámara de Chile. N° 196: 93.
- Aguayo, Juan Pablo. N° 196: 90, 91, 95.
- Aguilar, Javier. N° 196: 91.
- Aguilar, Miguel. N° 195: 89.
- Aguilera, Carmen. N° 195: 80.
- Aguilera, Pablo. N° 196: 102.
- Alarcón, Víctor. N° 195: 80, 88, 91; N° 196: 91, 94, 103.
- Alberti, Rafael. N° 196: 91.
- Albornoz, Alejandro. N° 195: 91.
- Alcalde, Andrés. N° 195: 90; N° 196: 95, 102.
- Aleuy, Oscar. N° 195: 86.
- Alexander, Leni. N° 195: 91.
- Alfageme, Teresa. N° 196: 93.
- Aliaga, Jorge. N° 196: 103.
- Aliaga, Raúl. N° 195: 86.
- Allende, Pedro Humberto. N° 195: 78; N° 196: 92, 93, 95.
- Allendes, Elías. N° 196: 91.
- Alvarado, Boris. N° 195: 78, 80, 83, 84; N° 196: 103.
- Alvarado, Pablo. N° 195: 82, 83.
- Álvarez, Juan. N° 195: 85.
- Álvarez, Pedro. N° 195: 79.
- Álvarez, Ricardo. N° 195: 79.
- Amadio, Ligia. N° 195: 83.
- Amenábar, Juan. N° 195: 79; N° 196: 91, 92, 96, 99.
- Amenábar, Magdalena. N° 195: 88.
- Amenábar, Sebastián. N° 195: 79.
- Anavitarte, Esteban. N° 195: 90.
- Ancarola, Francesca. N° 195: 89.
- Andrade, Marinao. N° 196: 103.
- Anfiteatro Campo Deportivo San Pedro (María Pinto). N° 195: 81.
- Angulo, Carolina. N° 195: 81.
- Angulo, Héctor. N° 195: 84.
- Aniversario de la Universidad Jagiellonian, 600°. N° 195: 85.
- Antar. N° 195: 86.

- Apolonio, Leonardo. N° 196: 94.
 Aponte-Ledée, Rafael. N° 195: 85, 87.
 Aranda, Pablo. N° 195: 79, 80.
 Araneda, Luis Eduardo. N° 196: 102.
 Aránguiz, Waldo. N° 196: 96.
 Araya, Claudio. N° 196: 102.
 Araya, Patricio. N° 196: 95.
 Arenas, Mario. N° 195: 78, 80.
 Aros, Carmen. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Arriagada, Jorge. N° 195: 80; N° 196: 99.
 Arroyo, Gabriel. N° 196: 91.
 Arteche, Miguel. N° 196: 96.
 Asociación Colombiana de Compositores.
 N° 195: 85.
 Asociación Latinoamericana de Canto Coral.
 N° 196: 96.
 Asociación Nacional de Compositores de Chile
 (ANC). N° 195: 84, 90; N° 196: 103.
 Asuar, José Vicente. N° 195: 80.
 Atenas, Jaime. N° 195: 79.
 Atria, Jaime. N° 196: 96.
 Audición de Nuevas Obras Chilenas, IV.
 N° 196: 94.
 Auditorio de la Universidad Carnegie Mellon de
 Pittsburgh. N° 195: 86.
 Auditorio del Instituto Chileno-Norteamericano.
 N° 195: 78.
 Auditorio del Instituto de Música de la Universidad
 Católica. N° 195: 91.
 Auditórium del Instituto Cultural Providencia.
 N° 196: 95.
 Aula Magna de la Universidad de La Frontera
 de Temuco. N° 195: 82.
 Aula Magna de la Universidad de los Andes.
 N° 196: 94.
 Aula Magna de la Universidad de Santiago de
 Chile. N° 195: 81.
 Aula Magna de la Universidad Federico Santa
 María. N° 196: 95.
 Avilés, Nelson. N° 195: 88.
 Awad, Emil. N° 195: 85.
 Aylwin, Mariana. N° 196: 102.
 Baca-Lobera, Ignacio. N° 195: 85.
 Badiola, Irene. N° 196: 100.
 Baeza, Cristián. N° 195: 81.
 Ballet Juvenil Universitario. N° 196: 102.
 Ballet Nacional Chileno. N° 196: 102.
 Balmes, José. N° 195: 88.
 Baltra, Gastón. N° 196: 102.
 Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en
 Washington. N° 195: 86.
 Barho, Werner. N° 196: 98.
 Barret, Joanne. N° 195: 93.
 Barría, Patricio. N° 195: 81; N° 196: 93.
 Barrientos, David. N° 196: 91.
 Barrientos, Iván. N° 195: 83, 86, 91; N° 196: 94,
 97, 98, 102.
 Barriga, Cecilia. N° 196: 103.
 Barros, Raquel. N° 195: 89.
 Baruch, René. N° 195: 85.
 Batchelor, P. N° 195: 92.
 Bautista, Eduardo. N° 196: 100, 101.
 Becerra Schmidt, Gustavo. N° 195: 80, 91; N° 196:
 89, 91, 93, 94, 96, 98, 99, 103.
 Becerra, Manuel. N° 195: 90.
 Becerra, Roberto. N° 195: 86.
 Bello, Joaquín. N° 195: 82.
 Bertomeu, Agustín. N° 195: 88; N° 196: 100, 101.
 Bianchi, Vicente. N° 195: 81, 89; N° 196: 96, 102.
 Bienal Internacional de Música Electroacústica
 de Sao Paulo, III. N° 195: 92.
 Biriotti, León. N° 195: 87.
 Bisquertt, Próspero. N° 196: 93.
 Blanco, Juan. N° 195: 85, 93.
 Blasón, Lenay A. N° 195: 93.
 Bodenhöfer, Andreas. N° 195: 79, 90; N° 196: 102.
 Boffa, Marinho. N° 195: 79.
 Botto, Carlos. N° 195: 78, 79; N° 196: 96.
 Borges, Jorge Luis. N° 196: 100.
 Bralic, Andrés. N° 196: 91.
 Brañes, María José. N° 196: 91.
 Bravo, Roberto. N° 195: 82.
 Bravo, Sergio. N° 196: 94.
 Brncic, Gabriel. N° 195: 78; N° 196: 89, 103.
 Bromley, Maruja. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Broune, Felipe. N° 196: 94.
 Brouwer, Leo. N° 195: 87.
 Brown, Edward. N° 196: 95.
 Brüll, Robert. N° 196: 89.
 Bugueño, Mario. N° 195: 90.
 Bustos, Javier. N° 195: 80; N° 196: 91, 92.
 Cabezas, Carlos. N° 196: 103.
 Cabrera, Andrés. N° 196: 95.
 Cáceres, Alejandro. N° 195: 90.
 Cáceres, Eduardo. N° 195: 79, 81, 82, 83, 84, 85,
 86, 87; N° 196: 92, 93, 95, 99, 103.
 Cáceres, Germán. N° 195: 85, 87.
 Cádiz, Rodrigo. N° 195: 78.
 Caiozzi, Silvio. N° 195: 88.
 Calderón, Pedro Ignacio. N° 196: 100.
 Calderón, R. N° 195: 81.
 Camerata Vocal de la Universidad de Chile.
 N° 196: 92.
 Campbell, Ramón. N° 196: 94, 99.
 Campos, Jorge. N° 195: 78.
 Canales, Marcela. N° 195: 79, 80; N° 196: 94, 98.
 Candela, José Miguel. N° 195: 80, 85, 86, 90, 92,
 93; N° 196: 95, 102.
 Cantón, Edgardo. N° 195: 79, 82; N° 196: 91,
 103.
 Carcache, Manuel. N° 195: 85.
