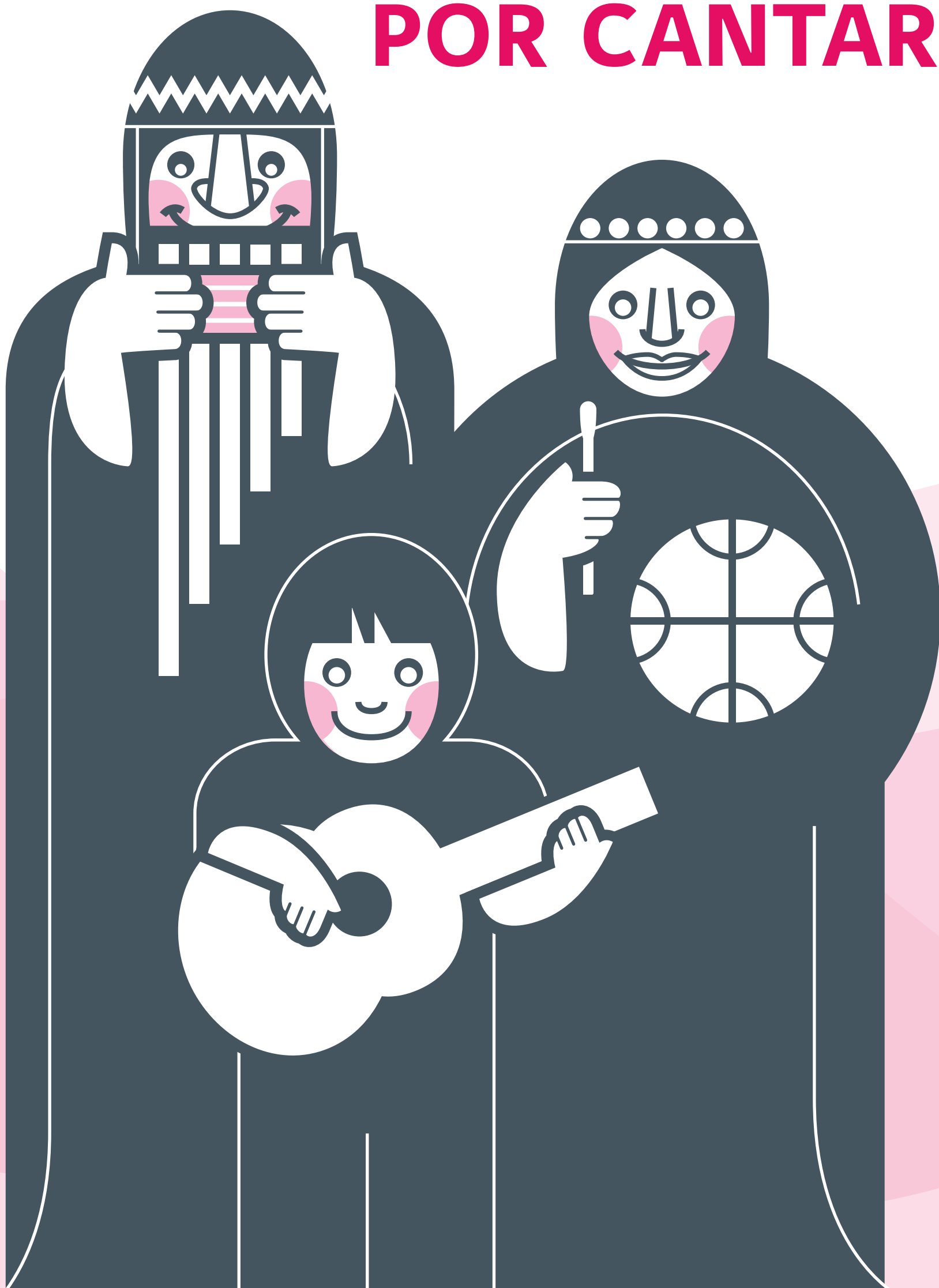


- * ¿Dónde está la música chilena?
- * Entrevistas a Margot Loyola, José Oplustil, Rodrigo Torres, José Pérez de Arce y Claudio Mercado
- * ¿Tiene ritmo la historia de Chile?
- * Escriben Rodolfo Parada-Lillo, Octavio Hasbún, Fabio Salas y David Ponce

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos # 49 Año XIII Primavera 2008 \$1.600

YO NO CANTO POR CANTAR...





PATRIMONIO CULTURAL

Nº 49 (Año XIII)

Primavera de 2008

Revista estacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación de Chile.

Directora y representante legal: Nivia Palma.

Consejo editorial: Ricardo Abuaud, José Bengoa, Marta Cruz Coke, Diamela Eltit, Humberto Giannini, Ramón Griffero, Pedro Güell, Marta Lagos, Pedro Milos, Jorge Montealegre, Micaela Navarrete y Pedro Pablo Zegers.

Comité editor: Claudio Aguilera, Grace Dunlop, Gloria Elgueta, Michelle Hafemann, Virginia Jaeger, Leonardo Mellado y Delia Pizarro.

Colaboran: Gabinete y Departamento de Prensa y RR.PP. Dibam; Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional; Museo Histórico Nacional.

Editora: Grace Dunlop (grace.dunlop@dibam.cl).

Periodista: Virginia Jaeger (virginia.jaeger@dibam.cl, patrimonio.cultural@dibam.cl).

Ventas y suscripciones: Myriam González (suscripciones.revista@dibam.cl)

Carmen Santa María (carmen.santamaria@dibam.cl)

Diseño: Junta Editorial de las Comunas Unidas (www.juntaeditorial.cl)

Corrección de textos: Héctor Zurita

Dirección: Alameda Bernardo O’Higgins 651 (Biblioteca Nacional, primer piso), Santiago de Chile.

Teléfonos: 360 53 84 - 360 53 30

Fono-Fax: 632 48 03

Correo electrónico: patrimonio.cultural@dibam.cl

Sitio web: www.patrimoniocultural.cl

En el diseño de esta publicación se utilizan las tipografías *Fran Pro* de Francisco Gálvez y *Digna Sans* de Rodrigo Ramírez, ambos pertenecientes al colectivo www.tipografia.cl

Esta revista tiene un tiraje de 5.000 ejemplares que se distribuyen en todo el país, a través de la red institucional de la Dibam, suscripciones y librerías.

Reciba la Revista Patrimonio Cultural en su casa durante un año, por tan sólo \$ 6.000. Llame al (56-2) 360 53 84 o al 632 48 03, o escriba a suscripciones.revista@dibam.cl y nos pondremos en contacto con usted a la brevedad. Los números anteriores que no estén agotados pueden ser adquiridos en nuestra oficina, ubicada en Biblioteca Nacional.

Las opiniones vertidas por los colaboradores de la revista no necesariamente representan a esta publicación o a sus editores y son de absoluta responsabilidad de quienes las emiten.

Patrimonio Cultural es una revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam); institución del Estado de Chile dependiente del Ministerio de Educación.

www.patrimoniocultural.cl

Fe de erratas:

En la revista Patrimonio Cultural Nº48, dedicada a patrimonio y salud, en su página 33 correspondiente al artículo titulado “De lo privado a lo público o el relato de un cuerpo en disputa” de Carla Peñaloza, dice en la octava línea de la segunda columna: “Hacia 1945 el 24,8 % de las mujeres estaban hospitalizadas en el sistema público producto de un aborto”, en circunstancias que la frase correcta es: "Hacia 1945 el 24,8% de las mujeres que estaban hospitalizadas en el sistema público era producto de un aborto".



Colección Fondo Margot Loyola, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Editorial

Permítanme al iniciar esta presentación una confesión muy personal. Desde hace ya varias décadas tengo la certeza de que sin libros y sin música no podría vivir. Me perdería en el sin sentido de la vida. Me sería difícil descubrir la belleza. Me sería imposible gozar del silencio. Los libros y la música me han permitido rozar con la belleza, descubrir mundos y descubrir dimensiones de mi misma y del ser humano que, pienso, difícilmente habría sido posible de otro modo.

En el caso particular de la música, carente de códigos para descifrar los lenguajes, sentí y me conmoví desde la pubertad con Mozart y Beethoven, luego Chopin y Mahler; y con ellos Cat Stevens, Joan Báez, Víctor Jara y Violeta Parra. Santiago del Nuevo Extremo me acompañó en los primeros años de Universidad y de lucha contra la dictadura, instalándose para siempre en mi memoria, y con ellos me conectó a miles que eran jóvenes entonces. Sentir el guitarrón chileno y a las Cantoras me trae a la memoria a mi madre y el pan amasado, y mi cuerpo se emociona. Escuchar y cantar el Himno Nacional en Visviri, allá en el último rincón norte de Chile, en una escuela pública, con familias aimaras, ha sido una de las experiencias más emocionantes del año 2008. Ver y escuchar en la Plaza del Pueblo, en el centro de Roma, al Inti Illimani, en un concierto por la Paz Mundial, rodeada por casi un millón de personas mientras llovía torrencialmente, me recordó hasta las lágrimas mi pertenencia chilena y latinoamericana, con el orgullo de ver cómo músicos chilenos eran coreados y aplaudidos por miles de personas, en diversos idiomas.

La música, entonces, es una creación privilegiada del ser humano. Nos conecta univer-

salmente con la humanidad y el universo; pero, también, con historias cotidianas, de amores, de luchas, de sueños, de sentidos de pertenencia. Allí, en la música, hay una parte relevante de la capacidad creadora del ser humano a lo largo de su historia. Allí, en la música, se encuentra una parte significativa de la memoria colectiva y personal de la vida.

El arte y la literatura en tanto representación simbólica son, por cierto, parte del patrimonio inmaterial. Las obras creados por nuestros artistas a lo largo de nuestra historia, en los más diversos ámbitos, lenguajes y soportes artísticos, son testimonio de su capacidad imaginativa y creadora y, al mismo, tiempo, son expresión de un contexto social, político, económico y cultural. Textos dramáticos, documentales, cine de ficción, pinturas, esculturas, grabados, obras literarias, música, tanto la composición como su interpretación, el teatro, la danza, etc., son parte relevante de nuestro acervo cultural.

Por ello, nos parece indispensable continuar dando un espacio privilegiado en esta revista de patrimonio a la reflexión y conocimiento de nuestra memoria y patrimonio artístico. Y en este número, lo hacemos con la música. Para reconocer a nuestros creadores y cultores, para reconocernos en sus obras, para descubrir cuánta de nuestra memoria colectiva y personal está en la música chilena. Todo ello, en la profunda convicción del imperativo intelectual y ético de comprender la complejidad, diversidad y pluralidad de nuestro patrimonio cultural. *rpc*

Nivia Palma Manríquez
Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos
DIBAM

Una pregunta con respuesta

¿Dónde está la música chilena?

Encontrarla en las tiendas resulta azaroso. Se oye tarde, mal y nunca en la TV y en la mayoría de las radios. Pareciera vedada de la prensa escrita. Pero no por eso la música en Chile ha dejado de estar viva: sólo hay que buscarla en los lugares correctos, entre Internet y los escenarios en vivo. Si tendencias más contraculturales como el rock o la investigación experimental fueron precursores de la autogestión, ahora esa vía también es válida para el folclor, la cumbia o las partituras clásicas. La gran mayoría de la música local hoy es independiente, y está ahí para ir en su búsqueda.

Por David Ponce y Luis Felipe Saavedra

Lo lógico si queremos comprar música, aunque veremos más tarde que no siempre ocurre así, es acudir a una disquería. De las que quedan, la más conocida y con mayor presencia nacional es la Feria del Disco, y allí vamos, a modo de experimento, en un día cualquiera, a definir un punto de partida para una indagación mayor: la búsqueda de la música chilena.

En la sucursal de la cadena en Providencia con Suecia lo primero que llama la atención es que no hay una sección dedicada exclusivamente a Chile. Tampoco tendría que haberla, si "música chilena" no es un estilo. Así, los CDs están categorizados en "folclor", "castellano rock & pop", "dance electrónica", "jazz y blues", "tropical" y "música clásica".

En "folclor" se encuentra un par de reediciones de Violeta Parra, algo de los nuevos cultores de cueca, Illapu, Los Quincheros, Tito Fernández y poco más. "Castellano rock & pop" ofrece, al lado de Miguel Bosé y Thalía, nuevo pop con Teleradio Donoso, Polter y Tronic, clásicos como Los Tres y Los Prisioneros, estrellas nacidas en televisión como Karen Paola, Luis Jara y María José Quintanilla, los triunfadores internacionales Kudai, Lucybell y Beto Cuevas y distinguidas anomalías independientes como Gepe y Mostro. "Dance electrónica" sólo tiene a tres nacionales: Jazzimodo, Muza y Redulce. En "jazz" se encuentran Congreso, Angel Parra Trío y Pancho Molina & los Titulares, y en "Tropical" están la Sonora Palacios, La Noche y algo más. De música clásica no se ven compositores chilenos. Sorprende, eso sí, que entre los "top 40" figuren los tropicales La Noche, los románticos Natalino y un grandes éxitos de Los Prisioneros.

¿Eso es todo? Si es así, algo está fallando: o la oferta de la disquería es baja, o es que se produce poca música en nuestro territorio. Para alivio de todos, la tienda responde a una realidad ya obsoleta: hoy como nunca se lanzan discos de las más diversas clases de música, pero ya no por las vías tradicionales.

Factor común: no se ve, pero se oye

Basta dar un vistazo a una cartelera bien informada para notar que la música nacional bulle. Las salas de conciertos, pubs y discotecas ofrecen semanalmente actuaciones en diversos estilos, desde baladas de amor hasta electrónica experimental, pasando por rock, hip-hop, cueca, jazz y géneros menos expuestos pero no por eso menos masivos, como la cumbia y la ranchera.

Y gran parte de esa música está siendo registrada. No sólo se trata de artistas alternativos. La actividad de los sellos independientes, casas grabadoras al margen de la industria comercial, lleva décadas de historia, y tendencias más o menos contraculturales como la música experimental, el punk y el metal fueron las primeras en dedicarse a la autogestión, pero las circunstancias han extendido esa práctica a otros campos.

Hoy la vía independiente es común a los artistas más diversos. Es válida para los más avanzados, como en la música electrónica; los más contestatarios, como el punk, o los más extremos, como el metal. Pero también para los más tradicionales, como en el folclor; los más populares, como la música mexicana y tropical, o los más doctos, como en la música clásica. Y todas esas denominaciones son sinónimos de catálogos de discos disponibles y de comunidades de audiencias que saben dónde y cuándo escucharlos.

La única condición común, y paradójica, es que esas comunidades no están en la agenda de los medios en Chile. Ya no existen programas de videoclips en la televisión abierta, los diarios han disminuido sus contenidos de música y, salvo radios universitarias y dos emisoras dedicadas desde 2008 a la música chilena (Radio Uno y La Perla del dial), las demás no están dispuestas a subir sus cuotas sin una ley que las obligue. Al mismo tiempo la industria del disco surgida en el siglo 20 está en retirada. Los intermediarios "profesionales" entre

David Ponce es Periodista.

Luis Felipe Saavedra es Periodista.



Luis Dimas y los Twisters, Rincón juvenil. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

músicos y medios son cada vez menos y ya no existen los incentivos –esto es una industria– para difundir a determinados artistas. A cambio, ya es habitual que, además de componer, grabar y tocar, los músicos consideren entre sus tareas la autoedición y distribución de los discos.

Del quemador casero al sello-en-red: revolución por computadora

La historia de la música está determinada por los avances tecnológicos. La invención de la radio y de los formatos de grabación –los discos de acetato y de vinilo, la cinta magnetofónica, el disco compacto– ha cambiado el modo de relaciones con la música. Pero nada se compara con la gran revolución del computador personal. En un principio concebido para realizar operaciones matemáticas de cierta complejidad, hoy el ordenador permite comunicarnos, informarnos, comprar y escuchar música, por cierto.

La llegada del computador, aparejada a la del copiador de CDs masificado hacia 1998, permitió a los usuarios prescindir de la compra de discos originales, posibilidad ampliada exponencialmente con la expansión de Internet. Sitios dedicados al intercambio de música, como Napster, Kazaa y Soulseek, abrieron un mundo de música a pocos clics de distancia, y las compañías disqueras, afectadas y desorientadas en el nuevo escenario, redujeron sus contratos con músicos nacionales, sobre todo a contar de 1997. Porque el costo de producir, fabricar y distribuir un disco no se veía recompensado en las ventas.

En este contexto, los músicos más inquietos vislumbraron una oportunidad ahí donde otros vieron un desastre. La situación había cambiado para siempre y quejarse no servía de nada. A mediados de los años '90 surgieron en Europa los primeros netlabels o sellos en Internet, gracias a un nuevo modelo de derechos de autor creado especialmente para la red, los Creative Commons, que permite a los autores distribuir su música sin intermediarios y de manera gratuita.

Los netlabels, asociados principalmente a música electrónica, surgieron en Chile a comienzos de siglo, con Cumshot Records (2003), Paranoia (2003) e Impar (2004), y en los últimos años se han agregado Pueblo Nuevo (2005), Jacobino Discos (2004), Epa Sonidos (2005) y Glued (2006), entre otros. Además, se han sumado disqueras independientes que se iniciaron con discos físicos, como Quemasucabeza,

Neurotyka o Miranada Discos. En general son los sellos que actualmente más producen discos, en un modelo de gestión basado en las herramientas de promoción y distribución por Internet que incluso ha permitido a sus artistas viajar al extranjero y obtener reconocimientos internacionales como el francés premio Qwartz, ganado en 2008 por el disco 50 años de música electroacústica en Chile (2006), una valiosa recopilación de música electrónica de raíz docta en Chile.

Sellos independientes: el sonido de la feria libre

Las herramientas de Internet han venido a acelerar un proceso que ya tiene su historia. En Chile, discos tan tempranos como los primeros de The Ramblers o Los Jaivas en 1962 y 1971 fueron de sellos independientes o autoediciones. Y también responden a ese perfil etiquetas como Alerce (1976), puntal del Canto Nuevo; Fusión (1984), primera cuna de Los Prisioneros y La Ley; SVR (1987), con la edición de música docta chilena, o Toxic Records (1992), que dio tiraje al metal y al punk de principios de la década.

En contrapartida, la última vez que la industria disquera a gran escala se mostró saludable fue hace once años, cuando en 1997 empezó el declive de las ventas de discos en Chile. Entre 1994 y 1997, los sellos BMG, EMI, Alerce y Sony editaron, con intensas campañas de promoción y pomposos lanzamientos, un gran número de artistas nacionales, algunos con cierta trayectoria y otras apuestas. A poco andar la iniciativa naufragó por mal diseño, aspiraciones desmedidas, falta de proyección internacional y bajas ventas. Salvo contadas excepciones (Los Tres, Lucybell, Chanco en Piedra, Javiera & Los Imposibles), las decenas de grupos que en la década pasada amarraron su suerte a contratos discográficos quedaron en la calle.

En cambio, el método de la autoproducción venía siendo usado entre comunidades ajenas por naturaleza a la música comercial, como el metal, el punk o la electrónica, que desde los años '80 funcionaban con grabaciones autoeditadas y vendidas en conciertos, por correo o en tiendas especializadas. Sólo que ahora tenían otros medios tecnológicos. Si antes era preciso financiar un productor, costosos estudios de grabación, managers, encargados de prensa, promoción y fabricación de grandes tiradas de discos, desde mediados de los '90 los sistemas de grabación se abarataron y fue posible facturar discos a bajo costo, hacer las copias en la casa gracias al copiador de disco casero y distribuirlas entre conocidos.

» Ya en los mismos años '90 surgió una amplitud de sellos independientes: Picoroco (1992) con metal, Mundovivo (1996) con new age y world music, Combo Discos (1994) con rock y sicodelia, Crisis (1995) con electrónica, Deifer (1996) con punk y metal, Kalimba (1998) con hip-hop, Mylodon (1998) con rock progresivo, Ojo de Apolo (1999) con electrónica experimental, Masapunk (1995) y CFA (1996) con punk y hardcore y Quemascabeza (1996) con rock independiente. Con el nuevo siglo la tendencia se ha afianzado entre sellos de rock, pop, folk y funk como Algo Records (2002), Cápsula Discos (2002), Neurotyka (2006) y Potoco Discos (2007), iniciativas de grupos y colectivos para editar su música y autogestionar sus carreras. Ya no es una tendencia, es la única manera de existir.

Música en vivo = compra en vivo

Transversal a estos cambios, la etiqueta presente en la mayor cantidad de discos chilenos desde 1992 es la del Fondart, hoy Fondo para el Fomento de la Música Nacional: fuente de financiamiento estatal para la creación musical en todos los géneros. Lamentablemente, el grueso de esas producciones ha sido mal administrado, con planes insuficientes en la distribución y promoción a cargo de los propios artistas, y buena parte de los discos de ese catálogo son difíciles de encontrar.

La colección de discos de Fondart sirve de paso como el ejemplo más inapelable de la mayor falencia de la producción musical chilena reciente: la falta de distribución y de difusión. Y más allá del desinterés o del franco desdén de los medios de comunicación tradicionales en el tema, ésta es una responsabilidad compartida con los músicos, muchos de los cuales no conocen los canales para acceder a tales medios o han desarrollado una desconfianza a figurar en ellos.

Es un problema que deja entrever soluciones posibles. Desde fines de la década pasada han surgido innumerables blogs y revistas musicales online, con públicos más segmentados e informados, quienes se han hecho cargo de dar a conocer lo que se edita en Chile. Al mismo tiempo la proliferación de sellos independientes ha dado origen al surgimiento de distribuidoras de discos en Internet, como Armónica y Suena, y la propia Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD, se ha iniciado en el rubro con dos sellos disqueros, Sello Azul (2003) y Oveja Negra (2006).

Al mismo tiempo persisten disquerías tradicionales, como Discomanía, tienda capitalina especializada en música folclórica, pero sobre todo se expande la compra directa a los músicos en los mismos conciertos. Este método per-

mite saltarse todos los intermediarios, de modo que si un disco vale nueve mil pesos en una tienda, en un concierto se puede conseguir por seis mil: la cartelera en vivo también se ha transformado en una vitrina para comprar música.

El rol del disco: más el medio que el fin

Es un nuevo escenario, donde no sólo cambia la forma de distribuir la música; también el disco como objeto pierde su valor original. Es cierto que el MP3 es un formato de menor calidad de sonido que el disco compacto, pero su bajo costo convirtió al disco en una herramienta de promoción más que de colección. El disco tiende a ser más el medio que el fin.

Este cambio ha traído consigo la paulatina desaparición del concepto de álbum. Al mismo tiempo, espacios en Internet como MySpace o Last FM han devuelto la importancia a la canción como modo de difusión, a la manera de los antiguos singles. Ya no es indispensable para los artistas entregar un grupo de canciones, y pueden ir editando sus creaciones a medida que las terminan.

Internet, además de servir de plataforma de difusión de nueva música, ha permitido rescatar discos descontinuados del catálogo nacional. Blogs especializados en géneros y épocas específicas, como Rock y jazz en Chile, En busca del tiempo perdido, Discos Dicap, Discos Violeta o Metal to the metals, han creado comunidades virtuales en torno a la recuperación de música nacional a la que no se puede acceder de otra manera. Estas iniciativas han gatillado el interés de los propios músicos en permitir que sus discos sean descargados, como es el caso del cantor Angel Parra, quien, después de asociarse con un seguidor de su música, en 2007 puso a disposición gran parte de su catálogo gratis en una plataforma wordpress.