 Cárdenas, Amador. N° 195: 88.
 Cárdenas, Clara Luz. N° 195: 81.
 Cárdenas, Guillermo. N° 195: 81; N° 196: 93.

- Caripán, Ariela. N° 196: 97.
 Carmona, Oscar. N° 195: 80.
 Carnicer, Ramón. N° 195: 82; N° 196: 96, 97, 98.
 Carrasco, Eduardo. N° 196: 91.
 Carrasco, Fernando. N° 195: 79, 80; N° 196: 103.
 Carrasco, Marisol. N° 195: 90.
 Carrasco, Pablo. N° 196: 91, 92.
 Carrasco, Ricardo. N° 196: 103.
 Carrère, Cecilia. N° 195: 79, 80.
 Carvallo, Antonio. N° 195: 79, 91.
 Casa de la Nueva Ópera. N° 195: 79.
 Casa de las Américas. N° 195: 84, 93.
 Casa-Museo de Ushuaia. N° 195: 86.
 Casas Barril, Jaime. N° 195: 91.
 Castillo, Alberto. N° 196: 91.
 Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía de Santiago. N° 196: 102.
 Castro, Diego. N° 195: 79, 80.
 Catedral de Santiago. N° 195: 82.
 Center for Computer Research in Music and Acoustics de la Universidad de Stanford (USA). N° 195: 77.
 Centro Cultural Anahuac. N° 195: 90.
 Centro Cultural Corp Group. N° 195: 86.
 Centro Cultural de España. N° 195: 81.
 Centro Cultural de la Estación Mapocho. N° 195: 90.
 Centro Cultural de Las Condes. N° 195: 90.
 Centro Cultural de Los Andes. N° 195: 82; N° 196: 95.
 Centro Cultural Montecarmelo. N° 196: 90.
 Centro Cultural Municipal de Carahue. N° 195: 83.
 Centro de Eventos del Club Manquehue. N° 196: 94.
 Centro de Extensión de la Universidad Católica. N° 195: 79, 80, 83, 91; N° 196: 92.
 Centro de Extensión del Puerto de San Antonio. N° 195: 90.
 Centro Educacional Alerta (Padre Las Casas). N° 195: 83.
 Cepeda, Rodrigo. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Cervantes, Mario. N° 195: 78.
 Céspedes, Raúl. N° 195: 80, 91.
 Chacana, José. N° 196: 91.
 Chihuailaf, Elicura. N° 196: 95.
 Child, William. N° 196: 91, 96.
 Christie, Agatha. N° 196: 102.
 Ciclo de Danza Contemporánea, III. N° 195: 90.
 Ciclo de Pianistas Jóvenes 2000, XIV. N° 195: 78.
 Cine Hoyts La Reina. N° 196: 94.
 Círculo de Críticos de Arte de Chile. N° 195: 88.
 Claro, Asunción. N° 195: 80, 86; N° 196: 99.
 Clerc, Miguelángel. N° 195: 80.
 Cock, Hermann. N° 195: 89.
 Coeymans, Juan E. N° 196: 96.
 Cofré, Claudio. N° 195: 81.
 Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. N° 195: 84, 85, 86.
 Colegio Martín Abejón de Constitución. N° 196: 97.
 Colegio Santa Ursula de Vitacura. N° 196: 94
 Collao, Marcelo. N° 195: 80.
 Collegium Maius de la Universidad Jagiellonian. N° 195: 85.
 Coloquio Internacional Musicología y Globalización. N° 195: 93.
 Comité de Música del Instituto Norteamericano de Cultura. N° 196: 101.
 Compañía de Danza Lo Barnechea. N° 195: 90.
 Compañía Pilcomayo-Gogol. N° 195: 80; N° 196: 95.
 Concha Molinari, Olivia. N° 195: 82, 89.
 Concierto Violeta Parra. N° 195: 86.
 Concurso de Composición XICÓATL para Guitarra "Agustín Barrios Mangoré". N° 195: 88; N° 196: 99.
 Concurso de Creación Artística 1999. N° 196: 103.
 Concurso Internacional de Música de Buenos Aires, Argentina, IV. N° 196: 99.
 Concurso Internacional de Música Electroacústica de Sao Paulo (CIMESP) 99, III. N° 195: 92.
 Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, I. N° 195: 92.
 Congreso Nacional. N° 196: 95.
 Conjunto de Cámara de Percusión. N° 195: 80, 81.
 Consejo Chileno de la Música. N° 195: 89, 90.
 Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores y Editores. N° 196: 100, 101.
 Consejo Mexicano de la Música. N° 195: 85.
 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas de Argentina. N° 195: 92.
 Consejo Salvadoreño de la Música. N° 195: 85.
 Conservatorio Armando Dufey de Temuco. N° 195: 83.
 Conservatorio de Música de la Universidad de Tel Aviv. N° 196: 101.
 Conservatorio de Punta Arenas de la Universidad de Magallanes. N° 195: 83.
 Contreras, Juan Carlos. N° 195: 78.
 Coral Femenina de San Ramón. N° 196: 93
 Cordero, Cecilia. N° 195: 80.
 Cordero, Roque. N° 195: 85.
 Córdova, José Luis. N° 195: 93.
 Córdova, Mauricio. N° 195: 79.
 Cori, Rolando. N° 195: 78, 81; N° 196: 96, 103.
 Coro Armonía de Peñaflo. N° 196: 96.
 Coro Ars Viva. N° 196: 96.
 Coro Braden. N° 196: 96.
 Coro Bundschuh de Oldenburgo. N° 196: 89.
 Coro de Alumnos de la Universidad Católica. N° 195: 80, 91.
 Coro de Bellas Artes. N° 195: 80; N° 196: 91, 94, 103.
 Coro de Cámara de la Universidad de Santiago de Chile. N° 196: 97.
 Coro de Cámara Mozart. N° 196: 93.

- Coro de Estudiantes de la UMCE. N° 196: 96.
 Coro de Estudiantes de la USACH. N° 196: 96.
 Coro de la Escuela de Ingeniería. N° 196: 96.
 Coro de la Universidad Católica. N° 196: 97.
 Coro de la Universidad de la Frontera de Temuco. N° 196: 97.
 Coro de Madrigalistas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). N° 196: 91, 92, 96.
 Coro de Niñas de la Escuela Arturo Toro Amor. N° 196: 93.
 Coro de Niños de Belén de Rengo. N° 196: 96.
 Coro de Profesores de Valparaíso. N° 196: 96.
 Coro de Profesores Fernando Rosales de Rancagua. N° 196: 96.
 Coro de Voces Femeninas, Colegio Las Ursulinas de Santiago. N° 196: 94.
 Coro Jubilate. N° 195: 83.
 Coro Magnificat. N° 195: 79, 80.
 Coro Municipal de Maipú. N° 196: 96.
 Coro Nacional de España. N° 196: 100.
 Coro Polifónico de San Vicente de Tagua-Tagua. N° 196: 96.
 Coro Sinfónico de la Universidad de Chile. N° 195: 83.
 Coro Universitario de Concepción. N° 195: 90.
 Coro Universitario de Santiago. N° 196: 91, 92.
 Coro USACH. N° 195: 81.
 Corporación Cultural Balmaceda 1215. N° 196: 94.
 Corporación Cultural de Las Condes. N° 195: 89; N° 196: 91.
 Corporación Cultural de Pirque. N° 195: 82.
 Corporación Cultural Lo Barnechea. N° 196: 102.
 Corporación Cultural Rector Juvenal Hernández. N° 195: 81.
 Corporación del Patrimonio Cultural de Chile. N° 196: 102.
 Cortés, Renán. N° 196: 96.
 Corvalán, Elena. N° 195: 81; N° 196: 93.