Por cierto no todos están de acuerdo con el consumo de música en un computador o en un reproductor portátil. Hay músicos y auditores que siguen prefiriendo el disco compacto por sobre el MP3, no sólo por su sonido superior, sino que también por el diseño de las carátulas. Resulta curioso, en este punto, que los discos publicados por sellos online también incluyan una carátula para imprimir, como una forma de conservar la estética asociada a la música. Es un signo más de una época de transición, donde permanece el hábito de consumir música, pero donde los espacios para encontrarla están en proceso de cambio, entre una plataforma nueva como la de Internet y el escenario inmemorial de la música en vivo. **rpc**



Peter Rock. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

Una revisión a conciencia

¿Tiene ritmo la historia de Chile?

En el Centro de Documentación Musical de la Universidad de Chile debuta próximamente la digitalización y apertura pública de dos colecciones que permitirán conocer nuestra sociedad a través de su música

Por Heidi A. Schmidlin Moore

En el amplio mar de temas Bicentenario hay un pez fuera del agua: aquella noción de cultura inscrita en la memoria de las sonoridades que cortejan los relatos historiográficos de un país. Su nombre: patrimonio musical. Evidencia: ¿Alguien sabe qué música estaba de moda cuando Balmaceda asume la presidencia de la República? ¿Qué música se usó cuando Manuel Montt, como Ministro de Instrucción Pública, inauguró la Universidad de Chile?

Por ello el Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, impulsa la creación de un nuevo archivo sonoro que salvaguarda la colección de grabaciones de música tradicional –docta y popular– recolectada desde la década de los ’40 hasta los años ’70. Una compleja labor por la múltiple cadena de procesos implicados que abarca la preservación, conservación, documentación y diseño de un sistema accesible a diversos públicos.

Pero la cadena de procesos que implica la realización del archivo no se detiene sólo en el rescate de su sonido, sino que avanza a relevar los contextos culturales/históricos que los contienen o a las funciones donde las sonoridades sirven a un propósito cultural. “La noción de patrimonio es un criterio que tiene muchos usos; pero si se liga a la noción de memoria, ahí aparece un problema ético que marca el estado de salud de cada

sociedad, según como esté conectada con su memoria”, explica Rodrigo Torres, musicólogo y coordinador del proyecto que durante el 2009 comenzará a estar disponible al público en la web (Catálogo Andrés Bello, SISIB) y en la nueva discoteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El rescate de esta gran ausencia en las consideraciones patrimoniales, ¿responde a una necesidad de conocer nuestros orígenes; o de contar con un material para contraste, continuidad y construcción de futuro?

Yo ligo el tema de patrimonio como un elemento que debe ser funcional a la memoria de una comunidad –sociedad es una idea muy abstracta– para relacionarse con su pasado. Esa forma específica tiene un impacto político, en el sentido de polis, de cómo se organiza la vida, y no sólo es pasado sino también es un horizonte de expectativas. Actualmente, existe un espacio digital creciente con dimensiones inconmensurables; que posibilita un acceso a la información con rangos inéditos en la historia de la humanidad, ¿cuál es el espesor de pasado de memoria que hay ahí y cómo se resuelve esa ecuación del pasado en el presente? Seguramente cuando la transformación tecnológica opere más cotidianamente, en el proceso que se evidencia van a cambiar las dimensiones y nociones de memoria y también las de patrimonio.

¿Cuál sería entonces el grosor del patrimonio musical?

El caso chileno es el de un país con un espesor leve respecto de lo musical y lo sonoro. Por ejemplo, los relatos históricos con los que se representa a sí mismo son relatos sordos. No tienen oídos. No está el sonido. No está la música. Y el sonido más que un acompañamiento es un espacio donde la vida se establece y se construye. Recientemente ha surgido una visión que expande la conciencia de lo sónico, de lo musical, más allá de constatarla como mera banda sonora que acompaña la vida social. Su revalorización se enmarca en lo que la UNESCO viene fortaleciendo desde fines de los ’80 bajo la noción de patrimonio cultural inmaterial. Chile ya lo adoptó como parte de una política de Estado, en una relación convergente con iniciativas del mundo privado. Vivimos entonces en un tiempo de apertura a nuevos registros e interpretación de la música y de lo sonoro. En este sentido, hay creciente conciencia de que el canon de “arte” matizada por la sociedad decimonónica europea no abarca todo el espectro de la música y no debiera hacerlo. Hoy hay que hablar de músicas en plural, y sin distinción apriorística de “mejor” o “peor”.

Dos mundos en un universo musical

A juicio del musicólogo Rodrigo Torres, desde la década de 1930 y sobre todo desde 1940, la Universidad de Chile se constituyó en la base de un nuevo proyecto para la música y

Heidi A. Schmidlin Moore es Periodista e investigadora.



Archivo Dibam.

» las artes en nuestro país, sustentada en una política de Estado específica que lo impulsó. Un ciclo histórico que estaría ya cerrado, y que generó una novedosa plataforma institucional para las artes, en la que participaron artistas exiliados o emigrados de la post guerra europea y que convergió hacia el fomento de la profesionalización de los artistas locales. Una extensión artística que finalmente irradió generosamente al medio nacional.

“Ahí se consolida una serie de reformas a las instituciones iniciada a fines de la década del ’20, que luego ingresan como un todo a la Facultad de Bellas Artes (1931). La década de los ’40 los refuerza a través del Instituto de Extensión Musical, que concentra la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico, un cuarteto de cuerdas, organismos profesionales que año a año realizaban sus temporadas artísticas de conciertos de música docta, en los que se incluyen los Festivales de Música Chilena realizados entre 1948 y 1969. También se creó el Instituto de Investigaciones Musicales, que desde los años ’40 registró en terreno nuestras músicas locales tradicionales. El registro grabado en cintas magnetofónicas de esta diversa y nutrida actividad institucional, se preservó en sendas colecciones de archivo que son las que ahora estamos procesando y articulando en una plataforma digital para disponerla próximamente a público general. Los repertorios existentes pertenecen a dos mundos del universo musical chileno: el primero vincula la actividad de los conjuntos profesionales de música docta, entre 1948 y 1980 aproximadamente; mientras que el segundo es lo recopilado por el Instituto de Investigaciones Musicales a través de la pesquisa en terreno de manifestaciones musicales populares y tradicionales de distintos lugares del territorio nacional”.

¿Cuáles son algunos hitos de la primera colección, la de música docta?

Esta compilación abarca un extenso repertorio en el que hay obras de la gran tradición de la música de arte occidental, muchas de ellas en sus primeras interpretaciones en Chile; así mismo, están numerosas obras de nuestros compositores, desde Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, la generación de Domingo Santa Cruz y otros poco conocidos, como Salvador Candiani y Roberto Puelma, hasta compositores recientes como Alejandro Guarello, Andrés Alcalde, Eduardo Cáceres. En nuestro país se desconoce la enorme cantidad de música que ha sido creada por chilenos; sin dejar de mencionar las obras compuestas por integrantes de la diáspora de europeos que emigraron de sus países debido al nazismo. Es el caso, por ejemplo, de Hans Helfritz y Federico Heinlein.

Existen además grabaciones con las actuaciones de destacados intérpretes y directores europeos que entregaron mucho a estas nacientes agrupaciones musicales, y no solamente en términos técnicos sino por la mística musical que supieron traspasar a nuestro medio. Erich Kleiber, Fritz Busch, Hermann Scherchen y Jascha Horenstein, destacan entre otros directores. También intérpretes notables como Enrique Iniesta y Esteban Eitler. Todos ellos van a dar un sello contemporáneo al desarrollo de la Orquesta Sinfónica de Chile y del medio de la música de arte en nuestro país.

¿Y cuáles son las fortalezas de la segunda colección, la tradicional popular?

Esta colección es una puerta de acceso a un registro musical extraordinario. Es como la representación en estado de latencia de otro país musical, testimonios sonoros que constituyen una base fundamental aunque poco conocida y valorada de nuestra cultura.

En este archivo están repertoriados prácticamente todos los registros sonoros y músicas usadas en ceremonias religiosas o festejos comunitarios en el Norte Grande, Norte Chico, Isla de Pascua, Araucanía, Chiloé, y en celebraciones campesinas de todo el país. Fundamentalmente son grabaciones realizadas en terreno por investigadores desde fines de los años ’40 hasta los ’80. Se puede mencionar entre ellas las grabaciones que hicieron Jorge Urrutia Blondel, Ramón Campbell y Margot Loyola de músicas de Rapa Nui en la década del ’60. También las grabaciones de fiestas religiosas del Norte Grande, como La Tirana y otras, realizadas por Carlos Lavín, Manuel Dannemann, Raquel Barros, Ercilia Moreno Cha. Un valor incomparable tiene el material que se conserva de los viajes de recopilación que realizaban por el territorio destacadas folcloristas como Violeta Parra, Margot Loyola y Gabriela Pizarro.

La selección realizada, ¿aprovecha de darle una pincelada renovadora a intérpretes y directores olvidados como Joaquín Taulis?

Justamente el trabajo con estos archivos tiene, entre otras cosas, la posibilidad de hacer accesible un pedazo de nuestro pasado musical sin que esté necesariamente jerarquizado por los filtros de su época, teniendo presente sí que un archivo es, inevitablemente, una selección determinada por quienes organizaron sus colecciones. En estos archivos de la Universidad de Chile hay efectivamente una muestra musical muy amplia pero que ha tenido un acceso restringido, preferentemente consultados por un circuito de especialistas. Una vez que se ponga en funcionamiento el sistema de consulta de estos materiales a través de una plataforma digital, estarán a disposición de un público amplio y diverso.

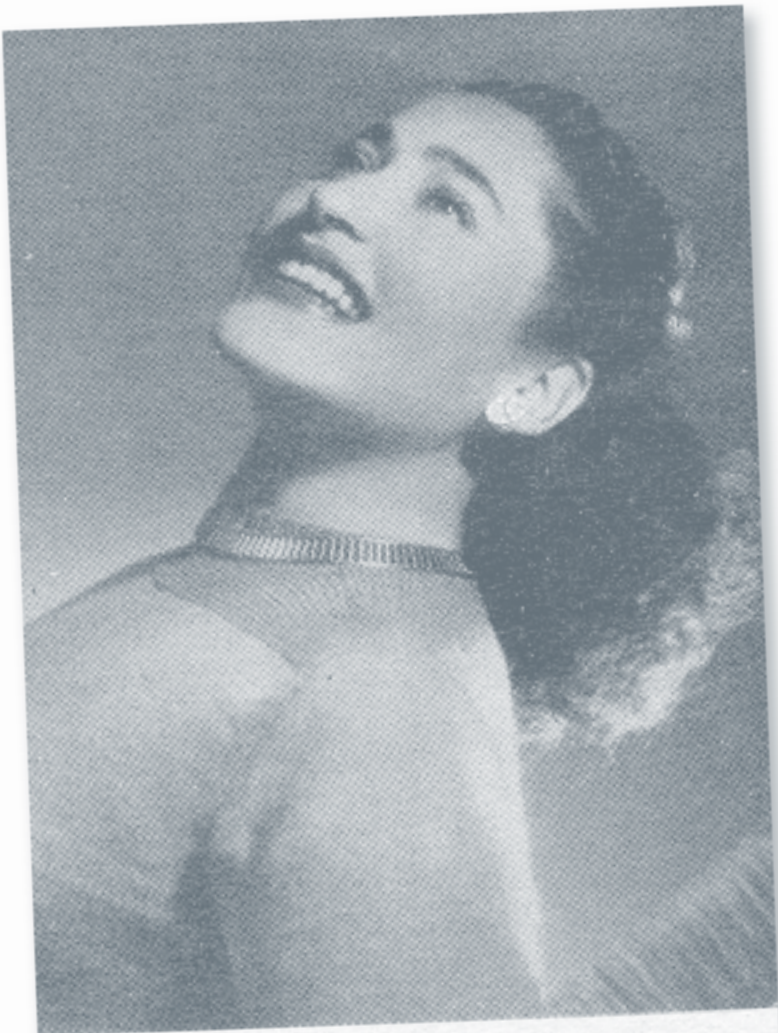
La reorganización de los archivos patrimoniales del Centro de Documentación Musical asume la tradicional idea de acervo, la de crear patrimonio, y a la vez agrega la idea de la recepción. En el caso de la colección de Música Tradicional, hay un acervo acopiado en alrededor de 600 cintas, que estará disponible en primera instancia en el nuevo servidor de la discoteca de la Universidad de Chile. Una vez pasada la barrera del copyright, una parte significativa de ella podrá escucharse remotamente desde cualquier computador. En el caso de la colección de música docta, que comprende un extenso repertorio de obras de nuestros compositores, el proceso de su consulta remota tomará otros plazos por las complejidades legales implicadas. Si hay una política patrimonial que queremos desarrollar, es una que tiene como eje la noción de accesibilidad: un patrimonio no accesible no tiene resuelta su función social. Un archivo sólo estará completo cuando éste se multiplique en otras bibliotecas y esté en red con otros centros. *rpc*

Margot Loyola:

Para sacarse el sombrero

Conversar con Margot Loyola y Osvaldo Cádiz es un aprehender de principio a fin. Décadas de recorrido por Chile los ha llevado a ser eximios conocedores del quehacer musical, el cual han plasmado en numerosas obras publicadas. Aquí hablan de cuecas, tonadas y rap, de su próximo proyecto, “La danza de la vida y la muerte”, de la milenaria existencia de los cantos riu de Rapa Nui y de su convencimiento de que los pueblos son los únicos que deciden qué patrimonio conservar.

Por Grace Dunlop Echavarría



MARGOT LOYOLA

graba exclusivamente para:

DISCOS RCA VICTOR



Colección Fondo Margot Loyola, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Desde 1972 Margot Loyola fue maestra de música y danza chilena de tradición oral en la Universidad Católica de Valparaíso. Veintiocho años después recibió el título de profesor emérito de esa casa de estudios, la misma que el año 2006 la inviste con el grado de Doctora Honoris Causa. Tres reconocimientos a los cuales debe agregarse la obtención del Premio Nacional de Arte, Mención Música, en 1994 y la Orden al Mérito Docente y Cultural “Gabriela Mistral” en el grado de Gran Oficial. Un recuento que por necesidad de espacio deja fuera una gran cantidad de distinciones y premios recibidos por la insigne folclorista, pero que parecen no envanecerla cuando algo decepcionada cuenta junto a Osvaldo Cádiz, su marido y compañero de ruta en el conjunto Palomar y en su cátedra universitaria hace 50 años, que no le otorgaron los fondos necesarios para terminar una gran obra dedicada a la cueca. Presentaron el proyecto al Fondart, pero no fue aprobado por “no tener el nivel académico requerido”.

Sin decaer, a sus 90 años hoy se encuentra reuniendo recursos mientras junto a Osvaldo Cádiz sigue con la investigación que dará a la luz al libro sobre la cueca, que tal como el dedicado a la tonada¹, incluirá junto a la obra literaria cuatro CDs de música y un DVD con distintos ejemplos de cómo se baila la danza nacional.

“Se llamara “La danza de la vida y la muerte”, dice la artista, porque incluye desde “la cueca de remolienda, la cueca vibrante, pero también la que hemos encontrado en los velatorios, en la muerte, la cueca drama que llamo yo. Queremos mostrar la amplitud del significado, de lo que hay detrás del baile y del canto. Eso queremos hacer”, afirma.

Y prosigue: “Son nuestras experiencias, es toda una vida metida en la cueca. Hemos visto bailar en velorios, frente a los ataúdes, cuecas y tonadas, van juntitas, son muy similares; tienen las mismas coplas, los mismos ritmos en el acompañamiento de la guitarra”.

¿Hay mucha gente dedicada al rescate de la música chilena?

ML: Tenemos grandes estudiosos que se preocuparon del rescate de la música. Carlos Isamitt, quien rescata música mapuche y criolla, Jorge Urrutia Blondel, que se traslada hacia el norte y transcribe melodías de carácter religioso, Enrique Luza, gran músico nortino, Alfonso Letelier, Carlos Vega, que si bien es cierto es argentino, deja el registro de casi tres mil melodías que estudia en nuestro país y que están en el Instituto de Musicología que lleva su nombre en Buenos Aires. En lo literario, Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas, en los cantantes Blanca Tejeda viuda de Ruiz, que graba por el año 1927 tonadas, habaneras; Berlinda Araya; Los Cuatro Huasos, Las Cuatro Huasas, Ester Soré, Elenita Carrasco, Las Hermanas Orellana, Los Hermanos Barrientos, Los Herma-

Grace Dunlop Echavarría
es Periodista.

1. “La tonada. Testimonios para el futuro”, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2006.

>> nos Lagos, Los Hermanos Silva y un grupo que fue pionero en muchos aspectos, que lo tenemos olvidado, como fueron Los de Ramón. Ellos fueron los primeros en dar a conocer folclore latinoamericano y en grabarlo con los instrumentos originales.

¿A qué atribuyen que estos estudiosos no sean reconocidos masivamente?

ML: Porque había un organismo que era muy importante, el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, que se preocupaba de hacer publicaciones, pero llega un momento de nuestra historia que eso se termina. En la actualidad sabemos que Rodrigo Torres, un gran musicólogo, está a cargo de rearmar ese archivo. Otro que está dedicado al rescate es el doctor en musicología Juan Pablo González de la PUC, que ha sacado varios libros de excelencia. Hay un fenómeno sobre el cual conversamos mucho y es que toda esta gente que se dedica al rescate del patrimonio musical no está en los medios de comunicación. La televisión no los toma en cuenta, los sellos grabadores no se interesan, la mayoría saca discos casi artesanales de excelente calidad, pero que no tienen distribución a lo largo del país y menos se difunden a través de las radios.

Si ello no cambia, ¿qué pasará?

OC: Va a quedar gran parte de nuestra memoria del patrimonio musical en el olvido, porque nosotros que hacemos clases en universidades, hablamos de repente de estas personas a nuestros alumnos, y ellos, que estudian música y que muchos van a ser pedagogos, no tienen la menor idea. Hay que mostrarles un mundo nuevo, no solamente de los grandes músicos chilenos, también la gente que ha estudiado en Latinoamérica, por ejemplo Leda Valladares, José María Arguedas, vamos a quedar truncos. Margot tiene una frase muy clara, dice “no están los que deben y están los que nunca debieron”. Cómo entiendes que un Ministerio de Cultura haya terminado con un departamento de cultura tradicional y con un departamento a cargo de los pueblos originarios. No existen. Nos sentimos totalmente a la deriva. Hay grandes estudiosos a lo largo de todo el país, Manuel Mamañi y Patricio Barrios en Arica, Rosa Córdova en Iquique, Jorge Iche en Antofagasta, Talo Pinto en La Serena, José María Ortiz, Jorge Cáceres en el Area Metropolitana, Julio Mariángel en Valdivia, José Antonio Rivas y Patricia Chavarría en Concepción, una mujer de una capacidad y un trabajo de investigación impresionante. Mario Isidro Moreno en Punta Arenas, Leonel Galindo en Coyhaique. ¿Y dónde están sus espacios? No existen.

¿Cómo las comunidades se defienden frente a esto?

OC: Lo hacen al mantener su música, sus ritos, totalmente vivos, en el norte, en la Patagonia, en Chiloé están vivos, donde se debilita es en nuestra zona central.

¿Cómo se mantiene la relación de la comunidad con el rito y la música?

ML: Por una necesidad de arraigo, porque en el fondo el chileno ama la tierra. Lo ha demostrado toda la gente que ha tenido que salir, los he visto llorar. Nos hace un poquito de falta entrarnos en nosotros mismos, creer en nosotros y no comparar. Indudablemente muchos países de Latinoamérica tienen un folclore mucho más rico que el nuestro, pero qué importa, no podemos estarnos midiendo. Y si tenemos un canto en una nota, pues bien, queramos el canto en esa nota. Amar lo nuestro, conocernos así como somos, sobrios, no tenemos el colorido de Bolivia, conformémonos con el nuestro. Cuando vienen los extranjeros dicen que Chile es el país más avanzado de Latinoamérica. ¿Por qué? Porque es el más europeizante, pero ahora. Nosotros sentimos que en nuestros años era diferente. Vivimos una época de oro para nuestras expresiones. Chile es un país chico, no hay espacios para todos y a veces somos un poco improvisados en el campo de nosotros. **OC:** De repente nos dicen la juventud no gusta de lo folclórico, y cómo lo saben si no lo conocen. Nosotros hemos estado frente a mil, mil 500 muchachos jóvenes y han terminado aplaudiendo de pie, cuando se les descubre un mundo, cuando hemos empezado a dialogar con ellos. Nosotros con Margot tenemos una conversa sobre Chile con el público y con un grupo de alumnos nuestros. Y vamos conversando distintos temas, y todos quedan maravillados cuando les empezamos a contar que la cultura tradicional no solamente es canto y danza, bonitos trajes,

mucho ruido, no, es la cosa simple, el canto en una nota. Cuando al alumno se le abre este mundo y empiezan a observar lo que realmente somos, quedan fascinados. Pero hay que empezar con los profesores, hay que empezar a preparar maestros que rescaten la identidad local.

Ranchera chilena

Quizá como punto de partida vale la experiencia vivida hace pocos días por Margot y Osvaldo en Roma, en la VI Región, donde vieron como más de mil 500 personas de la comunidad se reencontraron sus raíces, llegando incluso a volver a fabricar el café de quínoa que preparaban hace más de cien años. Era la culminación de un proceso que iniciaron con los profesores, en el contexto de una investigación sobre los afrodescendientes chilenos.

ML: Estoy maravillada con esto que ha pasado ayer, esperanzada. Nosotros hace mucho tiempo que estamos tras esto y ayer vi que se realizó un gran sueño. Nuestra cultura tradicional se ha formado de tres grandes ríos. Un río de las culturas indígenas, otro del gran aporte europeo, con gran presencia hispánica, y el tercero de lo que aportaron los esclavos negros. Qué indica eso, que queremos buscar lo que somos, lo que nos pertenece.

¿Qué pasará de aquí a 50 años con el patrimonio musical?

ML: Cosas buenas y cosas malas han existido siempre, vivimos una época de transmisión, siempre ha sido eso, aquí y en cualquier parte. Cuando nace el vals todos lo atacan porque era inmoral, porque es la primera danza que se conoce que se baila abrazada, en lo que hoy es el sur de Alemania, y sin embargo hoy está en todo el mundo. ¿Quién lo mantuvo? Los pueblos, no órdenes políticas, los pueblos, ellos son los que deciden. Creo que a los pueblos hay que orientarlos. ¿Qué se está dando hoy día en Chile? Lo mexicano, porque en todas partes se escucha, en los campos creen que eso ya es de ellos. La cumbia se folclorizó, porque la cumbia que bailamos acá es nuestra. Estuvimos en Colombia estudiando la cumbia y es otra cosa. Cuando la bailamos en Colombia los colombianos nos dijeron, no, eso no es cumbia, y yo les dije no señor eso es una cumbia chilena, que tomó la raíz de ustedes, ustedes lanzaron esto. Incluso, tiene incorporados algunos pasos de la cueca.