 Cuarteto Chileno de Clarinetes "Viento Sur". N° 196: 91, 93.
 Cuarteto de Cuerdas Nuevo Mundo. N° 195: 81; N° 196: 103.
 Cuarteto de Guitarras de Chile. N° 196: 92: 95.
 Cuarteto de Saxofones Villafruela. N° 196: 93.
 Cuarteto Latinoamericano de Saxofones. N° 195: 79, 86; N° 196: 99.
 Cumplido, Alberto. N° 195: 79.
 Cuturrufo, Cristián. N° 195: 89.
 Cvitanic, Ana María. N° 195: 81.
 Czarnecki, Zdzislaw. N° 195: 82.
 Dávalos, Eulogio. N° 195: 91.
 De Cabezón, Raquel. N° 195: 83.
 De Elías, Manuel. N° 195: 85, 86, 87, 88; N° 196: 100, 101.
 De Ercilla, Alonso. N° 196: 95.
 De Ferrari, Cristóbal. N° 195: 80.
 De Ibarborou, Juana. N° 196: 96.
 De la Jara, Jaime. N° 195: 81.
 De la Melena, Claudio. N° 196: 90.
 De la Torre, Luis. N° 195: 81.
 Del Mónaco, Alfredo. N° 195: 85, 88.
 Del Pino, David. N° 195: 81, 82; N° 196: 94, 95, 97.
 Délano, Pablo. N° 196: 93, 96.
 Departamento de Educación de la Ilustre Municipalidad de Coyhaique. N° 196: 104.
 Departamento de Investigación y Desarrollo (DID) de la Universidad de Chile. N° 196: 103.
 Departamento de Música de la Universidad de La Serena. N° 195: 89.
 Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 195: 77, 80, 81; N° 196: 92, 95, 103.
 Dhomont, F. N° 195: 92.
 Día Internacional de la Danza. N° 196: 102.
 Díaz, Carlos. N° 195: 79.
 Díaz, Clara. N° 195: 93.
 Díaz, Gonzalo. N° 195: 88.
 Díaz, Mauricio. N° 195: 79.
 Díaz, Rafael. N° 196: 92, 93, 95, 99.
 Díaz, Rodrigo. N° 196: 96.
 Díaz Pastén, Rodrigo. N° 196: 98.
 Díaz Varas, Beatriz Natalia. N° 195: 82.
 Díazmuñoz, Eduardo. N° 195: 86; N° 196: 94.
 Diez, Consuelo. N° 195: 93.
 División de Cultura del Ministerio de Educación. N° 195: 91; N° 196: 104.
 Dourthé, Alberto. N° 195: 81; N° 196: 99.
 Durán, Horacio. N° 196: 104.
 Durán, Luis. N° 196: 94.
 Durán, Rodrigo. N° 195: 80, 88; N° 196: 99, 102.
 Durán de Lagos, Luisa. N° 196: 90.
 Dusi, Marco. N° 195: 83; N° 196: 96.
 Echenique, Josefina. N° 196: 92, 94.
 El Salvador. N° 195: 82.
 Eli, Victoria. N° 195: 88; N° 196: 100, 101.
 Embajada de Chile en Dinamarca. N° 196: 99.
 Embajada de Chile en París. N° 195: 85.
 Emilsson, Gudni A. N° 195: 79.
 Empresas Iansa. N° 196: 102.
 Encuentro Chileno-alemán de Música Electrónica y Electroacústica para el Nuevo Milenio, I. N° 195: 77, 78.
 Encuentro de Coros en Semana Santa. N° 196: 92.
 Encuentro Experimental. Arte Sonoro y Visual para el Siglo 21. N° 195: 81.
 Encuentro Internacional de Guitarra, II. N° 196: 91.
 Encuentro Internacional de Música Contemporánea de Valparaíso, I. N° 196: 95.
 Ensamble de Percusión de la Universidad de Chile. N° 196: 92.
 Ensemble Antaras, Pontificia Universidad Católica. N° 196: 92, 93.

- Ensemble Bartók. N° 195: 83, 85; N° 196: 92, 95, 98.
- Ensemble L'art pour L' art de Hamburgo. N° 196: 89.
- Ensemble Ritmato. N° 196: 91.
- Errázuriz, Sebastián. N° 195: 78, 79, 82; N° 196: 90, 91.
- Escalante, Irina. N° 195: 84.
- Escobar, Marcela. N° 196: 102.
- Escobar, Roberto. N° 196: 103.
- Escobedo, Alfonso. N° 195: 79.
- Escuela Artística Polivalente. N° 195: 86.
- Escuela de Cajón. N° 195: 83.
- Escuela de Cherquenco. N° 195: 83.
- Escuela de Danza de la Universidad de Chile. N° 196: 102.
- Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 195: 84.
- Escuela de San Patricio. N° 195: 83.
- Escuela de Vilcún. N° 195: 83.
- Escuela Internacional de Profesores Visitantes, V. N° 195: 91.
- Escuela Moderna de Música. N° 195: 78.
- Escuela Rural Ba-Hai. N° 195: 83.
- Escuela Rural de Metrenco. N° 195: 83.
- Escuela Superior de Música (La Habana). N° 195: 84.
- Escuela Superior de Música de Graz (Austria). N° 195: 77.
- Espíndola, Marcelo. N° 195: 80; N° 196: 92.
- Espinoza, Daniel. N° 196: 91.
- Estación Ferroviaria de Caldera. N° 195: 82.
- Estación Mapocho. N° 195: 81.
- Estadio Sirio. N° 195: 90.
- Estudiantina Filarmónica Cal y Canto. N° 196: 93.
- Estudio CMT (Centro de Música y Tecnología de la SCD). N° 196: 95.
- Estudio de Música Electroacústica y por Computadora (EMEC). N° 195: 84, 85.
- Estudio Panorama de Música Electroacústica de la Facultad de Santa Marcelina. N° 195: 92.
- Etchegoyen, Joaquín. N° 196: 91.
- Facultad de Artes Universidad de Chile. N° 195: 80, 84, 90; N° 196: 92, 99, 101, 103, 104.
- Facultad de Santa Marcelina (Brasil). N° 195: 92.
- Faillo, Jorge. N° 195: 93.
- Falabella, Roberto. N° 195: 80; N° 196: 89.
- Fannes, Diego. N° 195: 79.
- Fariás, Gonzalo. N° 195: 78.
- Fariás, Javier. N° 195: 88; N° 196: 90, 91, 99.
- Fariñas, Carlos. N° 195: 84, 85, 88.
- Faró, Chito. N° 196: 96.
- Faunes, Nicolás. N° 195: 80.
- Federación Cubana de Música Electroacústica. N° 195: 85.
- Feito, Mario. N° 195: 91; N° 196: 103.
- Fería del Disco. N° 195: 88.
- Fería del Libro 2000. N° 195: 81.
- Fernández, José Miguel. N° 195: 91; N° 196: 95.
- Fernández, P. N° 195: 82.
- Fernández, Tito. N° 195: 89.
- Ferrari, Andrés. N° 195: 79, 80; N° 196: 103.
- Festival Anual *Two Days and Nights of New Music*. N° 196: 98.
- Festival Aspekete Salzburgo 2001. N° 196: 99.
- Festival de Cine de Trieste. N° 195: 88.
- Festival de La Habana, XV. N° 195: 83, 84, 85.
- Festival de la Música Electrónica. N° 195: 78.
- Festival de Música Contemporánea 2001. N° 195: 80.
- Festival de Música Contemporánea Chilena, X. N° 195: 79.
- Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa, I. N° 196: 99.
- Festival de Música Contemporánea Francia-Chile-Argentina, I. N° 196: 92, 93.
- Festival de Música Coral Chilena, I. N° 196: 96.
- Festival de Música Rosita Renard, IX. N° 195: 82.
- Festival Internacional Bienal de Zagreb de Música Contemporánea. N° 196: 98.
- Festival Internacional de Guitarra Alirio Díaz. N° 196: 98.
- Festival Latinoamericano de Música, X (Caracas). N° 195: 86.
- Festival y Concurso Internacional de Coros Johannes Brahms, II. N° 196: 98.
- Fischer, Karina. N° 195: 80; N° 196: 103.
- Flores, Cristián. N° 196: 94.
- Florida International University (FIU) School of Music (Miami, USA). N° 195: 92, 93.
- Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). N° 195: 82, 90; N° 196: 103.
- Foro de Compositores del Caribe, XI. N° 195: 84.
- Fredrics, Howards J. N° 195: 93.
- Freund, Cristián. N° 196: 103.
- Fried, Erich. N° 196: 89.
- Fries, Axel. N° 196: 89.
- Fuentes, Alfonso. N° 195: 85.
- Fundación Andes. N° 195: 90.
- Fundación AUTOR. N° 196: 100, 101.
- Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. N° 196: 90.
- Fundación Juan Piamarta. N° 196: 102.
- Fundación Latinoamericana para la Música Contemporánea. N° 195: 85.
- Fundación Víctor Jara. N° 195: 91.
- Gacitúa, Óscar. N° 196: 95.
- Gajardo, Eduardo. N° 196: 91, 95; N° 196: 103.
- Galeas, Javier. N° 196: 90.
- Galería Ateneo. N° 195: 86.
- Galindo, Francisco. N° 196: 100, 101.

- Gallardo, Nelson Ángel. N° 196: 94.
 Gallardo Reyes, José. N° 195: 89.
 Galpón 7. N° 195: 90.
 Gandini, Gerardo. N° 195: 83.
 García, Fernando. N° 195: 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93; N° 196: 92, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102.
 García, Nino. N° 195: 85, 91; N° 196: 90, 95, 99.
 García, Orlando Jacinto. N° 195: 93.
 García Márquez, Gabriel. N° 196: 102.
 Garrido, Pablo. N° 196: 91.
 Garrido-Lecca, Celso. N° 195: 81, 85, 86, 88, 90; N° 196: 99, 100, 101, 102, 103.
 Gatti, Eduardo. N° 195: 89.
 GEMA de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. N° 196: 103.
 Generación del Ayer. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Georges, Valene. N° 195: 85; N° 196: 95, 98.
 Gimnasio Catecu de Peñaflo. N° 196: 95.
 Gimnasio de Curacaví. N° 196: 95.
 Gimnasio Municipal de Algarrobo. N° 195: 82.
 Gimnasio Municipal de Huechuraba. N° 195: 81.
 Gimnasio Municipal de Temuco. N° 196: 97.
 Glasinovic, Karina. N° 195: 85.
 Gobierno del Estado de Veracruz. N° 195: 84.
 Gobierno Regional de Aisén. N° 196: 104.
 Godoy, Andrés. N° 195: 79.
 Godoy, Edwin. N° 196: 99.
 Godoy, Ruth. N° 196: 91, 92, 96.
 Goebel, Johannes. N° 195: 77.
 Goeil, G. N° 195: 92.
 Goethe Institut de Sao Paulo. N° 195: 92.
 Goic, Juan. N° 195: 81.
 Goldenberg, Valene. N° 196: 95, 99.
 Gómez, Claudia. N° 195: 79.
 Gondwana. N° 195: 89.
 González, Claudia. N° 195: 81
 González, Juan Pablo. N° 195: 91, 92
 González, Liliana. N° 195: 92, 93.
 González, Luis. N° 196: 93.
 González, Marcelo. N° 195: 86.
 González, Marisol. N° 195: 79; N° 196: 90.
 González, Nolberto. N° 196: 96.
 González Christen, Francisco. N° 195: 85.
 González Piña, Jaime. N° 196: 93.
 Gouet, Francisco. N° 195: 80.
 Gramatges, Harold. N° 195: 84.
 Grammelstorf, Carolina. N° 195: 79.
 Gran Teatro Amadeo Roldán. N° 195: 83.
 Graugaard, Lars. N° 195: 86; N° 196: 99.
 Grebe, María Ester. N° 195: 89.
 Grupo Calichal. N° 196: 96.
 Grupo Cántaro. N° 196: 92, 94.
 Grupo de Cámara de Percusión. N° 196: 93.
 Grupo de Percusión de la Universidad Católica. N° 195: 80; N° 196: 92.
 Grupo La Vitrina. N° 196: 102.
 Grupo Supernova. N° 196: 102.
 Guarda, Ernesto. N° 196: 96.
 Guarello, Alejandro. N° 195: 80, 84, 86, 91, 92; N° 196: 92, 94, 99, 103.
 Guede, Fernando. N° 195: 82.
 Guerra, Flora. N° 196: 104.
 Guillén, Nicolás. N° 196: 96.
 Gutiérrez, Alejandra. N° 196: 102.
 Gutiérrez, Claudio. N° 195: 86.
 Guzmán, Eustaquio Segundo. N° 196: 97.
 Guzmán, Federico. N° 195: 92.
 Guzmán, Rodrigo. N° 196: 93, 95.
 Hasbun, Octavio. N° 195: 89.
 Heinlein, Federico. N° 195: 79, 80, 81; N° 196: 90, 93, 94.
 Henríquez, Álvaro. N° 196: 96.
 Hernández, Patricio. N° 196: 92.
 Herrema, Ron. N° 195: 93.
 Herrera, Carlos. N° 196: 94.
 Herrera de la Fuente, Luis. N° 195: 85.
 Hevia, Jorge. N° 195: 80.
 Hidalgo, Felipe. N° 195: 79; N° 196: 95.
 Hinojosa, Ricardo. N° 196: 96.
 Hinojosa Chapel, Rubén. N° 195: 93.
 Hogar de Estudiantes Indígenas de Temuco. N° 195: 83.
 Huerta, Manuel. N° 196: 96.
 Huidobro, Vicente. N° 195: 81; N° 196: 95.
 Hurtado, Ramón. N° 196: 93.
 Ibáñez, Jaime. N° 196: 94.
 Ibarra, Guillermo. N° 195: 82; N° 196: 96, 97, 98.
 Iglesia de Los Ángeles Custodios. N° 195: 82.
 Illari, Bernardo. N° 195: 92.
 Ingram, Jaime R. N° 195: 88; N° 196: 100, 101.
 Inti-Illimani. N° 196: 97.
 Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. N° 196: 91.
 Instituto Cultural de Providencia. N° 195: 81.
 Instituto de Chile. N° 195: 88, 90.
 Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, XXXVII. N° 195: 91, 92.
 Instituto de Música y Acústica del Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios (ZKM). N° 195: 77.
 Instituto Goethe. N° 195: 77, 78, 79, 91; N° 196: 91, 103.
 Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. N° 195: 93.
 Instituto Superior de Arte, (ISA). N° 195: 84, 85.
 Instituto Veracruzano de Cultura. N° 195: 84.
 Inventario del Patrimonio Cultural (PNUD). N° 195: 90.
 Insunza, Matías. N° 196: 94.
 Ipinza, Doris. N° 195: 93.
 Ives, Charles. N° 196: 101.
 Jara, Hernán. N° 195: 78, 79, 91; N° 196: 103.
 Jara, Víctor. N° 195: 79, 86, 91; N° 196: 91, 93, 94, 95, 96, 102.
 Jiménez, Miguel Ángel. N° 195: 80; N° 196: 104.

- Jorquera, Raúl. N° 195: 82.
 Junge Eskuche, Wilfried. N° 195: 90.
 Kächele, Jaime. N° 195: 81.
 Kanamori, Rodrigo N° 195: 80; N° 196: 92, 103.