¿Con la ranchera mexicana ha pasado lo mismo?

OC: Hay cierta forma de cantar lo mexicano, que cuando uno lo hace le está dando un sello propio, ya tienen identidad diferente. **ML:** Como decía Carlos Vega, nada más universal que lo folclórico, nada más regional, que lo folclórico, pero algo lo distingue.

Entonces, ¿la ranchera chilena es diferente?

ML: Hay un tipo de música que viene de México y le llaman ranchera. En esta música no hay un género musical determinado, puede haber un vals cantado y bailado en estilo ranchero, puede haber un chotis, puede haber una polca, una mazurca, en estilo ranchero. Nosotros estudiamos la ranchera que viene de Argentina que viene de la mar-sovia o la mazurca polaca, la mazurca polaca en tres cuartos, ese es el ritmo puntillado, ese es para mí el gran género, este otro es el estilo de canto pero hay muchos ritmos diferentes. La mazurca llega por salón con pianistas y cantantes a toda Latinoamérica, después de 200 años alguien lo toma y lo lanza desde París. Hay que lanzarlo desde un gran foco. Yo quise lanzar el sau sau y lo hice con orquesta, pero no pegó en Chile. No se puede imponer.

Para Margot Loyola el sau sau tiene raíces muy antiguas. “Acompañaba una danza, antigua, circular” dice, lo que lleva a Osvaldo Cádiz a manifestar, después de escuchar a un grupo musical que participó en el Festival Música de este lado del sur de la SCD: “Yo espero que para el Bicentenario esta mujer tenga un espacio en el gran teatro nacional que se va a inaugurar. Y que las verdaderas voces de Chile, de nuestras mujeres corraleras, de las cantoras que cantan en los rodeos, de nuestras mujeres chilotas, tengan su espacio, que no nos den productos hechos”.

Es que la labor de esta pareja alcanza a todos los estilos musicales, tanto como que los Legua York fueron a su casa a estudiar la parte métrica de la cueca, para con ella hacer rap en décimas. Y no son los primeros. Los rockeros Hermanos Carrera de Valparaíso también lo hicieron. *rpc*



Foto Claudio Mercado, Museo de Arte Precolombino.

Música Precolombina

La porfiada herencia de los pueblos originarios

Para remontarnos a los orígenes de la música chilena, recurrimos a dos expertos en las expresiones musicales de nuestros pueblos originarios. José Pérez de Arce y Claudio Mercado, ambos del Museo Chileno de Arte Precolombino, nos hablan de la estética y la inspiración que tenían los habitantes de estas tierras antes de recibir la influencia española y cómo se conservan, muy vivas aún, algunas manifestaciones autóctonas.

Por Virginia Jaeger Campos

La música chilena ¿refleja hoy en su instrumentalización la música precolombina?

JPA: Muy poco. Solamente ciertos instrumentos en algunos sectores, como por ejemplo, en los bailes chinos (nombre de origen quechua que significa “sirviente”), donde la tradición musical está intacta. También en los lugares donde existe herencia indígena, en los mapuches y en los aimaras, pero en el resto de Chile toda la instrumentalización prehispánica, que era de flautas, se perdió y se reemplazó por instrumentos de cuerdas. Si leemos la historia de la música en Chile, encontramos la influencia hispánica pero no se habla de la indígena porque no es posible rastrearla. No es que no exista, sino que no sabemos cuál es y probablemente no lo sabremos nunca.

Este proceso de extinción, ¿cómo se fue dando en la cultura musical indígena?

JPA: Los españoles reemplazaron la cultura indígena por la española, la religión indígena por la católica, los rituales indígenas por los católicos, reemplazaron sus lenguas por el castellano. Entonces, lo que podemos observar son elementos que han resistido toda esa sustitución, como es el caso de los bailes chinos, los que a pesar que, aparentemente, son una tradición hispánica, les cantan a la Virgen y a los santos en español, en su forma de tocar los instrumentos, la música y la danza, son originarios. Por ejemplo, el canto de los alférez perfectamente lo podría haber cantado un indígena picunche hace 700 años, aun cuando no tenemos cómo comprobarlo.

CM: Actualmente lo que se llama internacionalmente “música andina” no lo es, porque si bien toma instrumentos propios de las culturas de esa zona, los saca totalmente de la estética andina, los afina a la manera europea y los mezcla con guitarras y charangos.

¿Se conservan los sonidos, instrumentos y la estética prehispánica en la música mapuche?

JPA: Desde hace 500 años están tratando de eliminar la cultura mapuche y le han dado golpes tremendos. El último fue en 1881, en que

todo el mundo dijo “hasta aquí llegó la cultura mapuche, se cumplió la pacificación de la Araucanía”. A pesar de eso, resurgió y su voluntad es no morir como cultura. Por supuesto que esa voluntad hace que la música mapuche que escuchamos hoy sea distinta a la que oíamos hace 500 años, pero no se ha cortado el hilo. Este es el caso más notable que hay en Chile. En el norte, en los enclaves aimaras y atacameños, se encuentran culturas que mantienen su tradición, pero que han tenido cambios muy fuertes, como por ejemplo todo el traspaso de su instrumentalización de flautas a cuerdas y a bronces. **CM:** En los mapuches se encuentran los mismos instrumentos que tocaban antes de la llegada de los españoles y con la misma forma de tocarlos. Han cambiado en algún aspecto, pero formalmente se han mantenido.

¿Los chinos conservan sus expresiones musicales originarias?

CM: Suponemos que sí, porque su manera de tocar los instrumentos es única y completamente indígena. Esa manera de tocar en dos filas alternadas, con puros flauteros y así durante horas mientras se baila, eso es muy andino. Y el ritual también, tiene una estructura chamánica. La música y la danza inducen a una especie de trance y conexión con la divinidad.

JPA: Lo que no podemos saber es si sonaban exactamente igual, pero en general podemos decir que es música prehispánica lo que se escucha.

En la música indígena chilena precolombina, ¿con qué se relacionan estas expresiones?

JPA: Hay música especialmente para rituales, como la fiesta de los chinos, en que la comunidad se junta para hacer un ritual, pero también hay otras manifestaciones musicales como las que se producen cuando la mamá arrulla al niño o cuando se realiza la siembra de la papa, por ejemplo. En todos los casos puede haber un contenido mágico-religioso por así decirlo, y las manifestaciones son muy variadas. Lo que sí es interesante es que no sólo en América, sino en todas partes del mundo, sobre todo en los ritos religiosos, la música alcanza una complejidad mayor.

Virginia Jaeger Campos
es Periodista.

José Pérez de Arce es Investigador
en arqueomúsica y museógrafo
del Museo Chileno de Arte
Precolombino.

Claudio Mercado es Licenciado
en Antropología. Magíster
en Musicología. U. de Chile.
Coordinador Área Audiovisual
del Museo Chileno de Arte
Precolombino.

» **CM:** También había música social, para divertirse, para enamorar, para trabajar. Siempre ha habido de todo, incluso por el puro gusto de cantar y eso se ha descubierto con la etnografía.

JPA: Respecto de la música prehispánica no se conoce, porque no hay registro. Lo único que se sabe respecto de la música propiamente tal, es la etnografía. Cuando sabemos que en el sur de Chile se hace una música que tiene muchos rasgos en común con el norte del país, con Argentina, con Bolivia y con Perú, entonces nos damos cuenta de que estamos ante un fenómeno que hunde sus raíces en lo prehispánico.

CM: Hay una estética andina que permea a todas las corrientes musicales, hay algo ahí que viene desde mucho antes. Si escuchamos un instrumento mapuche y una flauta boliviana nos damos cuenta de que están bajo el mismo parámetro estético, los mismos límites y los mismos conceptos.

En el rescate etnográfico, ¿cómo llegan a conclusiones respecto de la música precolombina?

JPA: Primero, tenemos un registro de lo que se conoce como música prehispánica. Son principalmente restos de instrumentos musicales. Nos hacemos un cuadro de lo que la arqueología nos entrega. Esto es muy fragmentario, muy mínimo. Después nos vamos a las tradiciones actuales en que podemos detectar que hay permanencia. Nos encontramos con algunas tradiciones como los chinos. Ahí empezamos a hacer analogías, y para establecerlas hay una cantidad de normas científicas con las que hay que tener mucho cuidado para ir hilando más fino, porque nunca se tiene certeza, sobre todo al hablar de la música. La música es un evento que ocurre en el tiempo y no deja huella, es como hablar del pensamiento, entonces la música propiamente tal es una cosa que ya se perdió, pero podemos hablar de los reflejos que tiene en otros aspectos, y uno de los más importantes son los instrumentos.

¿Cómo se realiza el proceso de dar a conocer la existencia de esta cultura y sus tradiciones musicales?

CM: Lo que hacemos es trabajar para las comunidades porque todos nuestros trabajos han regresado a ellas. Pero parte fundamental es la difusión que nosotros hacemos en la ciudad, que la gente sepa que los campesinos que están aquí cerca tienen una ritualidad, una música que es impresionante, que es única en el mundo, que tiene todo un concepto estético y de ritual detrás. Es nuestra obligación dar a conocer eso. José se ha dedicado a estudiar todos los instrumentos precolombinos de Chile y sur andinos. El Museo Precolombino tiene una colección de entre 60 y 70 instrumentos musicales prehispánicos, él ha hecho una investigación muy seria con esos instrumentos, agru-

pándolos, viendo su morfología, es un organólogo, los que estudian los instrumentos. Yo me dedico a tocarlos, a escuchar como suenan y a ver el contexto de uso. Además, nos ha tocado investigar y grabar la música indígena de Chile durante mucho tiempo y en muchos lugares.

JPA: Respecto de los vestigios que se encuentran en la música popular –después de todos estos conocimientos que hemos adquirido, y que para eso nos ha servido mucho hacer esta música con La Chimuchina– detectamos cosas que están presentes de una manera muy extraña, como por ejemplo, el guitarrón chileno. Este es un instrumento que parte de la guitarra española, o sea, no es indígena, y fue modificada aquí en el Valle del Maipo, principalmente, transformándose en un instrumento muy raro, único a nivel mundial, que no sigue ni una pauta de lo que ocurre en el resto del mundo. La guitarra ha tenido millones de transformaciones, pero ninguna de las conocidas tiene el signo que posee el guitarrón. Hemos podido descubrir que éste está planteado desde la perspectiva de un músico andino, que vive aquí, que tiene un tipo de cabeza musical, que tiene una historia prehispánica muy larga en el tiempo. Aquí tenemos el caso de un instrumento que no es prehispánico, pero hay una parte de la estética introducida en la construcción del instrumento, y probablemente en la construcción de la música, que sí es prehispánica, y quizá nadie de quienes lo han tocado, lo sabe. Todo esto nos ha llevado a experimentar con los instrumentos y a formar La Chimuchina, grupo en el que hemos volcado este conocimiento relacionando a la música con el ritual, como vehículo para generar trance y como movimiento en el espacio.

¿Falta una puesta en valor?

JPA: No es falta de puesta en valor, al contrario, es la negación directa. En América ha operado el criterio de que la cultura es lo europeo y la incultura es lo americano, entonces ahí hay muy claro una puesta en valor, pero al revés.

CM: Y es algo que sigue sucediendo. Es una falta de apertura antropológica impresionante, el no saber lo que somos ni dónde estamos parados, pero esto no sólo pasa en Chile, sino en toda Latinoamérica. En Bolivia y en Perú hay una cantidad de tradiciones, y en Brasil también, que se mantienen porque hay muchos reductos indígenas que han logrado sobrevivir gracias a que el hombre blanco no se ha interesado en ir a cambiarles la vida. En el caso de Chile, a los mapuches trataron de erradicarlos por todos los medios, pero no lo lograron. Aparte de esas, las tradiciones indígenas son bastante débiles en términos de cantidad de población. Revertir esta situación será tema de varias generaciones, pero estamos haciendo algo por eso. *rpc*

Foto Claudio Mercado, Museo de Arte Precolombino.





Reproducción de imagen del libro “Música y teatro medieval: Vinum, rito y fiesta” del conjunto Calenda Maia y Jorge Matamala.

En Chile

Nueva vida de la música antigua

Poco más de 50 años de desarrollo tiene la música antigua en nuestro país, ya que su interpretación y difusión local coincidió con la llegada de artistas europeos que buscaron en esta tierra nuevos rumbos profesionales luego del fin de la II Guerra Mundial.

Por Octavio Hasbún Rojas

El término Música Antigua se refiere a la producción musical occidental barroca, renacentista y medieval, es decir, a la música preclásica. En Chile, la práctica de esos repertorios en instrumentos originales como laúdes, clavecines y violas da gamba se inicia con el arribo de ciudadanos europeos que huyeron de la hecatombe producida por la Segunda Guerra Mundial, que por diversas circunstancias atrajo a nuestro país a bailarines, fotógrafos y algunos chilenos que residían en el extranjero¹.

Los orígenes

Ese fue el núcleo que fundó la primera agrupación de su tipo en Chile y en Sudamérica el año 1954, con el nombre de Conjunto de Música Antigua. En 1960 se integra como conjunto estable a la Universidad Católica, tomando entonces el nombre de Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile. Desde un comienzo tuvo un éxito notable, alcanzando su momento cúlmine el año 1966 con una gira europea de dos meses de duración por ocho países, incluyendo la Unión Soviética. En aquel tiempo su directora artística era la soprano y directora de coros Sylvia Soublette.

Las actuaciones de la agrupación fueron premiadas con el entusiasmo de las audiencias y las encomiables críticas de medios como *The Washington Post*; *Le Figaro*, *L’Observatore Romano*, *Isvetzia*, entre otros. Otro hito del grupo lo

constituyó en 1974 el estreno de la primera producción músico-teatral del conjunto: “El Descubrimiento de América” creado por Juana Subercaseaux, miembro del conjunto desde sus inicios, en torno a música y textos literarios relativos al encuentro de las culturas del viejo y nuevo continente. Fue su último éxito, ya que se disolvieron en 1976, producto de las tensiones surgidas en su interior por los hechos de septiembre de 1973.

El legado del Conjunto de Música Antigua UC trasciende generosamente el hecho de haber sido el grupo fundacional del movimiento de música antigua en Chile: instaló y despertó en la conciencia del público de concierto y en los medios culturales el aprecio y el conocimiento de la existencia de un rico y desconocido repertorio con valores estéticos y culturales innegables, que si bien en un comienzo estuvieron volcados en el legado europeo, lentamente fue develando la música que provenía de la Colonia y de los virreinos².

La semilla fructifica

Al alero del conjunto de la UC se había formado un contingente de músicos que pronto empezarían a fundar nuevas agrupaciones, extendiéndose incluso a regiones. Es así como en 1974 el tenor Emilio Rojas lidera la formación del Ars Antiqua en Valparaíso, que al abrigo de la universidad del mismo nombre se mantuvo activo hasta el año 2003.

Otro ex integrante del conjunto, Guido Minoletti, se convertiría en una figura señera en el movimiento coral chileno, funda con otros ex miembros y músicos jóvenes el grupo Pro Arte, a la sombra del nuevo Departamento de Música de la Sede Occidente de la Universidad de Chile, aunque su vida fue más bien efímera, de 1974 a 1976. En tanto, Luis López, ex laudista del Conjunto de Música Antigua, inicia un Collegium Musicum en la Universidad de Chile. Por su parte, Sylvia Soublette, junto a otros músicos chilenos se instala en Caracas creando varias agrupaciones el año 1976, actividad que mantuvo hasta el ’78. Mientras, en el Instituto de Música de la Universidad Católica no se hizo esperar la consolidación de un nuevo grupo que mantuviese la tradición del cultivo del repertorio antiguo. Este fue el Trío Renacentista, conformado por Mary Ann Fones, canto, Oscar Ohlsen, laúd y Juana Subercaseaux, viola da gamba.

Hacia fines de los ’70, surgen iniciativas transversales para aunar tanto a cultores como a público en general. A instancias de un grupo de músicos, más otros entusiastas colaboradores, se organiza la Primera Jornada de Música Antigua en enero de 1977, en la casa de retiro de Punta de Tralca. Se realizaron charlas, ensayos con participación de bailarines, y un concierto final en la iglesia del Totoral, lugar aledaño al balneario de El Quisco. A esas alturas existía una cantidad apreciable de aficionados, que sin ser profesionales se reunían en casas para hacer música los fines de semana.

Una de las consecuencias de la jornada fue la constitución de la Sociedad Chilena de Música Antigua, con más de un centenar de socios y que inició la publicación de un boletín. Pronto organizó una segunda versión de la jornada el año 1978, invitando a un pionero del movimiento en Inglaterra, el editor y flautista Edgar Hunt. Con todo este humus como abono, surgieron nuevas agrupaciones hacia fines de la década: el Taller de Danzas Antiguas de Sara Vial y el Conjunto Syntagma Musicum, que pronto obtuvo el auspicio del Departamento de Extensión de la Universidad de Santiago.

La década de los ’80 y ’90

La Sociedad Chilena de Música Antigua finalizó sus actividades al iniciarse los ’80, lo que coincidió con un mayor profesionalismo de sus cultores, grupos que en su mayoría

Octavio Hasbún Rojas es Profesor de música UMCE, Magister en Educación, Universidad de Chile y perfeccionamiento en música antigua en el Trinity College de Londres.

1. Una completa revisión sobre el panorama de la Música Antigua en Chile puede encontrarse en el artículo “Música antigua, nueva memoria” del musicólogo e intérprete Víctor Rondón, en Revista Resonancias Nº 15, publicación editada por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.

2. En el suplemento Artes y Letras de El Mercurio de Santiago, se publicó el 5 de septiembre de 2004 un artículo de mi autoría sobre el legado del Conjunto de Música Antigua.

Reproducción de imagen del libro “Música y teatro medieval: Vinum, rito y fiesta” del conjunto Calenda Maia y Jorge Matamala.



»» contaban con apoyos de universidades y centros de estudios. Los aficionados a tocar instrumentos antiguos lentamente comienzan a desaparecer. Las novedades que trajo esta nueva etapa fue el regreso de Sylvia Soubllette, quien abre un nuevo proyecto de difusión y formación en el Centro Musical San Francisco y la Cantoría de San Francisco. Mientras tanto, en la Universidad Católica el Trío Renacentista se transforma en Cuarteto Renacentista con la inclusión del flautista Octavio Hasbún. Esta agrupación realiza dos importantes giras internacionales, que incluyeron Brasil, Argentina, países europeos y China, el año 1981 y 1985. La actividad no se detenía, y por el contrario, parecía acelerarse. Así, el año 1982 el organista y director Alejandro Reyes funda las primeras agrupaciones vocales enfocadas sólo en música antigua: Collegium Josquín, luego en 1985 el Collegium Vocale y posteriormente Ludus Vocalis. Por esta época también nace el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Valparaíso.

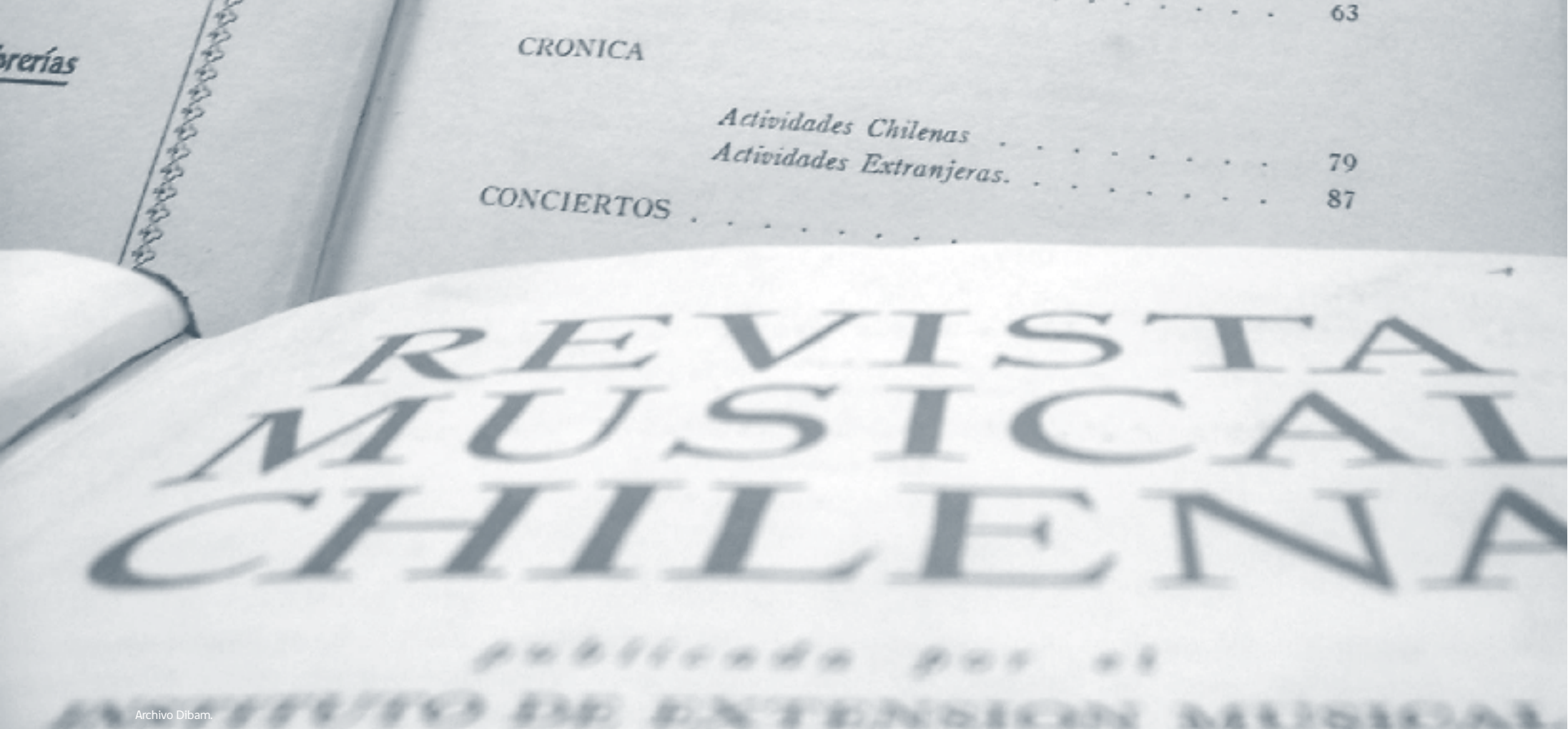
A partir de los '90 se abre una nueva faceta en el movimiento de música antigua. Comienzan a aparecer grupos cuyos integrantes no provienen del semillero del Conjunto de Música Antigua, con una postura estética que de alguna manera se aparta de esa tradición. El primero de ellos es Calenda Maia, fundado por el músico Jorge Matamala y el historiador Italo Fuentes, que si bien surge en 1988, se consolida a partir de los '90 con una propuesta que une el teatro y la música medieval. Luego, en 1992 se funda In Taberna, que al igual que el anterior centra su repertorio en la Edad Media. Por su parte, en el Instituto de Música UC inicia sus actividades el Estudio MusicAntigua, dirigido por Sergio Candia y Gina Allende, conjunto que continuó con la tradición en la UC.