 Karaian, Melikof. N° 196: 89.
 King, Eugene. N° 196: 95.
 Kusnir, Eduardo. N° 195: 85.
 La Cúpula. N° 195: 81.
 La Ley. N° 195: 88.
 Laboratorio Nacional de Música
 Electroacústica de Cuba. N° 195: 85.
 Ladrón de Guevara, Raúl. N° 195: 85.
 Lagos, Ricardo. N° 195: 88; N° 196: 90.
 Larraín, Vicky. N° 195: 90.
 Las Heras, Diego. N° 195: 79.
 Latorre, Luis Alberto. N° 195: 80.
 Lavado, Guillermo. N° 195: 80; N° 196: 103.
 Lavaderos, Alejandro. N° 196: 93.
 Lazo, Alejandro. N° 195: 78.
 Lazo, Paola. N° 195: 91; N° 196: 95.
 Leal, Juan Carlos. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Lecaros, Mario. N° 196: 92.
 Lecaros, Pablo. N° 195: 86; N° 196: 92.
 Le-Cerf, Maurice. N° 195: 79.
 Lefever, Tomás. N° 195: 81, 92;
 N° 196: 92, 103.
 Lehmann, Gabriela. N° 195: 81, 83;
 N° 196: 103.
 Lehnhoff, Dieter. N° 195: 85.
 Leinweber, Kai. N° 196: 89.
 Leiva, Juan Sebastián. N° 195: 90; N° 196: 95, 98.
 Lémann, Juan. N° 195: 79, 80; N° 196: 94, 95,
 98, 99.
 Leng, Alfonso. N° 195: 78, 79, 81, 82, 83;
 N° 196: 90, 94, 95, 97.
 León, Argeliers. N° 195: 93.
 Lepe, Jasna. N° 195: 91.
 Letelier, Alfonso. N° 195: 85; N° 196: 94, 96.
 Letelier, Carmen Luisa. N° 195: 85; N° 196: 94,
 95, 98.
 Letelier, Leonora. N° 195: 82.
 Letelier, Miguel. N° 195: 85;
 N° 196: 95, 99, 103.
 Liceo Agrícola Cruz del Sur (Vilcún). N° 195: 82.
 Liebe, Beatriz. N° 195: 79.
 Lienlaf, Leonel. N° 195: 80, 85, 92.
 Liga Chileno-alemana. N° 196: 94.
 Linares, Arión. N° 195: 82.
 López, Celso. N° 195: 78, 80; N° 196: 103.
 López, Gloria. N° 196: 96.
 López, Josune. N° 196: 91.
 López, María Luz. N° 196: 93.
 López, Raúl. N° 195: 79.
 López-Gavilán, Guido. N° 195: 83, 84, 85, 88.
 Loyola, Margot. N° 195: 80; N° 196: 102.
 Lucena, Ecbert. N° 196: 98.
 Machado, Manuel. N° 195: 80.
 Macías, Gonzalo. N° 195: 85.
 Mainemer, Dan. N° 195: 78.
 Mancilla, Luis. N° 196: 95.
 Mannis, José Augusto. N° 195: 88; N° 196: 100,
 101.
 Manns, Patricio. N° 196: 91, 96, 97.
 Mansilla, Jaime. N° 195: 82, 85.
 Marchant, Fernando. N° 195: 79.
 Marini, Daniela. N° 196: 102.
 Markova, Lyuba. N° 196: 89.
 Martínez, Jorge. N° 195: 79; N° 196: 93, 95, 103.
 Martínez, María Luz. N° 195: 82.
 Martusciello, M. N° 195: 92.
 Matamoros, Ximena. N° 195: 80.
 Matthey, Gabriel. N° 195: 80, 88; N° 196: 95, 99.
 Maupoint, Andrés. N° 195: 81.
 Mazardo, Sergio. N° 196: 91.
 Medalla "40 años en la Universidad de Chile".
 N° 195: 88.
 Medalla de la Música. N° 195: 89.
 Melia, Roland. N° 196: 94.
 Mella, Viviana. N° 196: 93.
 Mellado, Paulina. N° 196: 102.
 Menanteau, Álvaro. N° 195: 93.
 Menares, Sergio. N° 195: 79, 80; N° 196: 91.
 Merino, Luis. N° 195: 92;
 N° 196: 101, 103, 104.
 Meyer-Denkman, Gertrud. N° 196: 89.
 Meza, Juan Cristóbal. N° 195: 78, 91.
 Meza, Santiago. N° 195: 81, 82; N° 196: 97.
 Milla, Guillermo. N° 195: 82; N° 196: 103.
 Millar, Flavio. N° 196: 93.
 Ministerio de Educación. N° 195: 89, 91;
 N° 196: 91.
 Miranda, Alejandro. N° 195: 90.
 Miranda, Mario. N° 195: 86; N° 196: 103.
 Miranda, Miguel. N° 196: 102.
 Mistral, Gabriela. N° 195: 89; N° 196: 91, 96, 101.
 Molina, Ramiro. N° 196: 92.
 Molinare, Nicanor. N° 196: 96.
 Montecino, Alfonso. N° 195: 86.
 Montero, Isabel. N° 196: 103.
 Montes, Sebastián. N° 196: 95.
 Mora, Mario. N° 195: 86.
 Morales, César. N° 195: 88.
 Morales, Claudio. N° 195: 80.
 Morales, Cristián. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Morales, Pablo. N° 196: 90.
 Moreno, Marcela. N° 196: 102.
 Mouras, Juan. N° 195: 81, 82, 83, 86, 91; N° 196:
 96, 97, 98, 103.
 Muga, Gonzalo. N° 195: 80.
 Municipalidad de Lo Barnechea. N° 195: 90.
 Muñoz, Ana. N° 196: 93.
 Muñoz, Franklin. N° 195: 80; N° 196: 103.

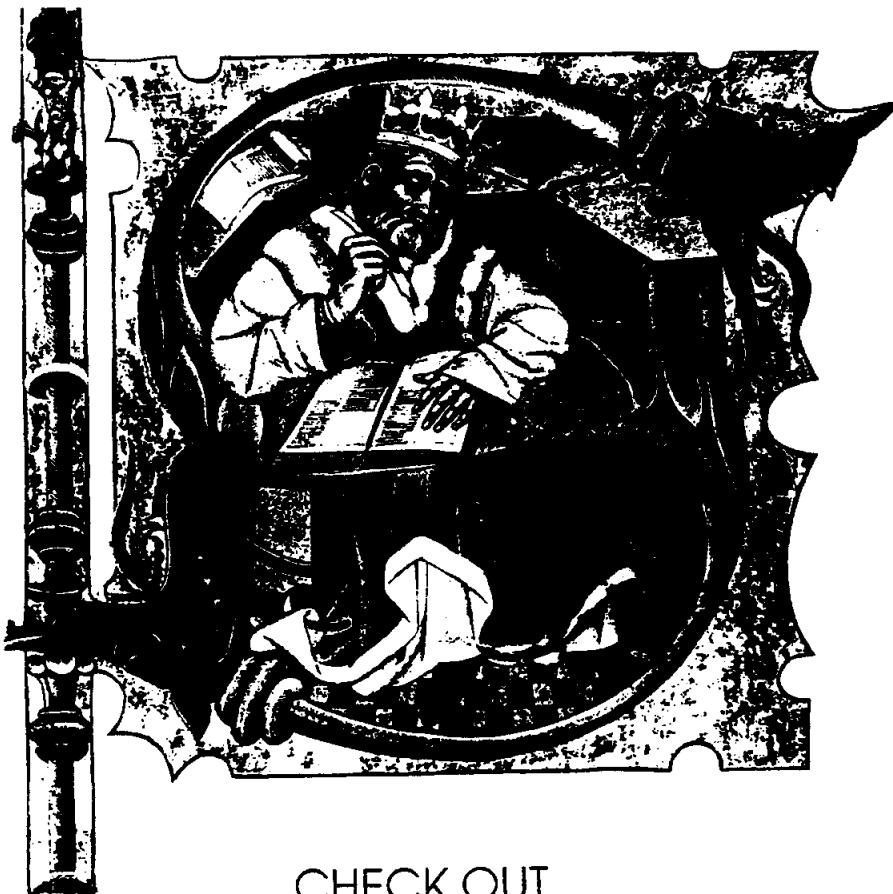
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. N° 196: 102.