En esta década se realizan jornadas de música antigua, donde son invitados a participar todos los grupos del país. En el tercer encuentro el año '94, en el Goethe Institut de Santiago participaron 16 conjuntos, número que daba una idea bastante certera de la difusión de la práctica en Chile hasta ese entonces.

Además de los ya mencionados, estuvo en el encuentro el conjunto Renacimiento de Temuco, quizá la segunda región en incorporarse al movimiento luego de Valparaíso y también la agrupación San Nicolás, iniciativa pionera en Chile al ser sus integrantes alumnos de un colegio de una fundación de la comuna de Lo Barnechea.

La música antigua hoy: vivencia y proyección Los 54 años de práctica en vivo del repertorio de música antigua en Chile, reseñado en este artículo, explican por qué esa tradición musical es conocida y apreciada por las audiencias que frecuentan las salas de conciertos o disfrutan de interpretaciones registradas discográficamente, ya sea de grupos nacionales o extranjeros. En ese sentido nuestro país, gracias a su desarrollo en este campo, ha podido sumarse tempranamente a un movimiento internacional que no ha cesado de avanzar en torno a lograr un acercamiento de las prácticas de la interpretación de la época y en incorporar nuevos repertorios de un patrimonio musical que se está recién dando a conocer, como la ópera barroca, la música instrumental de maestros desconocidos y nuestra valiosa tradición de música colonial americana.

Contribuye igualmente la enseñanza universitaria de instrumentos antiguos, aunque por el momento sea sólo en la Región Metropolitana. Esto ha promovido una interesante corriente migratoria de jóvenes a estudiar o perfeccionarse en centros de música antigua de prestigio, especialmente en Italia, Francia, Holanda y Alemania. En una dinámica normal, varios de los grupos reseñados han desaparecido pero se han fundado otros en la década del 2000, siendo el más importante de ellos Les Carillons, actualmente al alero del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Capilla de Indias, en Valparaíso. Algunos espacios radiales especializados también aportan a la difusión y conocimiento del repertorio, entre éstos los de la radio universitaria Federico Santa María en Valparaíso, de la radio USACH y el que nos corresponde producir conjuntamente con Oscar Ohlsen, en Radio Beethoven. *rpc*



Archivo Dibam.

Música contemporánea

Estado de situación

Nunca ha sido fácil promover este género musical, tampoco ahora. Sobre el por qué de esta circunstancia conversa el especialista José Oplustil, quien ve como la mejor opción el que se legisle para determinar una cuota definida de música contemporánea en las programaciones de conciertos y emisoras.

Por Grace Dunlop Echavarría

“Definitivamente la democracia no existe en el arte. No todo es para todos porque todo tiene características distintas. Siendo así, la música contemporánea jamás tendrá la difusión que tiene el pop porque no está hecha con esos objetivos, pero nosotros solemos medir todo con la misma vara” ha dicho el músico mexicano Carlos Sánchez-Gutiérrez.

Una opinión que vale tener en cuenta a la hora de hablar de música contemporánea, un tema que maneja muy bien José Oplustil, creador y conductor del programa “Siglo XX” de Radio Beethoven, al aire desde el año 1995. Todo un récord para este país, sobre todo si nos referimos a un género que no está considerado dentro de los masivos.

Para Oplustil, al pensar en un estado de situación de la música contemporánea, la realidad es que “hay muchos compositores jóvenes, se nota en los festivales. Por ejemplo, en el último realizado por la Universidad Católica se presentaron 44 obras, 22 eran de autores nacionales, y de esas, 16 eran estrenos, vale decir, partituras escritas en 2008, y un 75% pertenecían a compositores jóvenes, de menos de 40 años”.

La razón de esta abundancia radica principalmente en que “se han abierto lugares donde los creadores pueden presentar su música, que recuerda un poco el fenómeno que pasó en Chile, antes del ’70”. Y aunque afirma que la cabida que tienen los compositores jóvenes en las temporadas oficiales de orquestas como la Filarmónica y la Sinfónica, es muy escasa, afortunadamente están los festivales, como el de la UC, de la Universidad de Chile, y otros como los organizados por la Universidad Tecnológica, así como en regiones, como por ejemplo, en La Serena.

Otro punto a considerar es que a los intérpretes hoy en día les interesa tocar música chilena. Eso también es un aporte, asegura Oplustil. Así se han creado grupos, como el Ensamble Contemporáneo que dirige Aliocha Solovera, el Taller de Música Contemporánea UC que conduce Pablo Aranda, el Taller de Lejos, el Ensamble Compañía 12-64, entre otros, que incluyen en su repertorio muchas obras de compositores jóvenes.

¿Por qué se da esta situación?

La música contemporánea tiene un gran problema y es que la gente piensa que por el hecho de ser poco comercial, no atrae. Entonces si en una temporada de conciertos tú quieres ganar plata, obviamente vas a ir por lo seguro. En otros países hay políticas que establecen la regla de programar música del país en cada concierto o por lo menos alguna obra en las temporadas oficiales. Acá debiera definirse un porcentaje de música de compositores nacionales en las temporadas. Y esto, a la vez, atrae público joven, como lo han demostrado los festivales. La difusión en los conciertos es vital. De hecho, el concierto es el primer vehículo de difusión, luego vienen la radio y los discos.

Compositores chilenos destacados

Entre los compositores que han obtenido el Premio Nacional de Arte mención música se encuentran Alfonso Leng, Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Carlos Riesco, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Carlos Botto, Federico Heinlein, Juan Orrego Salas, Cirilo Vila, Gustavo Becerra, Fernando García y Acario Cotapos, entre otros.



Fresia Soto, Revista Ritmo. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

» En el caso de la Beethoven, está el programa “Siglo XX”, probablemente el único que emite música chilena contemporánea con frecuencia. Si bien se editan discos, éstos no están en todas partes y la gente no los va a comprar si no conoce la música. En resumen, habiendo muchas obras nuevas y numerosos creadores, todavía son pocos los vehículos para mostrar esa música.

¿Cómo es la creación en este género?

La música contemporánea es muy diversa. Los compositores tienen experiencias distintas, hay muchos que escuchan y tocan jazz, rock, incluso folclore, por lo que el resultado puede ser muy variado. Otra veta importante proviene de la electrónica, una vertiente que se ha explorado mucho. Si lo pensamos, Chile fue pionero en esto, por allá en los años ’50. Actualmente existe un movimiento fuerte en el mundo de música electroacústica y está la CECH (Comunidad Electroacústica de Chile) que organiza un festival anual, con invitados internacionales. Es una tendencia creciente que recupera un momento perdido, porque después del ’73 hubo un apagón. Reapareció someramente en los ’80 y con los ’90 retomó fuerza.

¿Se puede decir que es un patrimonio musical que se custodia?

Por un lado lo hacen las universidades, que conservan las partituras y realizan grabaciones. La radio también graba. Por ejemplo, nosotros registramos el festival de la Universidad Católica y la Universidad de Chile hace lo mismo. Pero ¿están disponibles estas grabaciones para el público externo? No lo sé, en realidad. Por otro lado, están las grabaciones comerciales, que es un número pequeño, pero existen. Lo ideal sería que las universidades tuvieran sus archivos disponibles para todos. De repente falta gestión, hacer alianzas. Debería existir un sistema de apoyo gubernamental, quizás un sistema de distribución del material fonográfico a nivel nacional. O un centro discográfico donde sea posible encontrar todo lo que apoya el Fondart. *rpc*

Siglo XX

Después de muchas conversaciones con el director de la radio, el programa comenzó el año ’95, esto porque se sabe que la música contemporánea no es una música fácil, que mucha gente la rechaza. Empezó siendo un espacio que iba una vez a la semana, a las doce de la noche, y de a poco fue evolucionando hasta llegar a emitirse una hora diaria, de lunes a viernes, a las 23 horas, hasta diciembre pasado. Sin embargo, ahora ha vuelto a la medianoche, de lunes a jueves. Puede ser que no sea tan buen horario, pero es una música que hay que escuchar con atención, no es música de acompañamiento.

“Siglo XX” tiene una programación que combina lo internacional con los hits de la historia desde comienzos del siglo 20. También se difunde la composición actual, con entrevistas a intérpretes y creadores, nacionales y extranjeros. Curiosamente, tiene muchos auditores vía Internet. Entre las últimas emisiones se incluyó el reciente festival de la Universidad Católica y especiales con el centenario de dos compositores, Olivier Messiaen y Elliott Carter. Además, apoyamos otros festivales, como el de la Universidad de Chile o el de la Universidad Tecnológica.

En Chile la gente conoce muy poco de música contemporánea, mucho menos de la creación nacional. La mayoría no sabe que en este país se han compuesto conciertos, sinfonías, cuartetos, óperas, desde comienzos del siglo 20, y que compositores chilenos como Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra-Schmidt, Gabriel Brncic o Sergio Ortega tienen una reputación importante en el extranjero.



Quilapayún, 1973. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

La nueva canción chilena, 1960-1970:

Arte y política, tradición y modernidad

La Nueva Canción Chilena (NCCH) continúa siendo uno de los testimonios históricos irremplazables de la época pre-Allende y del propio gobierno de la Unidad Popular. Pero sería reductor adscribirla simplemente a esta función testimonial, porque ella sigue siendo fuente de referencia –y de inspiración– para las nuevas generaciones de músicos chilenos, populares y académicos, apegados a nuestra tradición musical.

Por **Rodolfo Parada-Lillo**

Aprehender este movimiento es complejo, aunque trataré de resumirlo en una frase: en los años '60 y '70 en conjunción con un momento socio-político vital para el país, la música chilena experimentó un cambio de fase determinante, sacando a la música tradicional de su reducto confortable y representativo de sectores sociales hasta ese momento dominantes, para proyectarla hacia una modernidad de claro contenido nacional y popular, con ambiciones artísticas propias al arte más exigente.

Naturalmente, en este acercamiento se entrecruzan las razones artísticas, políticas, sociales, culturales, individuales, etc. Por motivos de espacio, estas reflexiones se remitirán aquí sólo a dos referentes: el político y el propiamente cultural, separados sólo con fines de análisis porque están íntimamente imbricados en la realidad.

1. El referente político

A pesar de un crecimiento sostenido y de aceleraciones tecnológicas espectaculares –de las cuales la conquista del espacio es emblemática– en los años '60 se ponen en cuestión a nivel mundial regímenes políticos, estructuras sociales y mentalidades dominantes. Por una parte, el mundo occidental propone al modernizador y efímero JF Kennedy, descolonizar –a la fuerza– gran parte de África, y justifica su tutela capitalista denunciando las purgas de la revolución cultural china y subrayando las revueltas premonitorias de los jóvenes de Hungría. Por otra, la consolidación del socialismo real en los países del Este de Europa parece irrefrenable; el planeta vive una tensa guerra fría de carácter bipolar.

Dos acontecimientos internacionales mayores marcan a toda la joven generación de aquellos años: la revolución cubana (1959) y la guerra del Vietnam (desde 1964). En Latinoamérica y en particular en Chile, la balanza se inclina del lado de los audaces revolucionarios cubanos y de los heroicos vietnamitas. Esta toma de partido no obedece al azar, porque en Chile desde los años '50, las fuerzas progresistas venían construyendo una alternativa socialista a los gobiernos de derecha del período.

En el terreno político, Salvador Allende es por primera vez candidato a la presidencia en 1952, apoyado por un sector del Partido Socialista y por un Partido Comunista entonces en la clandestinidad. En 1958 es nuevamente candidato, respaldado por el Frente de Acción Popular (FRAP). En 1964, Allende, candidato por tercera vez, pierde por escasos votos frente al demócratacristiano Eduardo Frei Montalva. En 1970, se presenta por cuarta vez en representación de un vasto conglomerado de fuerzas socialistas, comunistas, cristianos de izquierda y radicales, la Unidad Popular. Es elegido con más de un tercio de los votos. En el breve lapso de dos décadas, es un vasto sector de las fuerzas vivas del país el que se organiza y se prepara a la toma del poder.

Esta dinámica reivindicativa y de aspiración al poder no deja indiferente a los jóvenes, cada vez más conscientes de la necesidad de cambios para sacar a Chile del subdesarrollo. En el sector universitario, a mediados de los años '50 la Juventud Demócrata Cristiana (JDC) domina las distintas federaciones de estudiantes. Pero es el movimiento de Re-

Rodolfo Parada-Lillo es Doctor en sociología por la Universidad de la Sorbona-París y director artístico del grupo Quilapayún.

>> forma Universitaria surgido en la UTE (Universidad Técnica del Estado hoy Universidad de Santiago) en 1961, primero dirigido por la JDC y luego por el FRAP, el que marca el compromiso de los estudiantes con los trabajadores. "Obreros y estudiantes, unidos adelante", antecedente de "El pueblo unido jamás será vencido", es la consigna que atraviesa los años '60, sembrando entre los jóvenes la ilusión terrena de que otro Chile, más justo, digno y fraternal, es posible.

Es en el marco de este enfrentamiento entre dos caminos posibles, dos maneras de construir el futuro, dos maneras de modernizar las sociedades, que los jóvenes y los artistas de la época deben tomar partido para construir un futuro como ellos lo entienden.

2. El referente cultural

En los años '50 y '60, Chile presenta un nuevo cuadro cultural, que por sus características fundamentales podría ser calificado de pre-moderno.

Por una parte, se ha experimentado una fuerte expansión del mercado cultural: las masas excluidas por el analfabetismo han disminuido; el proceso de concentración urbana se ha profundizado y extendido; los niveles de educación de la población se han ampliado de manera considerable; los nuevos medios de comunicación (radio y televisión) han devenido el más importante vehículo de la cultura de masas incorporando al mercado segmentos crecientes de las clases populares. Por otra, la expansión del mercado ha forzado la racionalización del campo cultural: la universidad viene a ocupar el centro del campo cultural y se desarrolla como un sistema nacional (la Facultad de Bellas Artes, a la que se ha integrado el Conservatorio Nacional de Música, toma la responsabilidad de toda la actividad estatal en torno al arte); la crítica de arte se ha institucionalizado como un mediador entre el campo de los productores y el público de consumidores; la actividad de la prensa se ha modernizado y el periodismo se ha transformado en una función especializada; las actividades culturales sostenidas institucionalmente se desarrollan (como el teatro universitario); los partidos políticos devienen en agentes intelectuales colectivos que, por esta condición, buscan influenciar y establecer posiciones en el campo cultural.

En lo que respecta a la música en particular, el buen funcionamiento y la influencia de la Facultad de Bellas Artes, promueve la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM, 1940), a través del cual se da un fuerte impulso a la creación de órganos de difusión artística como la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional, el Coro Universitario y diversas actividades de música de cámara. Más tarde, con el Instituto de Investigaciones Musicales (IIM, 1948), ambos organismos universitarios, el IEM y el IIM, constituyen definitivamente la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

Ya a comienzos de los '50 hay un incremento sostenido de actividades como conciertos y charlas, una creciente edición de publicaciones y grabaciones fonográficas, una proliferación de escuelas de temporada de la Universidad de Chile en provincias, un extenso trabajo de conocimiento e investigación sistemática de los valores culturales tradicionales. Son numerosos los especialistas que se dedican a este trabajo: Jorge Urrutia, Eugenio Pereira Salas, Raquel Barros, Manuel Danemann, Gastón Soublette, los más reconocidos. Otros articulan la recopilación y la divulgación, como las hermanas Estela y Margot Loyola (desde 1944 aproximadamente) y Violeta Parra (a partir de 1953 aproximadamente). Posteriormente se suman también los aportes de los conjuntos folclóricos Cuncumén (1955) y Millaray (1958).

En el dominio de la música académica los compositores utilizan los conocimientos aportados por las investigaciones para marcar con un cierto carácter nacional sus nuevas creaciones. A este grupo pertenecen sobre todo Pedro Humberto Allende (Premio Nacional de Arte 1945), Carlos Lavín, Carlos Isamitt (Premio Nacional de Arte 1965) y Roberto Falabella. Algunos contemporáneos, sin embargo, piensan que los compositores de esta época ven en los valores tradicionales



Inti Illimani. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

una manera de alejarse de las corrientes estéticas extranjeras y no tanto una fuente de identidad a elaborar de manera dinámica frente al arribo de la modernidad. En este sentido, el esfuerzo de la generación posterior –Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Fernando García, Luis Advis, entre otros– difiere notablemente, tanto en la concepción más moderna que tendrán de estos materiales como en un compromiso cívico, que los empujará a luchar por la democratización de las artes musicales y a trabajar con los exponentes de la canción popular.

En el dominio de la música popular, el uso de los materiales de la tradición se efectúa como de manera externa, sin que exista una problematización que permita hacer evolucionar y modernizar esta tradición. No obstante, una fuerte corriente de creadores desde fines de los '50, comienzos de los '60, hace propuestas musicales y textuales audaces y en ruptura con los cánones en boga. En este contexto, la obra de Violeta Parra constituye un hito fundamental: su producción musical, de espíritu vehemente y orgánicamente ligada a la tradición folclórica, se instala en la música chilena como la piedra angular del más importante movimiento de la canción del siglo XX en Chile.

3. El encuentro

En los años '60, la búsqueda del desarrollo a través de una modernización de tipo capitalista o de tipo socialista es la gran referencia que va a captar la adhesión o el rechazo de los dirigentes latinoamericanos, y que va a marcar de manera indeleble las grandes opciones culturales de los creadores del continente.



Para nosotros, si la cultura constituye un campo dotado de una historia y de una autonomía específicas, ésta evoluciona en acuerdo con o en oposición a las condiciones generales del desarrollo de la sociedad. Un fenómeno cultural –un producto artístico, una obra de arte– que a pesar de su gran autonomía respecto del contexto sociopolítico, nace al interior de una realidad precisa y en esta medida se determina respecto de una época, de un país, de una situación. Es allí donde se sustentan muchas de las variables que orientan las propuestas de los creadores y las demandas éticas y/o estéticas de los consumidores de cultura.

Es en los años '60 entonces, que una música chilena inquieta y con ansias de un respiro profundo, se encuentra con la ebullición social para confluir en un solo y fuerte movimiento llamado Nueva Canción Chilena. Este movimiento va a surgir en un período de contradicciones violentas y de fuertes confrontaciones sociales y políticas, en momentos en que se considera que todos los sueños son posibles y que el hombre puede dominar y programar su destino. En consecuencia, son vastos sectores del mundo cultural los que van a ser influenciados por una utopía de naturaleza radical y por sus repercusiones culturales.

Esta nueva canción constituye una poderosa fuerza de creatividad autóctona y de defensa de la identidad cultural, aunque en ocasiones se vista con los ropajes de la urgencia, de la denuncia, de la agitación y de la propaganda. Ella asume un rol político de aspiración al cambio y vive así muy marcada por un modelo modernizador de tipo socia-

lista, de fuerte connotación ideológica y política. No obstante, esta canción porta al mismo tiempo argumentos culturales tan profundos que con el tiempo no pueden sino que conducir al campo cultural a la adquisición de una vasta autonomía respecto del mundo político, hecho modernizador mayor, de importancia vital para el desarrollo ulterior del campo.

4. La disputa por la hegemonía

La confluencia de la impulsión social con la creativa hará que a partir de los inicios de los años '60, se produzca un lento desplazamiento hacia una posición hegemónica de lo que será el movimiento de la Nueva Canción Chilena. En los hechos, este movimiento corresponde al desarrollo de una de las tendencias de la canción popular en Chile, representada por los cantantes y compositores que proponen un repertorio que comporta una problematización respecto de los diversos referentes humanos, culturales y socio-políticos en vigor, con una tendencia marcada a abordar sobre todo los temas socialmente conflictuales.

Para que la NCCH haya podido tener el impacto finalmente logrado, fue necesario que ella comenzara a establecer circuitos de comunicación alternativos que contribuyeron a dar potencia a su mensaje. Dado que los mecanismos oficiales de comunicación no estaban dispuestos a reformarse en tanto instancias de diálogo, la NCCH se vio obligada a crear sus propios instrumentos, entre los cuales los más esenciales fueron aquellos que promovían una comunicación directa. Por ejemplo, los conciertos en centros universitarios y en los lugares de trabajo, las caravanas de festivales de folclore "Chile ríe y Canta" (retransmitidos por radio), las iniciativas político-culturales que permitían el encuentro directo y la creación de un nuevo público, la proliferación de grupos amateurs de música nacional, las peñas (en donde se producía el encuentro entre la canción que aportaba una visión de mundo popular –en el sentido de natural, de apegado a la tierra– y la canción que integra la otra visión de mundo popular, en el sentido de citadina, moderna, de masas), etc.

En paralelo, la creación de nuevas estructuras institucionales de circulación de los productos y de los productores fueron determinantes: a esta rúbrica corresponde la creación de la casa de ediciones DICAP (Discoteca del Cantar Popular), la relación con la universidad reformada (esencialmente la UTE) y posteriormente la creación de ONAE (Organización Nacional del Espectáculo). Hay que subrayar que la relación de estas tres estructuras con los artistas de la NCCH corresponde a iniciativas tomadas en el seno del Partido Comunista de Chile (PCCH). En efecto, el PCCH, partido defensor de la democracia representativa y de gran influencia nacional (más allá de su 16% del electorado en los años '60 y '70), es un gran polo dinamizador de los artistas que aspiran al cambio. Y si la historia ya retiene que sin el apoyo de los comunistas chilenos Salvador Allende jamás hubiera sido Presidente de la República, nos parece legítimo afirmar que sin este apoyo institucional del PCCH, la NCCH no habría llegado a ser lo que fue.

Con la creación de la DICAP, la NCCH contaba con el soporte material indispensable para su difusión y su desarrollo, disponiendo así de un instrumento cultural al cual se podía hacer referencia en todo momento y adquiriría una de las características fundamentales de la música popular moderna: el don de la ubicuidad.

Por su parte, la Universidad Técnica del Estado dirigida por Enrique Kirberg, miembro eminente del PCCH, sirve a través de su Secretaría de Extensión Cultural, de fuerza de apoyo institucional a las expresiones culturales de nuevo tipo, sacándolas de su condición de alternativas para integrarlas efectivamente a las estructuras formales de expresión cultural.

Naturalmente, la acción institucional de respaldo y de difusión no basta en sí misma para posicionar cualquier hegemonía: el aspecto creativo debe siempre jugar un rol protagónico. En la NCCH hay sustentos conceptuales de una gran fuerza y alcance creativos, como

» la reivindicación de las culturas indígenas, la presencia del mito, la defensa de un proyecto y de una identidad, la búsqueda de un nuevo rol para la canción, la concepción de una canción para un modelo cultural, la presencia explícita de la modernidad. Pero insistimos particularmente sobre el trabajo realizado con los músicos académicos. Porque es en este intento conjunto de búsqueda de desarrollo y de actualización del canto popular chileno, que hay que buscar el origen de todo el movimiento de obras de gran envergadura que recibieron el nombre de cantatas (sin duda porque la primera y la más importante de ellas se llamaba "Cantata Santa María de Iquique"), incluso si sus formas no fueron siempre aquellas de la cantata clásica. Son estas obras las que mejor muestran un desarrollo que no puede ser comprendido sino como una síntesis entre tradición y modernidad, y las que contribuyeron grandemente a la hegemonía temporal de la NCCH.