 Museo de la Literatura Polaca. N° 195: 85.
 Museo Histórico Nacional. N° 195: 90.
 Museo Nacional de Bellas Artes. N° 195: 90.
 Música de la SGAE. N° 196: 100.
 Naranjo, Francisco. N° 196: 91.
 Navarro, David. N° 196: 91.
 Navarro, Francisco. N° 195: 81.
 Neely, Javier. N° 195: 81.
 Neruda, Pablo. N° 195: 80; N° 196: 96.
 Nilo, Marcelo. N° 196: 102.
 Nobre, Marlos. N° 195: 85, 88.
 Núñez Navarrete, Pedro. N° 196: 93.
 Ogas, Julio. N° 195: 92.
 Ohlsen, Oscar. N° 195: 91.
 Olivares, Luis. N° 195: 88.
 Olivares, Nurys. N° 195: 80.
 Orden Bernardo O'Higgins en el grado de Oficial. N° 196: 100.
 Orellana, Romilio. N° 196: 93.
 Organización Foro de Compositores del Caribe. N° 195: 85.
 Orlandini, Luis. N° 195: 81; N° 196: 93, 95, 99, 103.
 Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago de Chile. N° 195: 81, 82; N° 196: 97.
 Orquesta de Cámara de Chile. N° 195: 80, N° 196: 91, 92, 101.
 Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso. N° 195: 82, 83.
 Orquesta de Cámara Joseph Suk. N° 195: 79.
 Orquesta de Cámara Strauss. N° 195: 82.
 Orquesta de la Comunidad de Madrid. N° 195: 86.
 Orquesta Escuela Moderna de Música. N° 196: 90, 91.
 Orquesta Filarmónica de Lima. N° 196: 99.
 Orquesta Filarmónica Regional. N° 196: 95.
 Orquesta Juvenil de Cámara. N° 195: 82.
 Orquesta Metropolitana de la Asunción. N° 195: 85.
 Orquesta Moderna. N° 195: 78.
 Orquesta Nacional de España. N° 196: 100.
 Orquesta Sinfónica de Chile. N° 195: 81, 82, 83; N° 196: 94, 95, 97.
 Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. N° 195: 90.
 Orquesta Sinfónica de Venezuela. N° 195: 86.
 Orquesta Sinfónica del Estado de Nueva Esparta. N° 196: 98.
 Orquesta Sinfónica del Estado de Yaracuy. N° 196: 98.
 Orquesta Sinfónica Juvenil del Estado de Veracruz. N° 195: 85.
 Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 195: 79, 91; N° 196: 90, 91.
 Orrego Carvallo, Alberto. N° 195: 82; N° 196: 96, 97, 98.
 Orrego-Salas, Juan. N° 195: 78, 80, 83, 86, 91; N° 196: 91, 95, 96, 99, 103.
 Ortega, Fernando. N° 195: 79, 80.
 Ortega, Jesús. N° 195: 84.
 Ortega, Sergio. N° 196: 89, 93.
 Orth, Brigitte. N° 195: 90.
 Orth, Hilke. N° 195: 90.
 Ortiz, Fernando. N° 196: 96.
 Osorio, Daniel. N° 195: 79, 80, 91.
 Osses, Rossana. N° 196: 96.
 Oyola, Nicolás. N° 195: 78.
 Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. N° 196: 100.
 Palacio de la Moneda. N° 195: 88.
 Palacios, Mariantonieta. N° 195: 92.
 Paraskevaidis, Graciela. N° 195: 84.
 Parra, Ángel. N° 196: 103.
 Parra, Isabel. N° 195: 86.
 Parra, Nicanor. N° 196: 91, 95; N° 196: 103.
 Parra, Tita. N° 195: 86.
 Parra, Violeta. N° 195: 80, 82, 86, 91; N° 196: 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 103.
 Parroquia de San Francisco de Sales. N° 195: 82.
 Parroquia San Vicente Ferrer. N° 195: 89; N° 196: 91, 92.
 Patio de los Naranjos del Palacio de la Moneda. N° 195: 82.
 Pávez, Héctor. N° 195: 80.
 Pedrotti, Italo. N° 196: 104.
 Peña, Carmen. N° 195: 92.
 Peña Hen, Jorge. N° 196: 90, 96.
 Peralta, Alejandro. N° 196: 92.
 Pérez Freire, Mercedes. N° 196: 96.
 Picnic Suite. N° 196: 92.
 Piñera, Juan. N° 195: 84.
 Pino, Alejandro. N° 196: 92, 96.
 Pizarro, Gabriela. N° 195: 80, 89.
 Pizarro, Miguel. N° 195: 81.
 Pizarro, Palmenia. N° 195: 88.
 Pollak, Andrés. N° 196: 95.
 Pomar, Norma. N° 196: 96.
 Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 195: 92; N° 196: 92.
 Posada, Andrés. N° 195: 85, 88.
 Poschnerd, Markus. N° 196: 94.
 Premio a lo chileno 2001. N° 196: 101.
 Premio de Musicología Casa de Las Américas. N° 195: 93.
 Premio de Musicología Samuel Claro Valdes 2000. N° 195: 92.
 Premio Domingo Santa Cruz. N° 195: 88.
 Premio Grammy. N° 195: 88.
 Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" 2000, III. N° 195: 88; N° 196: 100.

- Premio Nacional de Arte en Música. N° 195: 88.
 Premio Nacional de Arte 2001. N° 196: 102.
 Premio Nacional de Música Presidente de la República. N° 195: 88.
 Premio Nobel. N° 196: 102.
 Premios Altazor a las Artes Nacionales 2001. N° 195: 89.
 Premios Municipales de Arte 2000. N° 195: 88.
 Premios Nacionales 2000. N° 195: 88.
 Prieto, Carlos. N° 196: 100.
 Prieto, Claudio. N° 196: 101.
 Prieto, Verónica. N° 196: 95.
 Primera Pinacoteca del Fin del Mundo. N° 195: 86.
 Programa de Estudios Histórico-Musicológicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 195: 92.
 Proy, Gabriele. N° 195: 93.
 Proyecto FONDART 2000. N° 195: 90.
 Prudencio, Cergio. N° 195: 84.
 Pualman, Jeanette. N° 196: 103.
 Pueller, Claudio. N° 196: 94.
 Puelma, Roberto. N° 196: 93.
 Quilapayún. N° 196: 89.
 Quilapi, José. N° 195: 80.
 Quintanar, Héctor. N° 195: 85, 88.
 Quinteto de Bronces de la Orquesta Sinfónica de Chile. N° 195: 81; N° 196: 94, 95, 97.
 Quiñónez, Edgar. N° 196: 98.
 Racz, Andrés. N° 196: 103.
 Radio Beethoven 96.5 FM. N° 195: 78.
 Radio Universidad de Chile 102.5. FM. N° 196: 92.
 Ramírez, Evelyn. N° 195: 79.
 Ramírez, Hernán. N° 195: 81, 84; N° 196: 95.
 Ramírez, Toly. N° 196: 99.
 Ramos Vereneo, Zobeida. N° 195: 92.