5. ¿Qué cambió la Nueva Canción Chilena?

Dijimos al comienzo que era reductor observar a la NCCH sólo como un testimonio de una época-épica. Y que su esfuerzo mayor consistió en proyectar nuestra música hacia una modernidad de claro contenido nacional y popular, con ambiciones artísticas propias del arte más exigente.

Pero ¿cómo caracterizar aquello que, realmente y más allá de las contingencias del período, contribuyó a cambiar la NCCH y que sigue presente, explícita o subliminalmente en los actuales empeños creativos, a pesar de los más de 40 años transcurridos desde entonces y de una dictadura militar que hizo todo lo posible por borrarla de nuestra historia?

Puntualicemos sin reservas:

- ✦ A partir de la NCCH se establece una relación diferente con lo que hasta entonces se comprendía como tradición musical chilena. La NCCH torna evidente la dificultad de asumir la cultura chilena de manera pluralista y hace tomar conciencia de la necesidad de poner en cuestión sus límites. Se engendra entonces una nueva actitud frente a lo que hay que entender como tradición.
- ✦ Con ello se transforma en un factor de síntesis cultural: la producción de la NCCH contribuye a dar un paso importante en la concretización de un canto de naturaleza nacional en el que la diversidad de fuentes busca su síntesis nacional para unir regiones, culturas, hombres. La NCCH abre así la posibilidad de una imbricación nacional de nuestra música, sin por ello negar el desarrollo natural regional de nuestra cultura.
- ✦ La NCCH es un factor de identidad a partir del momento en que ella se plantea el problema de la defensa de los valores de la tradición popular junto con la independencia y la autonomía culturales. En los hechos, posibilita tener una mirada más atenta y contemporánea en relación a los materiales creativos, desarrollando un arte musical de carácter nacional pero ligado al mundo y a la actualidad, que da cuenta del momento y de su situación.
- ✦ La NCCH cambia a la canción chilena de signo y de carácter: de una expresión puramente rural y local, deviene una expresión urbana y nacional. La canción popular cuando se transforma en NCCH es

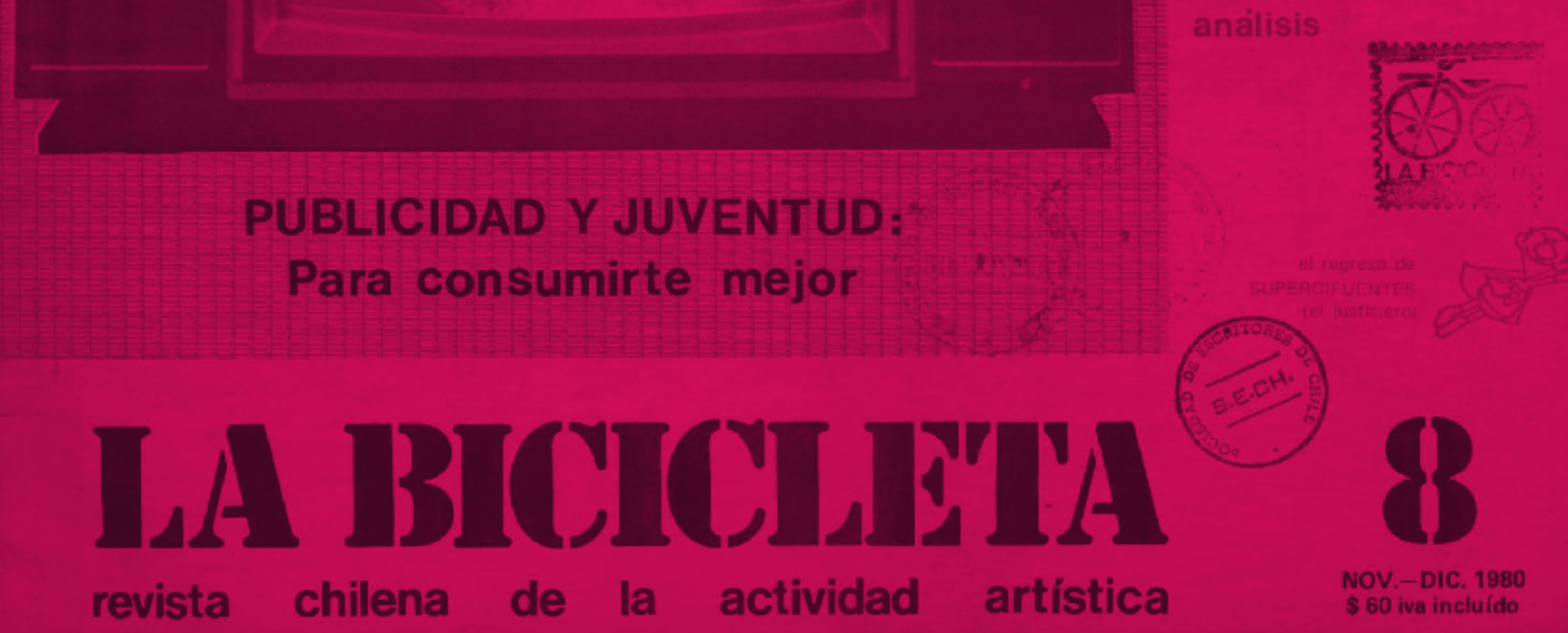
una canción que llega a la ciudad y se consolida en estrecha relación con los referentes de la vida ciudadana.

- ✦ Sus artistas no son simples repetidores orales de formas o de géneros pre-existentes, ya no se trata de repetir las formas cerradas propias a la música popular ("tonadas", "corridos", "zambas", "resfalosas", tangos, "huaynos", rock e incluso "chapecaos", etc.), hay que salir a buscar la propuesta innovadora.
- ✦ A partir de la NCCH se impone una tendencia evolutiva que crea una problemática propia al comportamiento artístico más exigente (que algunos llaman gran arte): los creadores se plantean concepciones renovadas en relación a la forma, a la estructura musical, a los usos armónicos, a la versatilidad de los acompañamientos instrumentales, a la preocupación por el color, la poesía, la interpretación, etc.
- ✦ En su trabajo con los compositores académicos, la NCCH establece un puente hacia las formas musicales mayores (las cantatas), franqueando un paso definitivo hacia un mundo que aún se explora hoy día. Técnicamente, se establecen relaciones orgánicas y estructuras de significación mucho más compleja que en el tradicional formato de canción, hasta entonces casi la única manera presente en la música popular latinoamericana; es decir, que todas sus características formales, temáticas, armónicas, polifónicas, las vuelven cualitativamente muy diferentes de todas las obras producidas anteriormente en América Latina y las sitúan en un lugar de privilegio entre toda la producción, cuyas raíces se reconocen en la tradición musical del continente.
- ✦ Las cantatas establecen una confluencia entre una temática contemporánea y una intención modernizadora del lenguaje. Porque junto al valor musical que liga perfectamente los elementos tradicionales con los modernos, las cantatas se apropiaron de innumerables referentes pertenecientes al mundo del trabajo industrial, a la condición urbana y obrera, a las aspiraciones del modelo político en vigor en aquel momento, etc. Hoy día aparece claramente que la NCCH, en una gran parte de su estrategia creativa, se planteó los problemas propios al arte de la gran forma, pero sin abandonar su misión de comunicación popular. De esta visión nacieron los frutos de síntesis, que son aquellos que más han influenciado el mundo creativo actual.

6. La del estribo

Si la NCCH vivió una época que podríamos caracterizar como de hegemonía artística en la música popular chilena, y esto hasta mediados de los años '70, se debió en gran parte a su vocación de presencia activa, al hecho de buscar establecer una relación directa y profunda con el país. Para cumplir este objetivo ella no escatimó esfuerzos ni en la invención de mecanismos de comunicación directos ni en su creatividad.

A través de su experiencia, la NCCH aporta una visión reconciliada de la permanente tensión existente entre arte y política, avanzando por –lo que es para nosotros hoy– el estrecho sendero entre tradición y modernidad. *rpc*



Revista La Bicicleta. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

Entre dos opciones

Años ochenta, los restos del incendio

El rock chileno de mediados de los ochenta se debatía entre afianzarse como una industria musical por sí sola (tendencia que finalmente prevaleció) o ser un referente constitutivo del proceso democratizador que sobrevendría cuando los militares entregaran el poder

Por Fabio Salas Zúñiga

El libro “¡Incendemos el Supermercado!” (Santiago, Bravo y Allende, Editores, 2008) escrito por quien firma este artículo, es una recopilación de textos publicados en la prensa subterránea de la capital entre 1984 y 1990. Aparecen ahí textos de crítica cultural, creación literaria y por supuesto, los primeros textos sobre rock nacional producidos por este autor al comienzo de su carrera.

Para el lector avenido resultará muy fuerte el contrastar la línea conceptual que aparece en esa antología ochentera con lo que devino después de 1990 en relación al rock nacional. Pues el encendido tono programático y generacional que abunda en este libro se ha perdido casi por completo en la actualidad. El rock chileno de mediados de los ochenta se debatía entre afianzarse como una industria musical por sí sola (tendencia que finalmente prevaleció) o ser un referente constitutivo del proceso democratizador que sobrevendría cuando los militares entregaran el poder.

El medio rockero dudaba entre plegarse a una tendencia básicamente corporativa, donde los músicos debían profesionalizarse pero dentro de los márgenes del mercado disquero, esto era grabar en buenas condiciones de tipo técnico, gestionar buenos conciertos y copar el medio con tecnología de punta amén de sintonizar con el espíritu coyuntural del

pop internacional de esa época. Algo así fue lo que el pop de la segunda mitad de ese decenio esbozó con su apuesta posmoderna de acercamiento a la new wave inglesa.

Y la otra tendencia, en la que me encontraba, resumía el sentimiento de muchos músicos, escritores y artistas: que el rock chileno ayudara a re-encantar este país poniéndole música a la fiesta democrática y escapara al cerco constrictor que el negocio musical y mediático quería tenderle, precisamente para que nuestro rock estuviese asentado en un real contenido popular y juvenil, crítico, dinámico y creativo. En este programa, términos como autogestión, autonomismo, comunalismo y cooperativismo impregnaban los discursos.

Se trataba de una propuesta política y cultural más que propiamente musical.

Al final, la primera tendencia fue la que se impuso. Pero también fue la primera en fracasar. Cuando el tinglado musical transnacional cerró sus puertas al rock local después del crack de la industria fonográfica chilena en 1995, quedó demostrado que el mercado chileno era pequeño y no era sustentable para la existencia de muchos grupos apegados al show business. El mercado musical nuestro no tiene las dimensiones del argentino o del mexicano y esto hace que el consumo fono-

gráfico no baste para mantener una rotativa permanente de bandas chilenas en la radio o en presentaciones en directo.

Por eso, los años ochenta señalaron que los músicos estaban a la deriva, ya que toda propuesta musical de sentido crítico iba a ser desterrada de los media y del medio disquero transnacional, por ello también el pop que ha venido figurando en los medios desde fines de los ochenta hasta acá es el exitista y frívolo como el que aparece en programas como “Rojo” o bien, el sonido adolescente y banal de Kudai y otros.

“¡Incendemos el Supermercado!” habla de cómo en un momento de los años ochenta, cuando la euforia escapista del pop local pregonaba la inserción en un estado de cosas alarmante, el rock chileno podía y debía encontrar una alternativa frente al orden sistémico. Que los músicos del dos mil estén descubriendo la opción de la autogestión como posibilidad de sobrevivir en una tierra de nadie, confirma en parte la tesis de ese texto.

Y sería deseable que tanto músicos como público volvieran a descubrir que por más que la actualidad presente rasgos difíciles, la utopía del rock chileno puede renacer de las cenizas que el incendio del supermercado ochentero dejó... *rpc*

Fabio Salas Zúñiga es Licenciado en Literatura en la Universidad de Chile. Docente de la Escuela de Sociología de la Universidad de Chile. Autor de volúmenes de poesía y un libro de relatos, ha sido antologado en diversos ensayos sobre música popular y subcultura juvenil además de colaborar en diversos medios de prensa escrita, radio y televisión como realizador, libretista, productor y crítico musical.

Música y propiedad intelectual

En la búsqueda de fortalecer l

La evolución que experimenta la forma en que se desarrollan las creaciones intelectuales y las posibilidades de su difusión global, no constituyen sólo un desafío en cuanto a la operación del mercado de la música a nivel mundial, sino que también se presenta como una gran oportunidad para que nuestro legislador pueda generar normas jurídicas actualizadas en materia de propiedad intelectual.

Por Claudio Ossa Rojas



Archivo Dibam.

Desde tiempos inmemoriales los primeros habitantes de lo que hoy se denomina como la República de Chile, generaron sonidos y luego convirtieron los mismos, a través de sus usos o costumbres, en algo que podremos reconocer como las primeras manifestaciones de nuestra “música ancestral”. Sin embargo, dos factores conspiraron en contra de nuestro acceso a conocer tales manifestaciones del intelecto de nuestros antepasados: la inexistencia de medios de grabación que fueran aptos para construir una memoria sonora de esas épocas y, hasta donde se conoce, la falta de normas sociales que fomentaran el desarrollo, protección y difusión de estas manifestaciones creativas y el conocimiento de las mismas, más allá de las comunidades que las generaban, no siendo objeto de preocupación general hasta bastante avanzada nuestra vida como una república independiente.

En tal sentido, recién en la primera mitad del siglo XIX nuestro país se atreve, dentro del entorno latinoamericano, a ser uno de los pioneros en reconocer a nivel legislativo la necesidad de ofrecer una protección jurídica adecuada a los creadores y las nacientes industrias culturales asociadas. Es así que sucesivas legislaciones se dictaron en 1834, 1925 y 1970. La última de las normas mencionadas es la Ley Nº 17.336 sobre Propiedad Intelectual, que a pesar de haber experimentado varias modificaciones en sus casi 40 años de vigencia –la última el año 2004– sigue siendo la norma matriz vigente en estas materias.

A pesar de la existencia de estas normas legales pioneras, que favorecían el desarrollo de lo que actualmente se denomina “industrias

culturales”, en un comienzo las actividades en torno a la música siguieron manteniéndose en el ámbito de las presentaciones de artistas en vivo o grabaciones que efectuaban particulares o entidades académicas de modo experimental. Dicho escenario comenzaría a cambiar recién en el año 1927, cuando la distribución de estas grabaciones las hizo llegar a un público más masivo. En ese año, se instalaba la primera industria discográfica en Chile, la Industria Chilena Compañía Comercial Transoceánica.

El crecimiento del acceso a las producciones musicales por los ciudadanos fue evolucionando, a medida que fueron variando los formatos de distribución de las grabaciones y se agudizó la atención para estrechar la brecha entre lo que se ofrecía inicialmente a los componentes de ese gran público y los contenidos que resultaban ser más cercanos. Como efecto de lo anterior, a comienzos de la década de los años ’40 se producen las primeras fijaciones en acetato de artistas chilenos.

El interés por la difusión y el acceso a las creaciones de nuestros autores y las presentaciones de artistas locales siguió creciendo, favorecida con ciertos fenómenos artísticos y sociales que impulsaron esta alza.

Así fue como entre 1959 y 1964 se desarrolló en el país el boom de la denominada Nueva Ola. En este período, si los discos de larga duración (long play o LP) llegaban a vender menos de 100 mil copias, se consideraban como un verdadero “fracaso”, pues no era lo que regularmente ocurría en el mercado local.

La protección de los derechos

Por otra parte, en este mismo lapso de tiempo, se realizó el Mundial de Fútbol en Chile en el año 1962, lo que generó un interés social nunca antes visto, por la adquisición de grabaciones musicales. Ese año se llegó a vender la increíble y hasta ahora nunca superada cifra del millón de unidades del inolvidable y futbolero disco single “Rock del Mundial”, interpretado por el conjunto Los Ramblers.

Los cambios tecnológicos asociados a nuevos formatos fueron sucediéndose cada vez con mayor rapidez. A fines de la década de los años ’70 se introdujo el casete al país, lo cual significó la abrupta caída en las ventas del formato del disco de vinilo, produciéndose como consecuencia el doloroso cierre de las plantas de fabricación de esos discos en Chile. Luego, en 1982, el primer disco compacto con grabaciones musicales para su comercialización masiva fue editado por PolyGram, filial de Philips, teniendo como artista ejecutante ni más ni menos que a un célebre pianista chileno, el maestro Claudio Arrau, con el título *Claudio Arrau’s rendition on the piano of various waltzes by Frederic Chopin*.

Ante los avances tecnológicos, los cambios legales no se hicieron esperar y a nivel interno durante la segunda mitad de la década de los ’80 y a comienzos de los años ’90 fueron necesarios una serie de ajustes en materia de mejoramiento de derechos de autores, artistas y productores de fonogramas. Adicionalmente, se gesta la introducción a nuestro sistema jurídico de las entidades de gestión colectiva. Estas organizaciones representativas de un universo determinado de titulares de derechos de propiedad intelectual, facilitan a tales colectivos la posibilidad de resguardar sus intereses, garantizando que a través de su gestión dichos interesados obtendrán una retribución más eficiente que la que lograrían si ellos decidieran salir a buscarla en forma individual.

A principios de la última década del siglo XX, con la penetración que comienza a tener la red Internet, los mecanismos de compresión de

archivos digitales de audio y la aparición de sistemas de intercambio de archivos digitales entre miembros de una misma red (pares), se generará el comienzo de una revolución que vivimos hasta nuestros días. Tal fenómeno ha obligado a actualizar no sólo las normas reguladoras de la protección de los titulares de derechos de propiedad intelectual sino que a rediseñar el modelo de funcionamiento de la industria de la música.

A nivel internacional, la propiedad intelectual de los autores, artistas, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión ha avanzado a partir de los compromisos multilaterales que asumieron los Estados a través de los denominados ADPIC y los Tratados Internet de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Instrumentos como éstos han intentado establecer una actualización en las reglas comunes básicas, en cuanto a la necesidad del fomento, protección y difusión de la creación de obras y producciones intelectuales, estableciendo normas que sirven como guía para asegurar una protección mínima que los firmantes de tales tratados deben trasladar a nivel de sus propias legislaciones internas.

Chile además ha firmado otros acuerdos internacionales con sus socios comerciales, los cuales han generado nuevas oportunidades para difundir nuestras creaciones hacia el resto del mundo. Esto trae asociado en paralelo mayores necesidades de adecuación de nuestra normativa legal interna y hacia esa dirección apunta el proyecto de ley que actualmente se tramita en el Congreso Nacional. Todos estos tratados han sido la causa de dos de las tres últimas modificaciones sucesivas experimentadas a comienzos de la actual década por la Ley N° 17.336 sobre propiedad intelectual.

Por su parte, la industria de la música ha reaccionado a los cambios que globalmente se han producido y ha avanzado en la labor de migrar desde un modelo tradicional de operación, aquel que venía operando por más de cien años basado en una cadena de valor compuesta por:

1. Autor (Compositor) > 2. Artista (intérpretes y/o ejecutantes) > 3. Grabación > 4. Distribución y acciones de marketing > 5. Punto de venta > 6. Usuario final

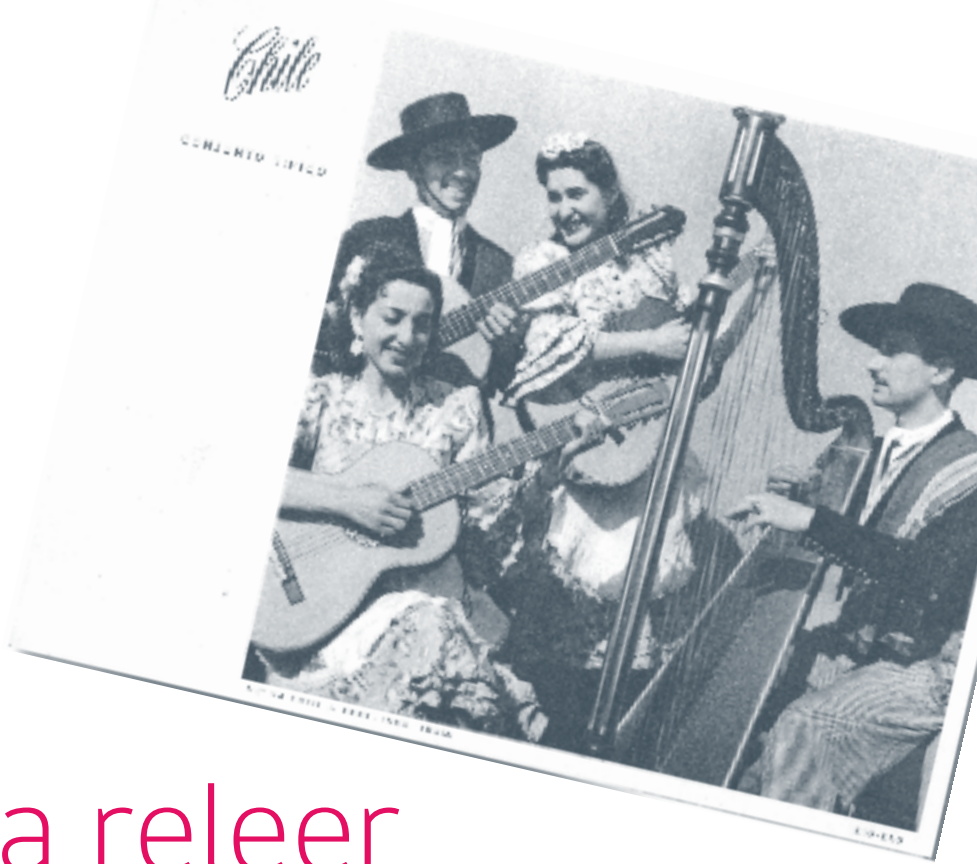
En la cual las discográficas (productores de fonogramas) intervenían directamente en el eslabón 3 y 4, hacia un nuevo modelo en que la cadena de valor se basa en:

1. Autor (Compositor) > 2. Artista (intérpretes y/o ejecutantes) > 3. Grabación > 4. Servicios de descarga/audición (vía web o celulares) > 5. Usuario final.

Por tanto, la evolución que experimenta la forma en que se desarrollan las creaciones intelectuales y las posibilidades de su difusión global, no constituyen sólo un desafío en cuanto a la operación del mercado de la música a nivel mundial, sino que también se presenta como una gran oportunidad para que nuestro legislador pueda generar normas jurídicas actualizadas en materia de propiedad intelectual, las cuales permitan generar medidas de promoción y protección de estos derechos, garantizando en paralelo el acceso a la información y el conocimiento de la mayor cantidad de ciudadanos.

Como vemos, desde aquella época inicial de la generación de nuestra “música ancestral”, el mundo ha avanzado de forma vertiginosa, lo suficiente no sólo para que las actuales generaciones puedan atreverse a experimentar con su libertad de creación en materia de los sonidos sino que con múltiples medios, respecto de los cuales cuentan con normas jurídicas que les permiten proteger sus creaciones y difundirlas para el goce de las generaciones presentes y futuras. Si seguimos perfeccionando tales regulaciones, según los estándares mundiales que promueven los acuerdos internacionales mencionados, y aplicamos los debidos contrapesos que ellos establecen, atendidos todos los intereses involucrados, no me cabe duda de que más temprano que tarde tendremos como resultado una institucionalidad en materia de Propiedad Intelectual absolutamente fortalecida y que sabrá estar a la altura de los tiempos. **rpc**

Claudio Ossa Rojas es Abogado; Jefe del Departamento de Derechos Intelectuales de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).



Recomponiendo la tradición

Más cuecas para releer la historia de Chile

El siguiente texto es la ponencia presentada por el autor en el “Ciclo de Conversaciones sobre la Cueca” realizado por el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. Este ciclo, que se tituló “Y se va la primera”, fue una invitación abierta a dialogar en torno a la cueca, sobre su pasado y su presente, su historia y su memoria, sobre lo que representa para la cultura chilena más allá de ser “la danza nacional”.

Por **Maximiliano Salinas Campos**

Maximiliano Salinas Campos es Historiador y profesor de la Universidad de Santiago. Se ha especializado en el estudio de la cultura popular, en las manifestaciones de religiosidad popular, de la fiesta, la comida, el humor y el amor en las tradiciones culturales del pueblo chileno. Nos presentó su trabajo en la mesa “La cueca como testimonio de nuestra historia”.

1. Alberto Edwards, Jotabeche. Su vida y sus obras, en *Obras de Don José Joaquín Vallejo*, Santiago 1911, p. XXIII.

2. Guillermo Feliú Cruz, *Un esquema de la evolución social de Chile en el siglo XIX*, en H. Godoy, *Estructura social de Chile*, Santiago 1971, 218.

3. Daniel de la Vega, *Nuestra alegría*, El Mercurio, editorial, Santiago, 21.9.1933

4. Jaime Eyzaguirre, *Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua*, en *Boletín de la Academia Chilena*, XV, 1959, 22.

5. Ramón Morales, *Discurso de recepción del académico Samuel Lillo en la Academia Chilena*, en *Boletín de la Academia Chilena*, IV, XVI, 1933, 28.

La historia de Chile ha sido compuesta, forzoso es reconocerlo, por académicos bien pesados. Pesados de sangre. Me refiero, por supuesto, a los historiadores de oficio, o más precisamente, a los historiadores de terno, cuello y corbata. En 1911 Alberto Edwards, el historiador conservador, el influyente autor de *La fronda aristocrática de Chile*, escribió acerca del escritor nortino José Joaquín Vallejo: “Vallejo coloreó admirablemente de ambiente local sus composiciones, sin acudir a plebeyos barbarismos ni a resabios de zamacuecas y chinganas”¹. O sea, hay que ponerle color a la realidad pero sin ponerle ritmo de cueca ni de chingana!!! En 1941 Guillermo Feliú Cruz, otro célebre historiador, maestro de Sergio Villalobos en la Universidad de Chile, escribió acerca del pueblo chileno: “Sus alegrías son escasas: no pasa de una fiesta culminada en una borrachera, que se ameniza con los cantos tristes y monótonos de la música de una cueca”². Con esta misma intención apuntó un cronista editorialista de *El Mercurio*, Daniel de la Vega, en 1933: “De pronto ahora nos aseguran que la alegría popular va desapareciendo. ¿Cuál alegría? Si no la hemos tenido nunca. Siempre hemos sido unos búhos melancólicos y apagados, que hemos bebido nuestro vaso de vino con una sorda tristeza, escondidos en el rincón más oscuro de la taberna”³. Los historiadores de cuello y corbata como que se solazaron en la tristeza. Jaime Eyzaguirre, el historiador más rancio, conservador y fascista de la historia de Chile, al incorporarse a la Academia Chilena de la Lengua, dijo en 1957: “El tiempo alegre pasa en un momento/y el triste hasta la muerte siempre dura, se dice el caballero poeta”,

aludiendo a la figura caballeresca de Alonso de Ercilla⁴.

Los historiadores de cuello y corbata, los Edwards, los Feliú Cruz, los Encina, los Eyzaguirre, etc. (un largo etcétera que incluye a todos ‘los que te dije’) ningunearon al pueblo. Hicieron la proeza de componer la historia de Chile sin el pueblo de Chile. Rebajándolo, recortándolo, entristeciéndolo. Cuando Pablo Garrido osó presentar a la cueca como hija de africanos, como cosa de negros, la Academia Chilena de la Historia dijo que era inaceptable, ridículo. Los académicos se mofaron diciendo que Garrido quería ver la historia de Chile a través del hoyo de la cueca. Curiosa, imaginativa y profunda metáfora. El hoyo de la cueca. La cueca como un hoyo...!!

La Cueca: Un lugar privilegiado para recomponer... y entonar la historia de Chile...!!!

Yo creo que la historia de Chile hay que contarla y cantarla al compás de la cueca. Un académico, bastante tonto grave, dijo en la Academia Chilena de la Lengua allá por la década de 1930: “Nuestro idioma no es otro que el castellano... Yo no conozco ningún libro escrito en puro chileno... Aquí no hay literatura chilena, aunque haya muchos y buenos literatos chilenos. ¿Y por qué? Porque no hay idioma chileno en que esa literatura se manifieste”⁵. El académico se equivocaba medio a medio. Siempre existió un idioma chileno para decir las cosas. Claro que, en eso tenía razón, no estaba en los libros. Estaba en las cuecas, cantadas y bailadas en idioma chileno puro!!

Propongo, si es que de una vez vamos a conmemorar el famoso Bicentenario, contar la historia de estos buenos y malos, y malos y buenos doscientos años de Chile a pura cueca!! A ver si algo podemos iniciar!!

Desde la Independencia: el Rey de hojalata

*Se fregaron las Españas
con su rey de hoja de lata
quiso el león hacer hazañas
y lo ataron de las patas.
El león era un cordero
pa los patriotas,
argentinos-chilenos
los leones fueron.
Los leones fueron, sí,
los talaveras
pagaron con su vida
sus mil fierezas.
Que no libre San Bruno
ni godo alguno.*

Esta cueca tiene que ser anterior a 1817, año en que fue ejecutado el famoso encargado de la policía de seguridad española durante la Independencia. Vicente San Bruno, presidente del Tribunal de Vigilancia y Seguridad Pública en 1816 (un verdadero abuelo de la DINA o la CNI), después de la batalla de Chacabuco, “fue llevado a Santiago donde el pueblo trató de lincharlo”. La cueca lo dice todo!!!!

Las cuecas del Presidente Balmaceda

Los historiadores de cuello y corbata en general se han ensañado contra el presidente Balmaceda. Por ejemplo, Diego Barros Arana y Francisco Antonio Encina. El historiador Diego Barros Arana le escribe a Bartolomé

Mitre el 30 de agosto de 1891, días después de las sangrientas jornadas de Concón y Placilla (21 y 28 de agosto): “La dictadura empapada en sangre..., ha caído para siempre. Chile vuelve a ser el país de la libertad, del orden y del bienestar”⁶. Francisco Antonio Encina, mentor de la aristocracia conservadora, añadió de Balmaceda: “El fondo andaluz de su carácter lo llevaba a entusiasmos excesivos, ... Los impulsos y los sentimientos siguieron señoreando en las concepciones políticas y gobernando la conducta práctica detrás del biombo de su débil pensamiento lógico... Balmaceda carecía del don de mando... (Tenía) una fantasía ardiente, forjadora de quimeras, que alimentaban la exuberancia sentimental canalizada hacia la grandeza de la patria y un romanticismo pertinaz”⁷.

*Gloria eterna al gran patriota
víctima de la traición
al ilustre Balmaceda
de tan noble corazón.
Es imposible que haya
alguien que pueda
imitar en sus hechos
a Balmaceda.
A Balmaceda ¡sí!
cumple la historia,
conservando el recuerdo
de su memoria.
Seré mientras exista
balmacedista.
(Acevedo Hernández, 189).*

Estas cuecas tienen una frescura y una opción vital (la traición, los curas,...) que no aparecen en los manuales actuales de Historia de Chile (“[Balmaceda] estaba convencido de poder realizar un gobierno que dejara huella en el país gracias a un ambicioso plan de obras públicas, aprovechando las riquezas del salitre... Tenía una visión moderna de su cargo y se dedicó, como nunca antes un Presidente había hecho, a recorrer el país”⁸.

La cueca de Jorge Montt

*Viva el nuevo Presidente
ya se fue don Jorge Montt
ahora sí que trabajos
van a ver en la Nación.
En la Nación sí
eso es muy cierto
que si mas dura el chico
fuéramos muertos.
Fuéramos muertos sí
eso es de veras
porque no he visto un chico
con más flojera.
Por fin dejó el terciado
ese malvado⁹.*

Cueca de 1896. Lo contrario de la Historia de Encina: “[Jorge Montt] se mostró un mandatario sensato, probo, de carácter firme y prudente, de una austeridad moral no superada entre los gobernantes de América Española”¹⁰.

Las cuecas de Pedro Montt

¿Quién es Pedro Montt? Uno de los presidentes más siniestros de la República de Chile, autor final de la matanza Santa María de Iquique en 1907, y miembro del núcleo duro de la burguesía salitrera que derrocó a Balmaceda. Los historiadores de cuello y corbata lo han dejado por las nubes. Leemos en la *Historia de Chile* de Sergio Villalobos, Fernando Silva Vargas, Osvaldo Silva y Patricio Estellé publicada en 1976: “Pedro Montt y Montt, candidato de la coalición en 1901, fue llevado en 1906 a la primera magistratura por la alianza liberal –ahora denominada Unión Liberal– y por un grupo de conservadores, los montanas. Hijo de Manuel Montt y jefe indiscutido de los nacionales, le aureolaba el prestigio de una vida contraída a los estudios y a los servicios en la vida pública. Experiencia, energía, honestidad y una tenaz negativa al halago fácil, eran las cualidades que se le reconocían y que explican en parte el enorme entusiasmo que despertó la candidatura... Se le miró como a un mesías, como al redentor de Chile”¹¹.

Hay una cueca de 1901:
*Don Pedro es peor que su padre
es mas cruel y sanguinario
sueña con la Presidencia
con el puñal y el rosario.
¡Con el rosario, sí!
se hace el cristiano...
mas se le ven los cachos
a ese cuyano,
¡A ese cuyano, hijitos,
a ese cuyano!
(Colección Lenz, tomo IX, hoja 16).*

Esta otra es de 1906:
*Dicen que el hombre siniestro
el loquero Pedro Montt
quiere terciarse la banda
de jefe de la Nación.
El africano quiere
ser presidente
para esquilmar al pueblo
horriblemente
Horriblemente, sí,
y es necesario
hacerle viva guerra
al sanguinario.
¡Viva la oposición,
abajo Montt!
(A. Acevedo Hernández, La cueca, 370).*

La vida de los pampinos en la era del salitre

*A bailar la linda cueca
salen los trabajadores
primero a esa Oficina
y a esa de Dominadores.
Pasando a Eugenia
llegaron varios,
todos muy divertidos
a la Rosario.
A la Rosario, sí,
hallo mejor
si seguimos la farra
en Bona Sor.
Gozando las pampinas
en las Oficinas.
(A. Acevedo Hernández, La cueca, 354-356).*

Otra visión del mundo. No está aquí el lenguaje serio y patético de la prensa obrera ilustrada, tan estudiada como acceso a la vida de la Pampa por los historiadores nacionales!!! Una multitud de temas, toda la historia de Chile puede ser contada y cantada por las cuecas.

Denuncia de las flagelaciones en las cárceles chilenas

Esta cueca la publicó Don Juan Uribe en su novela Sabadomingo. Una noche sola y triste en casa de una chusquiza, llegó Amable Quiroga y me llevó a la pesquisa. La pobre chusquicita por mí lloraba, de ver que el ‘Vivo el Ojo’, me flagelaba Me flagelaba ay sí cárcel tan fría donde mueren los reos de pulmonía¹².

La cueca siempre vuelve, siempre la revuelve

En un periódico de ciudad chica en 1910 se escribió: *La cueca se va*¹³. Los obreros consideraron por entonces “de roto” bailar cueca. En las “filarmónicas” preferían bailar vals, mazurka y two-step, los bailes de moda traídos de Europa o de los Estados Unidos allá por la época del Centenario. Ya en los salones aristocráticos de 1830 a 1840, la zamacueca “vivía repudiada y mirada como afrenta por el grave minué y la cadenciosa contradanza”¹⁴. También se escribió en 1937: “La cueca chilena se muere”¹⁵.

Pero, como siempre la cueca se va, pero vuelve y la revuelve. Porque ella expresa en términos poéticos, musicales y coreográficos una alegría de vivir, una desbordante alegría

6. Francisco Antonio Encina, *La presidencia de Balmaceda*, Santiago 1952, II, 310

7. F. Encina, *La presidencia de Balmaceda*, Santiago 1952, I, 22, 27-28, 471, 489

8. *Historia y Ciencias Sociales 2º Medio*, Mare Nostrum, Ministerio de Educación, Santiago 2002, 142.

9. Juan Bautista Peralta, *Por historia y travesura*, 2006, 229.

10. F. Encina, *La presidencia de Balmaceda*, Santiago 1952, II, 72.

11. Fernando Silva Vargas, *Expansión y crisis nacional: 1861-1924*, en Sergio Villalobos y otros, *Historia de Chile*, Santiago 1976, 787.

12. Juan Uribe Echevarría, *Sabadomingo*, Santiago 1973, 178.

13. *El Comercio*, Melipilla, 9.10.1910.

14. Benjamín Vicuña Mackenna, *La zamacueca y la zanguaraña* [1882] en *Revista Chilena*, septiembre de 1922, 459

15. Ercilla, 24.3.1937



Archivo Dibam.

» de vivir, una fuerza de vivir, un amor a la vida, un desbordante amor a la vida, y un rechazo a las fuerzas de la muerte, animando el espíritu y el cuerpo mestizo y colectivo de Chile. Mucho más vital y más libre y más independiente que la propia Independencia y que la Nación y que el 18 de Septiembre, y que el Día de las Glorias del Ejército y que todas las demás cachas de las espadas:

*Yo no puedo ser gringo
decía un roto
porque soy más chileno
que los poroto.
(Samuel Claro, Chilena..., 278).*

*¡Me gusta Valparaíso ay sí, sí
Y la flor de la Verbena ay no, no
Más me gustan tus ojitos ay sí, sí
Que la bandera chilena ay no, no!
(Cueca de los borrachos, en Antonio Acevedo Hernández,
Un 18 típico).*

*Qué es aquello que relumbra
con un faro de alegría,
y es una casa de tambo
que puso la Flor María.
Por Eleuterio Ramírez
donde está la Flor María
es un Dieciocho ´e Septiembre
toditos los santos días.
Yes lo mejor de Chile
la Flor María
porque tiene las llaves
de la alegría.
Reina de la alegría
la Flor María.*

Por fin: la cueca y la historia amorosa de Chile

La cueca, al fin, por fin, enseña algo que jamás enseñarán los historiadores ni los libros de historia de Chile, los que en muchos casos son “letra muerta” o “lengua muerta”. La cueca enseña otro tiempo: no el tiempo lineal e individual, el de la famosa y escolar línea de tiempo, sino un tiempo circular, circulatorio, donde lo importante es la sabiduría de amar, y la alegría inmensa de amar, claves de toda historia humana y divina!!!

*Si amor es un tormento
yo no lo quiero
pero si es alegría
dámelo luego.*

*Enamorados tontos
son como flores
que tan sólo alimentan
leves calores.*

*Leves calores, sí,
es cosa cierta
que un amante callado
es letra muerta.
(Acevedo Hernández, La cueca, 300).* **rpc**

Patrimonio familiar

¡Soy folclórica.

Tras la migración del campo a la ciudad en la primera mitad del siglo pasado, el centro urbano fue también lugar de recreación de la cultura musical campesina. Un ejemplo es Mammy Chela, cantora del dúo Las morenitas, quien recuerda cuando sentada junto al brasero, su madre le enseñó su primera canción. Un vals llamado “Qué pena siente el alma”.

Por Elizabeth Aguilar Martínez

A lrededor del año 1920, el desarrollo de la música tradicional en Chile se sitúa en un contexto histórico marcado por numerosas migraciones del campo a la ciudad. En aquel entonces, nuestra capital se conformaba casi totalmente de haciendas o casas patronales donde los campesinos llegaban a trabajar. A raíz de la nostalgia que surgía del abandono de su tierra, recreaban a través de canciones, creadas o aprendidas de boca en boca, sus añoranzas y recuerdos.

“Alguna vez fue creada por un primer autor, que podría ser identificable pero que con el tiempo ha perdido su identidad, para pertenecer a un grupo más o menos grande de personas a quienes representa y sirve de elemento aglutinante. Al recrearla nacen versiones distintas de una misma melodía, tan válidas como la original”¹.

Junto con poner en valor la música tradicional chilena, se realizan recopilaciones por entendidos y no tan entendidos en la materia, y la tonada se establece como la canción folclórica por excelencia.

Es a partir de 1930, cuando debido al desarrollo en Chile de la radio, el disco y el cine, se importan, adaptan y apropian estilos musicales de herencia europea y principalmente latinoamericana, como el corrido, las rancheras, el bolero, habaneras, vals, etc., los que penetraron desde temprano en zonas rurales, transformándose para formar parte de la cultura folclórica campesina² hasta nuestros días.

A la orilla del brasero

Ese folclore campesino acompañó mi infancia, pues eran habituales las reuniones familiares donde las guitarras y los cantos eran los protagonistas. Sin querer me aprendí algunas letras. En algún momento no quise saber más del asunto. Incluso no lo contaba, porque otras familias, las de mis amigos, no vivían lo mismo. Después comencé a valorar aquello que fortalece nuestra identidad nacional y me di cuenta de que tenía un gran tesoro: el testimonio y las enseñanzas de

.. lo llevo en la sangre!

mi abuela, Mammy Chela, quien no sólo había enseñado y transferido a sus hijos y nietos la música chilena, sino que desde su niñez y durante muchos años, desarrolló un estrecho vínculo con la música, llegando incluso a gozar de cierta fama cantando en rodeos y radios.

Al preguntarle por su relación con la música, Mammy Chela responde enfática: “Para mí la música es ¡lo más importante! Me crié en una familia donde todos cantaban, todos tocaban guitarra. Soy folclórica... lo llevo en la sangre!”.

Era chiquitita. Mi mamá me enseñó a cantar y a tocar guitarra. Me decían ¡cantora! Yo decía: “¡Tengo dos orejas!” . Los primeros tonos que ella me enseñó, creo que eran La-Re-La-Do, dependiendo en qué tono cantaba, era un vals, se llamaba “Qué pena siente el alma” y de ahí fui aprendiendo sola. En el invierno nos poníamos a la orilla del brasero, tomando mate y ella nos enseñaba... sacábamos voces. Así nos entreteníamos. Me acuerdo de una de las primeras canciones que me enseñó, era una habanera, “El volcán”. ...Mi mamá cantaba y tocaba guitarra así de oído nomás. Es por familia... Una prima de mi mamá cantaba, la Tina, y otras primas también cantaban ¡lindo!... Mi mami estaba muy niña y hacía clases de guitarra. Todo lo tocaba por oído. El “danubio azul” ¡lo tocaba entero! Mi papá –el mítico tata Herminio, mi bisabuelo, hombre de campo a quien no tuve la suerte de conocer–, tocaba la mandolina. ¡Hacían un dúo lindo! Hasta que un día mi mamá empezó a tocar la mandolina, tocaba mejor que mi papá y la mandolina desapareció...

...Para santa Rosa se celebraba el cumpleaños y el santo de mi mamá, iba toda la familia! siempre me hacían cantar, yo después me escondía, me daba vergüenza...

...Como a los 8 años, la tía Elena, la esposa del hermano de mi papá me empezó a llevar a “La Hora del abuelo Luis” en la radio Prat. Teníamos a una profesora que era pianista, se llamaba Mercedes Wikinson, habíamos varios niños, nos daba clases de canto. Ensayábamos canciones folclóricas. Hacíamos dúos, nos enseñó a hacer distintas voces. Yo tenía la voz más baja así que me enseñó a hacer segunda voz. Cantábamos tonadas antiguas como “La Petaquita”, “Yo tengo unos ojos negros”. La profesora también trabajaba en “Hora postal telegráfica” en la radio del Pacífico, yo tenía como 12 años cuando un día la profesora me dijo “Ya Graciela, vas a ir conmigo”. Me enseñó a cantar boleros, el primero fue “Nosotros” y ahí empecé a cantar sola con cuatro guitarristas, los mejores de Chile...

...A los 15 años mi prima Chavela me invitó a cantar con ella, el dúo se llamaba Fuentes-Torres, cantábamos en el programa de la Sociedad Nacional de Agricultura, “Las leyendas de nuestros campos”, en Radio Agricultura. Yo trabajaba en una peluquería y en la radio. Luego empezamos a cantar en los rodeos, pero ahí nos llamábamos “Las Morenitas”. Así fue... todo en familia se fue dando...

Ahora, cada vez que la veo, la lleno de preguntas y detalles que me hacen sentir orgullosa de mis antepasados. A veces sus ojos se llenan de lágrimas, y yo intercedo con algún chiste para que no tenga pena. Sus relatos forman parte de mis conversaciones cotidianas, de las historias que les cuento a mis amigos y alumnos, a propósito de algún detalle. Y así, soy sorprendida una y otra vez por los destellos de mi pasado familiar. **tpc**



Colección Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional.

Elizabeth Aguilar Martínez es Licenciada en Educación y Profesora de Artes Plásticas. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Diplomada en Conservación y Restauración Patrimonial, PUC. Alumna Magíster en Arte, mención Patrimonio. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

1. Claro, Samuel. “Oyendo a Chile”. Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile, 1997. Pág 5.

2. Claro, Samuel. Música durante la Colonia. “Oyendo a Chile”. Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile, 1997. Pág. 40.

La cantata popular chilena

Un producto artístico inclasificable

Ni docto ni popular, sino ambos, probablemente el género más original e identitario creado por la cultura chilena en toda su corta historia musical. Por lo mismo, la receptividad fue extraordinaria, tanto en el público nacional e internacional y generó una avidez por la música latinoamericana y un fuerte rescate valórico de nuestra identidad.

Por **Jorge González M.** y **Arturo Opaso B.**

Desde su aparición en la década de 1960, la cantata popular chilena ha sido un eje invisible, pero constante, de obras con una crítica madura hacia nuestra historia. Por ello, resulta de vital importancia para la preservación del patrimonio nacional fortalecer la valorización, rescate y difusión de la historia nacional, con la realización del proyecto denominado “Rescate de las cantatas populares chilenas”.

La iniciativa es llevada a cabo por Gestor Cultural¹, una red de gestores, productores, artistas y creativos que desarrollan proyectos culturales con el objetivo de potenciar la identidad de la cultura latinoamericana. En ese contexto, se encuentra la creación de la “Cantata para el Bicentenario de Chile”, obra que cuenta con la participación de la antropóloga Sonia Montecino, en el texto; Rodolfo Norambuena, en la música; Brunna Truffa y Rodrigo Cabezas, en la dirección de arte. Será interpretada por la Orquesta Latinoamericana, agrupación que iniciará sus presentaciones a fines del 2009 y que se gestó al alero de la Corporación de desarrollo humano ARTEDUCA, con el declarado propósito de ser una ventana para la memoria e identidad de los pueblos sudamericanos.