 Rasgado, Víctor. N° 195: 85.
 Recart, Luis José. N° 195: 78; N° 196: 90, 91.
 Redolés, Mauricio. N° 195: 93.
 Reichman, Natahniel. N° 195: 93.
 Retamal, Julio. N° 195: 80; N° 196: 103.
 Reyes, Alejandro. N° 196: 92.
 Reyes, Francisca. N° 196: 93.
 Riesco, Carlos. N° 195: 81, 88.
 Rifo, Guillermo. N° 195: 78, 79, 83, 85, 89, 90, 91; N° 196: 91, 92, 94, 95, 101, 102.
 Riquelme, Claudia. N° 196: 91.
 Rivano, Magaly. N° 195: 90.
 Rivas, Roque. N° 196: 95.
 Rivera, Daniela. N° 195: 86.
 Riveros, Hilda. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Robleros, Carolina. N° 195: 88; N° 196: 92, 93.
 Rodríguez Villegas, Hernán. N° 195: 90.
 Rodríguez, Elizabeth. N° 195: 90.
 Rodríguez, Isidro. N° 195: 80.
 Rodríguez, Jorge. N° 196: 91.
 Rodríguez, Patricia. N° 195: 79; N° 196: 90, 103.
 Rojas Martorrell, Gabriel. N° 195: 89.
 Rojas, Diana. N° 196: 92, 94.
 Rojas, Felipe. N° 196: 102.
 Rojas, Guillermo. N° 195: 78, 91; N° 196: 95.
 Rosas, Fernando. N° 195: 80, 88, 89; N° 196: 90, 91, 101.
 Rosenman, Zelig. N° 195: 91.
 Rossi, Luis. N° 195: 80.
 Rossi, Patricio. N° 195: 90; N° 196: 102.
 Rosson, Andrés. N° 196: 93.
 Rubilar, Rodrigo. N° 195: 79.
 Rubio, Felipe. N° 196: 95.
 Rubio, Santos. N° 195: 89.
 Rugeles, Alfredo. N° 195: 85, 88; N° 196: 100, 101.
 Ruiz, Irma. N° 195: 92.
 Ruz Prado, Hilda. N° 195: 89; N° 196: 96.
 Saavedra, Alfredo. N° 195: 80, 81; N° 196: 97.
 Saavedra, Fernando. N° 196: 91.
 Sabella, Andrés. N° 195: 81; N° 196: 96.
 Sain, James Paul. N° 195: 93.
 Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 196: 95; N° 196: 102.
 Sala Audiovisuales del Campus Oriente de la Universidad Católica. N° 195: 91.
 Sala Auditorio Radio Universidad de Chile. N° 196: 92.
 Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal. N° 195: 82, N° 196: 92.
 Sala de Audiciones de la Cäcilien-schule, Oldenburgo. N° 196: 98.
 Sala de Conciertos del Conservatorio de Música de la Universidad de Cuyo. N° 196: 98.
 Sala de Conferencias de la Municipalidad de Padre Las Casas. N° 195: 83.
 Sala de Exposiciones del Centro de Extensión de la Universidad de Valparaíso. N° 196: 95.
 Sala Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 196: 104.
 Sala Fech. N° 195: 91; N° 196: 102.
 Sala Galpón 7. N° 196: 102.
 Sala Ignacio Domeyko, Universidad de Chile. N° 196: 93.
 Sala Isidora Zegers, Facultad de Artes Universidad de Chile. N° 195: 80; N° 196: 92, 93, 103, 104.
 Sala José Félix Ribas del Teatro Teresa Carreño. N° 195: 86.
 Sala Martinu de la Academia de Música. N° 195: 85.
 Sala Musicámara. N° 196: 95.
 Sala Pau Casals del Centro Catalán. N° 196: 95.
 Sala Principal de la Radio Nacional de Hungría Béla Bartók. N° 195: 85.
 Sala Santa Cecilia de Temuco. N° 196: 97.
 Sala Santa Elena 1332. N° 196: 101.
 Sala SCD. N° 195: 79, 80; N° 196: 103.

- Sala Sergio Aguirre. N° 196: 102.
 Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música, Madrid, España. N° 195: 86; N° 196: 100.
 Salgado, Eduardo. N° 195: 85; N° 196: 95, 98.
 Salinas, Horacio. N° 195: 82; N° 196: 96, 97, 102.
 Salón Auditorio del Departamento de Música de la Universidad de La Serena. N° 195: 82.
 Salón de Actos del Instituto de Chile. N° 195: 81.
 Salón de Honor de la Cancillería. N° 195: 88.
 Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile. N° 195: 88.
 Salón de Honor del Congreso Nacional. N° 196: 95.
 Salón de Honor del Palacio Consistorial de Santiago. N° 195: 88.
 Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires. N° 196: 99.
 Salón Fresno del Centro de Extensión. N° 196: 92.
 Salón Gabriela Mistral de la Secretaría de Educación de la XII Región. N° 196: 97.
 Salón Municipal de Curicó. N° 196: 96.
 San Martín, Marcelo. N° 195: 79.
 Sánchez, Iván. N° 196: 102.
 Sánchez, Juan Antonio. N° 195: 93; N° 196: 92, 93.
 Sandoval, Carla. N° 195: 78.
 Sanini, Valeria. N° 196: 99.
 Sans, Juan Francisco. N° 195: 92.
 Santa Cruz, Alejandra. N° 195: 80.
 Santa Cruz, Domingo. N° 196: 97.
 Sanz Vázquez, Julio. N° 195: 93.
 Sarmientos, Jorge. N° 195: 85, 88.
 Savi, Elvira. N° 195: 79, 88.
 Scaramelli, Alvaro. N° 195: 91.
 Schachter, Daniel. N° 195: 93.
 Scharp, Jorge. N° 196: 91.
 Scheffelt, Christoph. N° 195: 82; N° 196: 91.
 Schildowsky, León. N° 196: 91, 92, 101.
 Schmenner, Roland. N° 196: 90.
 Sección Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). N° 195: 83, 84.
 Seeger, Pete. N° 195: 93.
 Semanas Musicales de Frutillar, 33. N° 195: 83.
 Sepúlveda, Fidel. N° 195: 80, 91.
 Sepúlveda, Héctor. N° 195: 81; N° 196: 93.
 Sepúlveda, María Luisa. N° 196: 96, 97.
 Sepúlveda, Rodrigo. N° 196: 103.
 Serrano, Renato. N° 196: 91.
 Servicio Social de Comercio de Brasil. N° 195: 92.
 Seves, Sebastián. N° 196: 92, 94.
 Sexteto Aldebarán. N° 196: 91.
 Sierra, Pedro. N° 195: 79.
 Silva, Carlos. N° 195: 80, 86; N° 196: 92.
 Silva, Francisco. N° 195: 79, 80.
 Silva, Jaime. N° 196: 102.
 Silva, Silbert. N° 195: 79.
 Simposio Internacional dedicado a Ignacio Domeyko. N° 195: 85.
 Sociedad Chilena de Musicología. N° 195: 89, 92.
 Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). N° 196: 101.
 Sociedad de Música Contemporánea "Oh ton" de Oldenburgo. N° 196: 98.
 Sociedad Musical Santa Cecilia de Temuco. N° 196: 97.
 Sociedad Venezolana de Música Contemporánea. N° 195: 85.
 Solari, Malucha. N° 196: 102.
 Solís, Lila. N° 195: 81; N° 196: 93.
 Solovera, Aliocha. N° 195: 80; N° 196: 99.
 Solovera, Patricio. N° 196: 102.
 Sony Music. N° 195: 91.
 Soro, Enrique. N° 195: 78, 81, 83; N° 196: 91, 93, 94, 95, 97.
 Soto, Yenima. N° 195: 93.