El proyecto también contempla la recopilación y creación de un archivo digital del repertorio existente en cantatas populares chilenas a partir de 1960 y la creación de un portal web.

¿Qué es la cantata?

La cantata como género, surge en Europa durante el siglo XVII como respuesta a la necesidad de asumir desafíos creativos mayores en lo formal y en lo expresivo, superando propuestas procedentes de musicalización de poemas desarrollados por los compositores del Renacimiento.

Son obras de mediana duración, de 15 a 45 minutos, en que se presenta un contenido narrativo que va intercalando comentarios musicales libres al desarrollo de la narración. En el período Barroco la narración se realizaba con una entonación musical llamada recitativo, que era una entonación cantada, sublimación del italiano hablado, acompañado de un clavecín. Los comentarios musicales se realizaban fundamentalmente en las arias, canto de solista con acompañamiento de orquesta más o menos parecido a nuestro concepto de canción, si bien también a veces el comentario podía realizarse coralmente. La

temática de la narración podía ser religiosa o profana, predominando la primera.

Este género musical pierde popularidad durante el siglo XIX y es retomado nuevamente durante el siglo XX por algunos creadores europeos y latinoamericanos, en propuestas insertas en el lenguaje docto característico de la música de esta época.

Paralelo de este mundo de compositores doctos, a partir de 1960 aparecen trovadores latinoamericanos y especialmente chilenos rebosantes de vitalidad por expresar el vital momento histórico social que se está viviendo, que los lleva a la necesidad de crear obras que sobrepasen los límites de la canción tradicional, popular o folclórica. Así, en Argentina, Ariel Ramírez concibe la creación de una “Misa criolla” junto al grupo Los Fronterizos, en que el texto en español de la misa es transformado en canciones de raíz folclórica para solistas y coro, ejemplo que será imitado en Chile por Vicente Bianchi, que compondrá su “Misa a la chilena”.

La cultura popular chilena de los años ’60 está iluminada por la obra genial de Violeta

Jorge González M. es Docente del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE.

Arturo Opaso B. es Productor y Gestor Cultural.

1. www.gestorcultural.cl

Parra, la que después de estudiar y recopilar acabadamente la música campesina chilena, y de crear una significativa cantidad de piezas de raíz folclórica, proyecta obras que abren un camino inédito en el mundo de los trovadores, tanto a través de creaciones instrumentales (anticuecas) como con una desconcertante creación que puede ser considerada como la semilla de las cantatas populares chilenas, nos referimos a “El gavilán”. En ésta sobrepasa con mucho en inventiva y elaboración musical los límites de la canción popular, abriendo un camino hacia su proyección a obras mayores, propuesta que será recogida en el futuro por trovadores que asumen el desafío, como por compositores que alejándose de los complejos caminos de las creaciones doctas del siglo XX, buscarán un acercamiento con el mundo de los trovadores.

Fusión de estilos

Trovadores como Angel Parra (“Oratorio para el pueblo”, 1965) y Patricio Manns (“El sueño americano”, 1967), continúan por esta senda y compositores como Sergio Ortega con su comedia musical “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, 1967, con texto de Pablo Neruda, también van en la dirección planteada. La experimentación estaba en el aire, no obstante el logro final lo realizará Luis Advis, quien con su obra “Cantata Santa María de Iquique”, estrenada en agosto de 1970, crea en Chile el género cantata popular. Advis utiliza la forma de la cantata barroca, cambiando el recitativo italiano por una narración hablada, las arias las deriva en canciones para solistas y coros, en la parte instrumental deja la base de instrumentos andinos con el agregado de dos instrumentos de cuerdas frotadas para los bajos, utiliza elementos musicales temáticos para la unidad de la composición derivados del romanticismo alemán (Wagner), emplea secuencias de acordes del romanticismo del siglo XIX y experimentales del siglo XX, deja como base los ritmos del folclore latinoamericano y en los textos hablados y narrados usa predominantemente las formas de poesía popular chilena derivados de la cueca (cuarteta octosilábicas y seguidillas compuestas por heptasílabos y pentasílabos) y crea una secuencia narrativa dramática con desenlace en un clímax, dando por resultado una obra, que 38 años después nos sigue deslumbrando y siendo ejemplo en su simplicidad para todo lo que se ha hecho en el género con posterioridad.

De ahí comenzó una creciente cantidad de creaciones análogas, tanto de trovadores (Víctor Jara, “La Población”, 1972), Richard Rojas (“Las cuarenta medidas”, 1971), como de compositores (Sergio Ortega, “La fragua”, 1971), Jaime Soto (“Oratorio para el pueblo”, 1971), Luis Advis (“Canto para una semilla”, 1972), muchas de las cuales quedaron inconclusas con el golpe militar.

La principal fortaleza del género fue fusionar a músicos del mundo docto y del mundo folclórico y popular, unión sin precedentes en la cultura chilena, a la vez que era reivindicativa de una identidad latinoamericana en su base musical y un género abierto a futuras síntesis más amplias, como en efecto ocurrió. También era una expresión de la injusticia social de América latina. Sin embargo, lo más significativo era la originalidad del resultado: un producto artístico inclasificable, ni docto ni popular, sino ambos, probablemente el género más original e identitario creado por la cultura chilena en toda su corta historia musical. Por lo mismo, la receptividad fue extraordinaria, tanto en el público nacional como internacional y generó una avidez por la música latinoamericana y un fuerte rescate valórico de nuestra identidad. El género tuvo un crecimiento permanente hasta que fue abortado por el golpe militar de 1973, que llegó a prohibir el uso público de instrumentos andinos que se relacionasen con el repertorio creado.

Después de varios años de receso, la cantata se revitaliza por iniciativa de la Iglesia Católica, que en 1978 promueve la creación de la “Cantata de los Derechos Humanos”, con música de Alejandro Guarello y texto del sacerdote Esteban Gumucio.

Interpretación de instrumentos y ritmos originarios

Lentamente, vuelve a potenciarse con obras de la más diversa consideración, tanto por sus temáticas (denuncia social, amor, fe religiosa), diversidad de estilos (predomina lo folclórico latinoamericano, pero sintetizado con expresiones pop, rock, jazz, étnicas, doctas, electroacústicas, experimentales, etc.), o procedencia de sus creadores. Estos van desde trovadores tradicionales como Nano Acevedo, folcloristas como Patara de Arak Pacha, grupos fusión como Los Jaivas, Premios Nacionales de Arte, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra, trovadores experimentales, Lincoyán Berríos, hasta compositores de fusión como Patricio Wang.

El valor patrimonial del género es impresionante, pues puede abordarse desde variados puntos de vista. El primer aspecto que resalta en estas composiciones es el de los artistas que han participado en la creación de cantatas populares chilenas. El segundo es la interpretación de instrumentos y ritmos originarios sudamericanos, elemento que otorga un importante valor patrimonial y soporte de permanencia a las cantatas, pues revaloriza y fortalece hilos conductores esenciales de nuestra identidad. También dentro del ámbito patrimonial, destaca el conocimiento técnico de interpretación y fabricación de quenenas, zampoñas, charangos, etc., pese a que no fueron creados para abordar dichas



Colección Archivo de la M Víctor Jara. Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional. úsica, Biblioteca Nacional.

expresiones musicales. Hay que destacar la existencia de tres textos de autores chilenos que entregan conocimientos serios sobre técnicas de interpretación de instrumentos originarios. En charango, “Método de charango” (2001), de Horacio Durán e Italo Pedrotti; “Método de quena” (2007), de Leonardo García y “Método de quena, la experiencia chilena” de Jorge González (2008).

Existen dos conjuntos donde los conocimientos de interpretación desarrollados en los instrumentos originarios se manifiestan en su máxima expresión, Barroco Andino en música clásica y Ensamble Antara, en música docta contemporánea.

El tercer aspecto es el de la temática. Los textos de la cantata nos cuentan la vida y obra de próceres como O’Higgins y Tupac Amaru, de artistas como Violeta Parra, Gabriela Mistral o Federico García Lorca o revisitan procesos históricos como la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas desde la visión indígena de este acontecimiento.

Por tanto, la cantata popular chilena es un género vivo en permanente proceso de renovación, que ha dejado espacio a sintetizar los más diversos elementos presentes en la música chilena, a la vez de ser una fuente para la memoria histórica, reivindicadora de los más profundos sentimientos del ser chileno y de nuestros códigos de lenguaje sonoro de pueblo mestizo. **tpc**

Archivo de Música de la Biblioteca Nacional

Conservar para difundir y recordar

La sección que dirige Mauricio Castro nació como un requerimiento de los compositores chilenos, y hoy se concentra en difundir y conservar la creación musical nacional.

Por Michelle Hafemann B.

Conservar y difundir la creación de los compositores chilenos de música docta, de raíz folclórica y popular, en diversos soportes. Esta es la misión principal del Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, que dirige Mauricio Castro. Su colección de partituras de música chilena es la más completa del país y, junto al material impreso, conserva un archivo sonoro de obras nacionales y extranjeras, además de otro con recortes de prensa sobre el quehacer musical en el país.

Entre las obras manuscritas de compositores chilenos doctos que alberga se cuentan las de Alfonso Leng, Carmela Mackenna, Domingo Santa Cruz, Roberto Puelma, Pedro Núñez Navarrete, Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Carlos Melo Cruz y Eduardo Maturana. Además, se conservan obras editadas de compositores chilenos de música clásica de la talla de Juan Amenábar, Fernando García, Alfonso Letelier, Ida Vivado, Federico Heinlein, Carlos Botto, las que también están disponibles en microformatos.



Por Michelle Hafemann B. es Jefa de Prensa y RR.PP. de la Dibam.

Imagen de Memoria Chilena, Colección Biblioteca Nacional.

Asimismo, el Archivo de Música cuenta con partituras de música de salón del siglo XIX, y de música popular chilena y extranjera (1930-1960); una colección de libros y revistas de música, y un “Archivo de la Palabra”, que reúne en un catálogo actualizado el registro de voces de escritores chilenos y latinoamericanos. Entre ellos destacan Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Manuel Rojas, Jorge Luis Borges, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Miguel Arteche.

Mauricio Castro cuenta que el público que recibe el archivo es, principalmente, gente especializada. “Puede venir un compositor y un estudiante de música, o de pedagogía en música. Pero la gente que llega acá y no es parte del público especializado viene principalmente a escuchar música, cassettes, discos de vinilo y CD’s de lo que se edita en Chile”, explica.

¿Desde qué año en adelante hay registros sonográficos? ¿Cuál es el más antiguo?

Nosotros tenemos archivos sonoros del año ’50, que en este momento los estamos digitalizando. Son conciertos que dio la Orquesta Sinfónica de Chile o algunos grupos de cámara en la Sala Isidora Zegers, de la Universidad de Chile, o en la Sala América de la Biblioteca Nacional, por ejemplo. Son cerca de 200 horas de pura música clásica chilena y debiera estar completamente digitalizada en abril.

Además de estos registros, ¿tienen otras colecciones?

Tenemos varias colecciones: una colección de partituras de compositores universales, también de óperas, así como de compositores latinoamericanos. Hay una colección que está en alemán, de música clásica. Y lo otro que conservamos son partituras que editaba la Casa Amarilla, de música popular.

Ahora, lo más valioso que tenemos es la colección de partituras manuscritas de compositores chilenos. La sección de música nació alrededor del año 1970 y a pedido de los compositores chilenos. Ellos solicitaron que se les diera un espacio en la Biblioteca Nacional donde pudieran guardar y tener toda su obra porque, en general, un músico no escribe una sola partitura, sino que va escribiendo una sobre otra, hasta que llega a la final, pero entre una y otra hay como dos o tres copias. Eso es lo que tenemos nosotros: la historia de la obra en diferentes partituras. La última donación que recibimos fue la de Tomás Leféber , que se hizo el año 2007; su viuda nos donó todos sus manuscritos, toda su obra.

¿El archivo se ha conformado principalmente de donaciones?

Sí, son todas donaciones que han dado las familias de los creadores, que están ahí para el investigador que quiera conocerlos. La idea es digitalizar todo ese material y que la gente tenga acceso a él vía Internet, siempre que contemos con los derechos de autor.

Desde el año ’70, en que se creó, hasta la fecha, ¿la misión del archivo ha ido cambiando?

En un principio se llamó “Archivo del Compositor Chileno”, la idea era que los compositores chilenos fueran trayendo sus cosas para hacer como un “Archivo del Escritor” pero centrado en la música. Las cosas fueron variando, se fueron trayendo archivos de música de otras bibliotecas, de todas las secciones de la Biblioteca Nacional y se fue formando una sección de música general, con música de todo el mundo, libros de música, además de material audiovisual. Entonces se llamó sección de “Música y Medios Múltiples”.

¿Cuál es la misión actual?

La misión sigue siendo la misma, básicamente conservar y difundir la música, con énfasis en la música chilena, en todos los formatos. *rpc*



Archivo Dibam.

Rock en Chile

Canción telepática

Las siguientes entrevistas corresponden a una selección del libro "Canción Telepática" del músico y fundador de las Escuelas de Rock, Tito Escarate, quien conversa en su obra con 17 representantes del rock en Chile.

Por **Tito Escarate**

• Carlos Cabezas

¿Desde siempre pensaste que la tecnología era una herramienta estética más?

Carlos Cabezas: Sí. De hecho, en las últimas producciones que he realizado, grabé en análogos, a pesar de que tengo toda una imagen digital y de que soy especialista en audio digital: estudié electrónica en la Universidad Católica de Valparaíso y en la Federico Santa María. Era rayado, pero no terminé porque las carreras largas no encajaban conmigo; además, mirarles la cara a los tipos de quinto año en la Santa María no era un espectáculo muy interesante: por eso, salí huyendo de ahí.

¿Cuál era tu mirada musical en ese tiempo? Estamos hablando de los ’70.

Al principio, la empleada de la casa me expuso a todos los sonos populares en la cocina: Sandro, Leonardo Favio, Los Gatos. Luego, me empezaron a llamar la atención cosas como “Smash Hits”, de Jimi Hendrix, y “Good Bye Cream”. Fueron los primeros discos que compré y que puse en el equipo Winco, que luego pasaría a ser parte del arsenal de efectos de la guitarra.

¿En qué año nace el proyecto Electrodomésticos?

El ’85 puede ser; es el año del disco. Hay que partir de la base de que nunca fue un “proyecto”, sino un asunto que surgió sin muchas pretensiones. Me acuerdo de que, de vuelta de vacaciones, invité a tocar a Medina, con quien nos conocimos en Tongoy y, a través de él, llegó Silvio Paredes. Medina tenía la manía de grabar cosas de la radio y la televisión. Empezamos a trabajar y de a poco se armó la mecánica, que era como descontextualizar lo que se escuchaba a diario en el paisaje sonoro urbano.

A pesar de que ustedes utilizaban tecnología de punta, también había una indagación en las sonoridades y discursos locales. La mentalista Yolanda Sultana es una cosa muy criolla.

Más que nada, estaba la pretensión de describir el alrededor, las cosas con las que se convive y que, por eso mismo, pasan inad-

vertidas. Uno no se da cuenta de la belleza que hay en ciertos movimientos sonoros: la gente escucha a Yolanda Sultana hablando del futuro de Chile con un apasionamiento total. Esas cosas son súper significativas y tenían que ver en un ciento por ciento con lo que nosotros sentíamos. En un principio, partimos muy libres, jugando, la idea era puro pasarlo bien, como se dio una mecánica de trabajo, comenzamos a grabar todos los ensayos. A raíz de eso circularon las cintas entre algunos amigos y ellos fueron los que tiraron la huevá pa’ fuera. No sé cuándo nos pusimos Electrodomésticos, pero siempre supimos que nos llamábamos así. Nuestra primera producción fue independiente.

• Alvaro Henríquez

¿Cuándo comenzó el cuento de Los Tres?

Alvaro Henríquez: En 1982, junto a Titae, con quien nos conocemos desde que teníamos tres años. Nuestros padres son súper amigos. La primera tocata la hicimos en el colegio; en ese tiempo nos llamábamos Dick Stones, nombre que le puso Fernando Saavedra, el mayor de los integrantes del grupo. El nos presentó a Hilles Marie, un hijo de francés que estudiaba en la Alianza (Francesa), con el que empezamos a tocar rhythm blues. Creo que en ese tiempo nos hicimos cultos musicalmente: tomamos una información que nadie tenía y que es vital para hacer rock. Imagínate, a los trece años yo escuchaba a Roberto Johnson. Tal vez en Estados Unidos puedan tener acceso a esa música, pero en Concepción, el año ’82, ¡qué esperanza!

Los Prisioneros se cruzaron con Clash; ustedes, con el blues: distintos azares.

Fue una suerte. En todo caso, yo no lograba entender completamente a Johnson, porque era súper crudo. Marie me pasaba selecciones: Blind Willie Johnson, Lidd Belly, Big Maceo, pero lo que más me llegaba en ese tiempo era Chuck Berry.

¿Ya componías?

No, empecé a componer a los 16 años. El primer tema que hice fue “Jamaica”, y luego, “El Ascensor”.

¿Cuándo cambian de nombre?

En 1987. Ocurre que, entre tanto, conocimos a Francisco Molina, con el que luego nos distanciamos, producto de peleas adolescentes. No sé, nos enojamos porque Pancho tocaba “La Luna llena” o algún tema de Police con otro grupo. Después, buscamos otro baterista, Andrés Valdovinos, quien tenía nociones de batería, pero ni siquiera tenía instrumento.

Luego se nuclearon y se hicieron conocidos en Concepción.

¿Qué pasó en la llegada a Santiago?

Nosotros pensábamos: “Y estos huevones, ¿qué tanto se quiebran?”. Después dijimos: “En ningún caso les vamos a enseñar, pero aquí verán lo que es un grupo bueno y van a escuchar algo de peso”. Siempre nos preguntábamos por qué todos los grupos eran tan livianitos, tan innecesariamente poperos.

• Joe Vasconcellos

Pareciera que en Chile hay dos países que luchan por subsistir: uno medio reaccionario y otro más verdadero.

Joe Vasconcellos: Tenemos una crisis de verdad; cada chileno sigue guardando en su corazón un enanito fascista, y, aunque tenemos un sistema de comunicación único en Sudamérica, no logramos comunicarnos entre nosotros, que es lo más básico. Ese enanito fascista te llega a sorprender y lo puedes encontrar hasta en los hippies locales.

¿Cuál es tu concepto de vanguardia?

Para mí, la vanguardia pasaba por Igor Stravinski o John Cage, pero la cantidad de cosas que he visto en mi camino me llevan a tener reservas. Actualmente en este fin de siglo...

Aquí, la vanguardia es importar lo último de Europa o Estados Unidos.

Exactamente; para mí, los reyes de la vanguardia siguen siendo los ingleses. Eso lo demuestran conceptos como la Noise Music. En el Primer Mundo existen medios que te permiten experimentar de esa manera, pero la vanguardia de ellos no es la nuestra.

No se trata de trasvasije de novedades. Tal vez ahí radique el gran valor de grupos como Los Jaivas, Congreso y tu mismo trabajo, que están ligados a la tradición.

Acá puedo ver bandas de vanguardia, pero busco en mis discos y me doy cuenta de que encuentro tres o cuatro que me contaron esto hace mucho tiempo y en un contexto en donde había que contarlo; ahora no tiene razón de ser. Cuando John Cage abre y cierra la tapa del piano y se para frente al público con un cronómetro en la mano esperando que los ruidos del auditorio constituyan la música; o cuando, en Barcelona, un tipo sube en pelotas a tocar un tambor de orquesta con pata de chanco o pernils y queda la caída entre pedazos de carne y sangre, y aquello se transforma en un espectáculo grotesco, están haciendo vanguardia, pero me pregunto: “¿Es ése nuestro camino?”. **rpc**

Tito Escárate es Músico y fundador de las Escuelas de Rock.

Debates y decretos

El tumba carnaval de los afrochilenos¹

Este juego carnavalero ha sido rescatado por los afrochilenos del nuevo milenio, transformándolo en un espacio de encuentro y participación intergeneracional fundamental, que se articula con otras expresiones festivas y musicales afrolatinoamericanas.

Por Lorena Ardito

Lorena Ardito es Socióloga, investigadora/consultora de la Corporación Regional PRO-CASUR en las áreas de cultura, patrimonio inmaterial y afrodescendencia, y ayudante de la Cátedra Enzo Faletto Verne de Estudios Latinoamericanos del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

1. Realizado sobre la base de entrevistas, observaciones y registros fotográficos de experiencias de valorización desarrolladas por afrodescendientes de Arica y Azapa, durante el mes de febrero de 2008. Asimismo, se reconocen como fuentes relevantes: el artículo “Toquen flautas y tambores: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI - XX”, de Maximiliano Salinas Campos, la publicación “Afronoticias”, del diario Estrella de Arica, el texto “Oro Negro. Una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa”, de Gustavo del Canto Larios, el texto próximamente a ser publicado “Investigación sobre la historia oral de los afrodescendientes en Arica, sus costumbres y tradiciones”, del investigador vivencial Cristian Báez Lazcano, y el encuentro “Avances y desafíos de los afrodescendientes en Chile”, realizado el 25 de Agosto de 2008 en la sede educacional de la UNESCO, Providencia, Santiago.

2. Nombre que generalmente se da en Arica y Azapa a los afrodescendientes.

3. Palabra de origen bantú que significa caserío.

4. Marta Salgado, actual presidenta de la agrupación Oro Negro, en relación a la Conferencia Internacional Sobre la Discriminación y el Racismo.

En Chile predomina la difusa imagen de un “nosotros” construido sobre la base de una identidad mestiza (euro-indígena), que sólo en un segundo nivel habría ido confluyendo con otras tradiciones étnico-sociales, careciendo desde temprano de una presencia africana determinante. La escasez de estimaciones estadísticas y de registros histórico-documentales sobre afrodescendencia, desde el proceso de *chilenización* que siguió a la Guerra del Pacífico hasta nuestros días, ha permitido sostener esta versión de “lo chileno” exento de tintes afros, más allá del aporte de inmigrantes y musicalidades foráneas.

No obstante, hace algunos años desde el Norte Grande viene sonando una expresión afro auténticamente chilena, festiva, lúdica y carnavalera. Desarrollada por organizaciones afrodescendientes de Arica y Azapa, recuperada oralmente a través de relatos de los abuelos *morenos*² y que a punta de caderazos reafirma la huella que Africa dejara por estas tierras: el *tumba carnaval*.

¿Afrochilenos?