 Soublette, Luis Gastón. N° 195: 80, 91; N° 196: 103.
 Soublette, Sylvia. N° 195: 83, 89; N° 196: 96.
 Spier, Gertraude. N° 196: 89.
 Springinfeld, Jorge. N° 196: 94.
 Stein, Hanns. N° 196: 90.
 Steubing-Negenborn, Reiner. N° 196: 100.
 Stock, Karen. N° 195: 84.
 Stratigopoulos, Danai. N° 196: 102.
 Subiabre, Álvaro. N° 196: 96.
 Szarán, Luis. N° 195: 84.
 Taller Coreográfico "El Nuevo Milenio". N° 195: 90.
 Taller de Música Contemporánea IMUC
 Taller Experimental de Danza-Teatro. N° 195: 90.
 Tapia Caballero, Arnaldo. N° 195: 88, 89.
 Teatro de Coyhaique. N° 195: 83.
 Teatro de la Universidad de Chile. N° 195: 81; N° 196: 94, 102.
 Teatro de Yaritagua, Estado de Yaracuy. N° 196: 98.
 Teatro Escuela Moderna. N° 195: 91.
 Teatro La Cúpula del Parque O'Higgins. N° 196: 94.
 Teatro Municipal de Nueva Imperial. N° 195: 82.
 Teatro Municipal de Ñuñoa. N° 195: 79; N° 196: 91, 92.
 Teatro Municipal de Rengo. N° 196: 96.
 Teatro Municipal de Santiago. N° 195: 78, 89; N° 196: 92, 93.
 Teatro Municipal de Temuco. N° 196: 97.
 Teatro Municipal de Valdivia. N° 196: 97.
 Teatro Municipal de Viña del Mar. N° 196: 95.
 Teatro Municipal Lo Barnechea. N° 196: 102.
 Teatro Oriente. N° 195: 79; N° 196: 91, 92, 95, 102.
 Teatro Pueblo de la Mar, Isla Margarita. N° 196: 98.
 Teatro Teresa Carreño. N° 195: 86.

- Teatro Zataté. N° 195: 91.
 Teiller, Jorge. N° 196: 93.
 Tello, Aurelio. N° 196: 100.
 Temporada Coral de Invierno, I. N° 196: 91.
 Temporada de Conciertos de la Orquesta de
 Cámara de Chile. N° 195: 89.
 Temporada Internacional 2001. N° 196: 94.
 Temporada Oficial de Conciertos UC 2001.
 N° 196: 92.
 Terc, Stefan. N° 195: 89.
 Terra, Marcela. N° 196: 102.
 Thon, Franklin. N° 196: 96.
 Tilleria, Renato. N° 195: 91.
 Tobar, José Miguel. N° 196: 97.
 Torm, Fernando. N° 196: 99.
 Torres, Juan Carlos. N° 196: 96.
 Torres, Verónica. N° 196: 92.
 Tosar, Héctor. N° 195: 88.
 Trigos, Juan. N° 195: 85, 88.
 Trío de Cámara Latinoamericano. N° 195: 79.
 Trío Florestán. N° 195: 81.
 Trío Lecaros. N° 196: 92.
 Trujillo, Valentín. N° 195: 89.
 Tuesta, Soledad. N° 196: 96.
 Ubierno, Fernando. N° 195: 89.
 Ulloa, Pablo. N° 195: 80; N° 196: 93, 95.
 Unión de Escritores y Artistas de Cuba
 (UNEAC). N° 195: 83, 84.
 Universidad Católica del Maule. N° 196: 102.
 Universidad de Buenos Aires. N° 195: 92.
 Universidad de Chile. N° 195: 90, 92; N° 196:
 89, 104.
 Universidad de Las Américas. N° 196: 94.
 Universidad de Lima. N° 196: 99.
 Universidad de Oldeburgo. N° 196: 89.
 Universidad de Valparaíso. N° 196: 95.
 Universidad SEK. N° 195: 81.
 Universidad Tecnológica Vicente Pérez Rosales.
 N° 196: 94.
 Universidad Veracruzana. N° 195: 84.
 Uribe, Christian. N° 195: 91.
 Urrejola, Ignacio. N° 195: 93.
 Urrutia Blondel, Jorge. N° 196: 93.
 Urrutia Bordones, Pedro. N° 195: 83.
 Valcárcel, Edgard. N° 195: 85, 88.
 Valdebenito, Carlos. N° 196: 91.
 Valdecantos. N° 195: 82; N° 196: 97.
 Valenzuela, Eduardo. N° 196: 89, 94.
 Valenzuela, Patricio. N° 195: 78.
 Valenzuela, Roberto. N° 196: 93.
 Valera, Roberto. N° 195: 84, 85.
 Valverde, Gabriel. N° 195: 80.
 Vargas, Darwin. N° 195: 86; N° 196: 94, 95, 99.
 Vargas, Marisol. N° 196: 102.
 Vásquez, Alejandro. N° 195: 79.
 Vásquez, Carlos. N° 195: 85.
 Vásquez, Christian. N° 195: 91.
 Vásquez, Edmundo. N° 195: 81, 91; N° 196: 93,
 99.
 Vásquez, Patricia. N° 196: 97.
 Vázquez, Carlos A. N° 195: 88.
 Velasco, Luis. N° 196: 91.
 Velásquez, Luis Alberto. N° 196: 93.
 Vera Rivera, Santiago. N° 195: 85, 90, 91; N° 196:
 94, 96, 98, 99, 102.
 Vera, Carlos. N° 195: 80; N° 196: 92.
 Verdugo, Ignacio. N° 196: 96.
 Vergara, Juan Carlos. N° 196: 103.
 Vergara, Marcelo. N° 196: 92, 94.
 Vergara, Sebastián. N° 196: 90.
 Vicuña, Ariel. N° 195: 80, 81; N° 196: 103.
 Vicuña, Claudio. N° 196: 102.
 Vidal, José Luis. N° 196: 102.
 Vila, Cirilo. N° 195: 80, 81; N° 196: 91, 92, 93,
 95, 99.
 Vila, Eduardo. N° 196: 96.
 Villafruela, Miguel. N° 195: 80, 81, 86; N° 196:
 92, 103.
 Villalobos, M. Eliana. N° 196: 96.
 Villalpando, Alberto. N° 195: 88.
 Villarroel, Favio. N° 196: 91.
 Villarroel C., Hugo. N° 196: 96.
 Villarroel, Rodrigo. N° 195: 80.
 Villegas, María Eugenia. N° 195: 81.
 Vinuesa, María Elena. N° 195: 93.
 Viveros, Héctor. N° 195: 81; N° 196: 103.
 Vöhringer, Erika. N° 195: 81; N° 196: 94.
 Waisman, Leonardo. N° 195: 93.
 Warner Music Chile. N° 195: 91.
 Weidenfeld, Axel. N° 196: 89.
 Wistuba, Gerardo. N° 195: 81.
 Wood, Andrés. N° 196: 103.
 Wurman, Vivian. N° 195: 88.
 Wurtz, Jean-Philippe. N° 196: 98.
 Yancovic, Aranzazú. N° 195: 79.
 Yazigi, Mauricio. N° 195: 78.
 Zamora, Carlos. N° 195: 78, 80, 91; N° 196: 91,
 92, 94, 96, 99, 103.
 Zegers, Isidora. N° 196: 97.
 Zentner, Javier. N° 196: 91, 103.
 Zúñiga, Jeremías. N° 196: 96.

STILL USING
RILM
THE OLD-FASHIONED WAY?



CHECK OUT
[HTTP://RILM.CIC.NET](http://RILM.CIC.NET)
INSTEAD

International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎212/642-2709 ☎212/642-1973 ✉ kday@email.gc.cuny.edu