Los registros bibliográficos de la presencia africana en territorio chileno suelen ceñirse al período colonial, pues el proceso que le siguió –de constitución de la República oligárquica– se caracterizó por la tentativa de edificar un imaginario nacional blanqueado, al estilo europeo. Según tales registros, entre 1550 y 1615 habrían sido traídos a Chile unos 3.000 africanos para el trabajo esclavo en plantaciones y servicios domésticos, y hacia finales del siglo XVIII, sólo en Santiago, se estima que la presencia afro superaba los 20.000 habitantes entre negros, mulatos y zambos, quienes paleaban sus condiciones de explotación y discriminación social mediante la práctica de expresiones musicales que los evidenciaban y constituían. En tales expresiones, habría resaltado tempranamente su carácter festivo, lúdico, erótico, satírico y humorístico, al mismo tiempo que el indisoluble vínculo con su expresión corporal danzada. Como señala Maximiliano Salinas, “su concepción musical no reside en el oído sino en el movimiento”, naturaleza que dota de vitalidad a las musicalidades afro y las constituye en espacios fundamentales de participación y construcción de sentido colectivo de pertenencia. Sin embargo, en el otro extremo, el de las elites de la época, estas particularidades serán objetos de desprecio y proscripción hacia todo aquello reconocido como africano, desencadenando un proceso de blanqueamiento que progresivamente marginará e invisibilizará a los africanos y afrodescendientes de la emergente república.

Por otra parte, resulta relevante la consideración de la Arica colonial, puerto peruano que importaba mano de obra negra esclava para el trabajo en cañaverales y plantaciones de algodón en Azapa y Lluta. Durante los siglos XVIII y XIX, con el proceso de abolición de la esclavitud, los africanos y afrodescendientes de la zona van asentándose en Arica, donde crean sus propios barrios –Lumbanga³ y el

sector de La Chimba– desempeñando diversos oficios y festejando con músicas danzadas la vida, así como también en el valle de Azapa, donde llegan a representar cerca de un 60% de la población local. Pero hacia finales del siglo XIX, se pierde el registro de la presencia afro en Chile... hasta ahora.

Sus procesos de valorización cultural
“... entramos como negros y salimos como afrodescendientes”⁴.

Hacia fines del año 2000, en el marco de la Conferencia Internacional Sobre la Discriminación y el Racismo, realizada en Santiago, comienza a visualizarse la relevante y silenciada presencia afro en el norte del país, gracias a la participación de un grupo de afrodescendientes. Darán origen a la primera organización afro de Chile, Oro Negro, desencadenando diversos procesos de valorización como la creación de otras dos organizaciones –Lumbanga y Arica Negro– y el desarrollo de una serie de pesquisas históricas, orales y literatas sobre su origen y cultura. Pero aquello los conduce a una terrible constatación: el proceso de *chilenización* que siguió a la Guerra del Pacífico y concluyó con la anexión de Arica al territorio nacional, desencadenó migraciones masivas a Perú y Bolivia, mestizajes y otras estrategias de camuflaje identitario, que desembocaron en un profundo quiebre familiar, comunitario y sociocultural.

Los actuales procesos de puesta en valor son un intento por reconstruir ese pasado, dotarlo de sentido presente y proyectarlo hacia el futuro, a partir de la propia constitución de lo afrochileno, sobre la base de los siguientes ejes fundamentales:

- ✦ **Organizacional:** proceso a partir del cual los afrodescendientes se han agrupado.
- ✦ **Identitario:** proceso de construcción/reconstrucción de lo afrochileno. Opera a su vez en tres niveles: a) simbólico, donde cabe ampliamente el reconocimiento colectivo de la afrodescendencia; b) histórico, referido a pesquisas tales como las mesas de conversación con los abuelos, y la generación y difusión de material bibliográfico y estadístico, donde destaca el intento por levantar el proyecto “Censo Afro”, estimación cuantitativa que pretende legitimar la inclusión de una pregunta sobre afrodescendencia en el Censo Nacional 2010.
- ✦ **Patrimonial:** referido al rescate de prácticas sociales, rituales, festivas y en general tradicionales, como la recuperación de la artesanía en totora, del patrimonio gastronómico y de la celebración musical danzada de festividades paganas y religiosas, destacando también la elaboración del recorrido turístico-educativo “La Ruta del Esclavo”, hoy parte de las Rutas Patrimoniales de Chile.

Estos procesos han permitido constatar peculiaridades notables de la presencia afrodescendiente en el Norte Grande, como el hecho de que

las organizaciones se encuentran predominantemente lideradas por mujeres, la diversidad socioeconómica y territorial de los afrochilenos y su constante contacto con criollos, mestizos. Pero, ¿cómo es posible entonces concebir lo afrochileno en la actualidad?

Tuuuuuuumba

Tal como en el resto de América Latina, la práctica de manifestaciones culturales adaptadas a diversos contextos histórico-sociales, ha sido una de las estrategias más determinantes en la constitución simbólica de lo afrodescendiente, siendo la situación festiva articuladora por excelencia de prácticas culturales diversas, como el canto, el baile, la música, la religiosidad, la sociabilidad, el vestuario, la comida y la bebida, así como la instancia fundamental de construcción de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia, dado su carácter siempre espontáneo y participativo. Su relevancia no sólo se ciñe entonces a la mera expresión de peculiaridades culturales, sino que tiene además un rol esencial en la actualización de las mismas, tanto en su práctica como en su significado.

Esta inquietud comienza a emerger en el rescate oral de antiguas prácticas, a través de mesas redondas de conversación con sus abuelos. ¿Cómo celebraban los antiguos afros la vida?, ¿cuáles eran sus bailes, sus sonidos? El problema era que el proceso de *chilenización* se había iniciado en la infancia de los abuelos morenos vivos. Ellos tenían imágenes, tras la rendija, de los mayores festejando a escondidas en sus casas, pero no era suficiente para reconstruir tales prácticas. De pronto, una abuela recuerda. Se daban caderazos, tocaban cueros con manos y palos, sonaba así “*tum, tum, tum, tum*”. Se trataba del *tumba⁵ carnaval*, un juego musical, festivo y coreográfico que tenía por objeto desplazar al compañero con un choque de caderas, gritando *tuuuuuumba*, luego de versos como el que sigue:

*Estos carnavales,
quién lo inventaría,
un negro borracho,
negro porquería...*

Este juego carnavalero ha sido rescatado por los afrochilenos del nuevo milenio, transformándolo en un espacio de encuentro y participación intergeneracional fundamental, que se articula además con otras expresiones festivas y musicales afrolatinoamericanas, al tiempo que se transforma en un instrumento político de reivindicación y autoafirmación ante los no-afros, haciendo protagonista a la *tumba carnaval* de sus ritos y conmemoraciones más relevantes, como la Pascua de los Negros, la Cruz de Mayo y la Fiesta Carnaval –adecuada a los ciclos agrícolas y a la cuaresma cristiana, donde además se han rescatado personajes tradicionales como el carnavalón⁶, y antiguos recorridos de las comparsas morenas, como la Bajada Afrodescendiente por el tradicional Paseo 21 de Mayo, hoy peatonal comercial de la ciudad de Arica– entre otras, generalmente entremezcladas con manifestaciones criollas e indígenas de la zona, conformando un peculiar crisol multicultural en el que los afrochilenos han ido conquistando paso a paso (o caderazo a caderazo), un espacio propio.

¿Nación multicultural?

Seguramente los sectores conservadores de la intelectualidad y de la política nacional, no darán crédito a la autenticidad y relevancia de estos procesos. Hacerlo nos deja demasiado cerca del resto de los países latinoamericanos, también pluriétnicos y mestizados, demasiado lejos de los ideales primermundistas para las conmemoraciones del renombrado bicentenario. Pero, ¿cómo se constituye y conmemora una nación, una comunidad de individuos que sin conocerse logran sentirse partes de un mismo todo, sin incluir las partes del todo?

Conscientes de estas limitaciones, los afrochilenos siguen tozudamente avanzando, sensibilizando a sus pares, a diversos agentes locales, nacionales e internacionales, gubernamentales y no gubernamentales, gestionando su reconocimiento, recuperando su patrimonio inmaterial y haciendo de expresiones como el *tumba carnaval* un espacio de reivindicación y dignificación de la diversidad humana. **tpc**

5. Palabra de origen bantú utilizada para nombrar al tambor, al baile y al vientre, en clara alusión a la articulación festiva de tales nociones.

6. Muñeco de trapo que hace las veces de esposo borracho, tradicionalmente acompañado por la figura de la viuda que llora su partida, interpretada por un hombre disfrazado de mujer.



Imágenes gentileza de Lorena Ardito.





Archivo Dibam.



Bibliografía de la música chilena

La historia de la música chilena ha ido en estrecha relación con la historia de Chile. Y se ha desarrollado desde diferentes estilos, como es la música indígena y folclórica, la clásica europea, la popular como el jazz, rock, la balada o la cumbia. De este modo, se puede afirmar que forma parte del acervo cultural del país y como tal del patrimonio cultural. A continuación, una referencia sobre las obras publicadas referidas al género musical.

Por **Gabriela Polanco Pérez**

- Acevedo, Nano. Folkloristas chilenos. Retratos verídicos 1900- 1950. Santiago: Ediciones Cantoral, 2004.
- Advis, Luis y González, Juan Pablo eds. Clásicos de la música popular chilena: 1900- 1960. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999-2000. Universitaria.
- Arenas, Desiderio. Margot Loyola. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de autor, 1998.
- Astica, Juan; Martínez, Carlos y Sanhueza, Paulina. Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica. Santiago: FONDART, 1997.
- Badal, Gonzalo. Ed. s/f. Roberto Parra. Serie de artistas chilenos, biografías de nuestra identidad cultural. Santiago: Ocho Libros Editores y Ediciones Brocha.
- Barraza, Fernando. La nueva canción chilena. Santiago: Quimantú, 1972.
- Cánepa, Mario. La ópera en Chile. Santiago: Ediciones La Noria, 1987.
- Claro, Samuel. Oyendo a Chile. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1997.
- Claro, Samuel y Urrutia, Jorge. Historia de la música en Chile. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Claro, Samuel. Iconografía musical chilena. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.
- Claro, Samuel. Letras de música. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2000.
- Claro, Samuel; Peña, Carmen y Quevedo, María Isabel. Chilena o cueca tradicional. De acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.
- Domingo Santa María Cruz. Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2008.
- Escobar, Roberto. Músicos sin pasado. Santiago: Pomaire, 1971.
- Faúndez, Bernarda. Cantoras de rodeos. Grandes tesoros de Chile. Graneros: FONDART, 2001.
- Gálvez, Jaime. La cueca chilena. Santiago: Comunica Producciones, 2001.
- Garrido, Pablo. Historial de la cueca. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1979.
- Godoy, Alvaro y González, eds. Música popular chilena. Veinte años. 1970- 1990. Santiago: Ministerio de Educación, 1995.
- González, Juan Pablo. Música popular escuchada en Chile en la década de 1930. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, tesis, 1982.
- Gonzáles, Juan Pablo y Rolle, Claudio. “Música popular urbana como vehículo de la memoria”. En: Garcés, Mario.
- González, Juan Pablo. “Música: De la partitura al disco”. En: 100 años de cultura chilena 1905-2005. Santiago: Editorial Zig- Zag, 2006.
- González, Juan Pablo. Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. Aisthesis, 38: 194-214, 2005.
- Gonzáles, Juan Pablo y Rolle, Claudio. Historia de la música popular en Chile. 1890-1950. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005.
- González, Juan Pablo; Herrera, Silvia; Peña, Carmen y Quevedo, María Isabel. Seminario sobre música popular en Chile entre 1900 y 1930. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1980.
- Gutiérrez, Adolfo y Pinto, Sonia. La cultura chilena 1850- 1920. manifestaciones folklóricas y populares. Santiago: Fondart, 1996.
- Menanteau, Alvaro. El jazz en Chile hasta 1945: orígenes y consolidación. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, tesis, 1995.
- Menanteau, Alvaro. Historia del jazz en Chile. Santiago: Ocho Libro Editores.
- Montecino, Sergio. Entre músicos y pintores. Santiago: Editorial Amadeus, 1985.
- Núñez, Hernán. Poesía popular y cuecas. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Colección Nuestros Músicos, 1997.
- Orrego, Juan. La nueva canción chilena: tradición, espíritu y contenido de su música. México: Casa de Chile, 1980.
- Orrego, Juan. Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida. Santiago: Editorial Universidad Católica, 2005.

Gabriela Polanco Pérez es
Licenciada en Historia



Links

- * **Música electroacústica**
www.musicaelectroacustica.cl
- * **Sociedad Chilena del Derecho de Autor**
www.scd.cl
- * **Música popular**
www.musicapopular.cl
- * **Museo Arrau. Chillán, Chile**
www.museoarrau.cl
- * **Claudio Arrau en Memoria Chilena**
www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=claudioarrauleon
- * **Violeta Parra**
www.violetaparra.cl
- * **Compositores, intérpretes, biografías**
www.musicosclasicos.com
- * **Fondo de investigación y documentación de música tradicional chilena Margot Loyola Palacios.**
<http://margotloyola.ucv.cl>
- * **Revista Musical Chilena. Universidad de Chile**
<http://www.scielo.cl/>
- * **Revista del Instituto de Música PUCV**
<http://revistamusical.imuspucv.cl/>
- * **Revista semestral del Instituto de Música PUC**
http://www.escuelaarte.puc.cl/html/html_mus/rev_resonancias.html
- * **Música sacra chilena 1987 – 2007**
<http://www.musicasacrachilena.cl>
- * **IX Festival de Música Contemporánea Internacional de la Universidad de Chile**
<http://www.salazegers.uchile.cl/content/ix-festival-de-musica-contemporanea-internacional-de-la-universidad-de-chile>
- * **Instituto de Música PUC**
<http://www.puc.cl/artes/index.html>
- * **XVIII Festival de música contemporánea chilena**
http://www.puc.cl/artes/html/html_mus/frset_mus2.html
- * **Conservatorio de música Universidad Austral**
<http://www.uach.cl/conservatorio>
- * **Departamento de música y sonología, Facultad de Artes, U. de Chile**
http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=musica
- * **Conservatorio de música, Universidad Mayor**
<http://www.conservatorio.cl>
- * **Conservatorio de música, Universidad de Magallanes**
<http://www.conservatorio.umag.cl>
- * **Escuela de música, UARCIS**
<http://musica.universidadarcis.cl/wm/index.htm>
- * **Pedagogía en música, Universidad Academia de Humanismo Cristiano**
http://www.academia.cl/carr_09/musica_ped/docentes.htm
- * **Escuela Moderna de Música**
<http://www.emoderna.cl>
- * **Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles**
<http://www.orquestajuvenil.cl>

- Pereira, Eugenio. Los orígenes del arte musical en Chile. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile, 1941.
- Pereira, Eugenio. Historia de la música en Chile (1850-1900). Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile. Editorial Andrés Bello, 1957.
- Pereira, Eugenio. Bibliografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
- Rodríguez, Osvaldo. La nueva canción chilena: continuidad y reflejo. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- Rodríguez, Osvaldo. Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena. Madrid: Lar, 1984.
- Salas Viu, Vicente. La creación musical en Chile. 1900- 1951. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1952.
- Salas Viu, Vicente. Medio siglo en la Música Chilena. Zig- Zag (1905-1955): 238- 243, 1955.
- Santander, Ignacio. Quilapayún. Madrid: Ediciones Júcar, 1983.
- Schumacher, Federico. La música electroacústica en Chile.
- Sepúlveda, Ana Teresa. Presencia de la música en la enseñanza secundaria chilena. Trailunhué, 2-3: 19- 54, 1998.
- Torres, Rodrigo. Memorial de la Asociación Nacional de Compositores. Santiago: Barcelona, 1988.
- Torres, Rodrigo. Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973. Santiago: CENECA, 1980.
- Torres, Rodrigo. “La música nueva y el ejercicio de la libertad. Patrimonio Cultural, 3/12:12-13.1998.
- Varas, José Miguel. En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora. Santiago: Comisión Bicentenario, Presidencia de la República, 2005.
- Vega, Carlos. La forma de la cueca chilena. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de ensayos, 2, 1947. *rpc*



Experiencias Patrimoniales

Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena:

El legado universal de Margot Loyola Palacios

Por V.J.C.

Exactamente diez años tiene este fondo de la música tradicional chilena. Partió con la donación de gran parte de su archivo que realizó la destacada folclorista. Hoy está convertido en uno de los más importantes de nuestro país y en un referente a nivel mundial.

El Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios se inauguró el 15 de septiembre de 1998, con una gran gala en torno a la cueca, realizada en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Bajo el alero de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (UCV), se materializa este importante proyecto que vino a satisfacer el anhelo que hace un tiempo circulaba en esta casa de estudios, crear un fondo para la investigación y documentación de la música tradicional chilena.

Gracias a la generosidad de Margot Loyola, quien donó parte de su archivo personal para formar este fondo, ahora profesores, investigadores, alumnos y público en general pueden apreciar y valorar este importante acervo patrimonial. En este sentido, Cecilia Astudillo, conservadora del Fondo, sostiene que “frente a los aires globalizadores que circulan en estos tiempos, rescatar la identidad nacional es de vital importancia. Por eso nos dedicamos a difundir, siguiendo las enseñanzas de Margot Loyola, nuestras raíces y tradiciones a través de la promoción de este legado que es de todos los chilenos”.

Su compromiso ha sido tal que, según cuenta Cecilia Astudillo, en su testamento ha cedido todos sus archivos e investigaciones para que pasen a formar parte del Fondo Margot Loyola.

Este fondo se constituyó como un centro de investigación, documentación y difusión de la música chilena, principalmente, de tradición oral. Su misión es investigar, preservar y difundir la música tradicional chilena y el legado de la investigadora y folclorista, a través de la difusión de su obra e investigaciones y la preservación de sus instrumentos musicales y registros etnográficos originales, tales como fotografías, grabaciones sonoras y videos.

Entre los documentos más valiosos que alberga este fondo, se destacan los registros etnográficos con música y entrevistas realizadas por Margot Loyola a cultores de Isla de Pascua (entre 1950 y 1970), Pica y los pueblos del extremo norte de Chile (1960 y 1980), área rural de la zona central, Chiloé y la Patagonia (1950 y 1990).

Actualmente el Fondo Margot Loyola desarrolla dos grandes programas insertos en el Plan de Acción 2005 – 2010:

1. Programa de conservación, preservación y difusión del patrimonio inmaterial chileno en las áreas de las tradiciones, rituales, festividades y expresiones orales y el legado de la investigadora y folclorista Margot Loyola Palacios. Los proyectos que forman parte de este programa son: los sitios web didácticos (<http://margotloyola.ucv.cl>), la edición digital de *La Tonada*, *testimonios para el futuro* (<http://margotloyola.ucv.cl/latonada>), y el estudio y difusión de fiestas religiosas tradicionales de la región de Valparaíso.
2. Programa de preservación y difusión del patrimonio documental musical de Valparaíso, cuyo objetivo es catastrar, preservar, poner en valor y difundir la producción musical manuscrita y editada en Valparaíso entre 1897 y 1930, particularmente por medio de la conservación preventiva, sistematización archivística, digitalización y difusión gratuita a través de Internet. Los proyectos archivísticos que forman parte de este programa son: recuperación y respaldo digital del patrimonio sonoro del Archivo, conservación, sistematización y difusión del patrimonio musical de los salones porteños del 1900, implementación de sala de atención a público del Archivo, organización, digitalización y difusión del fondo documental Carlos Pimentel (1887-1958).

Ambos programas cuentan con financiamiento nacional del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, el Fondo del Libro, Fondo de la Música, y financiamiento internacional a través del Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos (PROGRAMA ADAI) y el Programa para Bibliotecas y Archivos Latinoamericanos, administrado por el Centro David Rockefeller para Estudios Latinoamericanos, de la Universidad de Harvard.

La importancia del Fondo Margot Loyola ha trascendido las fronteras. A sus salas acuden investigadores de distintos países, mientras que simultáneamente se reciben vía correo electrónico muchas otras consultas desde países como España, Australia y Estados Unidos, entre otros. [tpc](#)



Margot Loyola en pleno trabajo de recopilación. Colección Fondo Margot Loyola, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Bitácora

Biografía de Grete Mostny (1914–1991)

Creadora a todo vapor

En un intento por rescatar y poner en valor el incalculable aporte de la arqueóloga Grete Mostny, el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), institución dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), publicó en diciembre pasado una breve biografía con los principales hitos de su vida, especialmente desde su llegada a Chile y el trascendental cambio que significó para la entidad tenerla como directora con su vasta trayectoria en el campo de la arqueología.

El periodista Francisco Mouat se encargó de la recopilación y redacción de la historia de la destacada profesional austríaca. La gringa, como la solían llamar, llegó a tierra chilena en 1939 y al poco tiempo pasó a formar parte del MNHN como ayudante de la sección de antropología. Su profesionalismo hizo que rápidamente fuera reconocida en el campo de la arqueología. No en vano acuñaba un currículo con doctorados en Viena y Bruselas, estudios de egiptología en El Cairo, excavaciones en Luxor y conocimiento de un gran número de lenguas muertas que le permitieron traducir mensajes que para muchos eran indescifrables.

Recorrió Chile durante los primeros 10 años de su trabajo en el museo. En búsqueda de tesoros arqueológicos para realizar investigaciones, visitó numerosos sitios del norte de nuestro país, donde tuvo una presencia muy activa. “Cementerios diaguitas, ruinas prehistóricas, momias, piezas de alfarería y petroglifos eran revisados con entusiasmo y lucidez para desentrañar los misterios de aque-

llas culturas que habían habitado nuestro territorio”, expresa Mouat de la apasionada actitud de la doctora frente a su trabajo. De la misma manera, las tierras fueguinas fueron testigos de una misión científica encabezada por ella, dirigida a estudiar a los últimos indígenas aborígenes de la zona: onas, alaculufes y yaganes.

Uno de los hitos que marcó su carrera fue el hallazgo del Niño del Cerro El Plomo en 1954, descubrimiento único tanto en Chile como en América. Fue tal su impresión que pidió al entonces director del museo, Humberto Fuenzalida, su adquisición inmediata. Hasta el día de hoy el niño se encuentra en perfecto estado de conservación en la sección de antropología de la institución.

Desde su llegada, y más aún cuando asumió la dirección, en 1964, la profesional hizo todo lo que estaba a su alcance para sacar adelante al museo. Con el ímpetu que la caracterizaba creó en 1956 un noticiario mensual, con la finalidad de tener un vínculo entre el museo y los visitantes. Formó las llamadas Juventudes Científicas, que en 1970 originaron la Feria Científica Juvenil que se realiza hasta hoy en el MNHN, con gran participación de estudiantes de todo el país quienes muestran sus trabajos en distintas disciplinas.

La idea de transformar al MNHN en un referente, la motivó a montar exposiciones para ciegos, habilitó salas didácticas para enseñar las riquezas naturales del país: el cobre, el carbón, el petróleo y la pesca. Instauró el concepto de las maletas científicas, con las cuales personal del museo viajó por todo el país difundiendo el conocimiento de una manera portátil.

Su preocupación por la situación de los museos la llevó a tener una participación activa en la creación en 1959 de la Asociación de Museos Chilenos, que luego se transformaría en el Comité Chileno de Museos. Así también, en 1968 formó el Centro Nacional de Museología, pionero en América Latina. Como representante de Chile en organismos internacionales, especialmente en ICOM (Consejo Internacional de Museos), ayudó a formar el concepto de un museo moderno: “El resultado debe ser la visión del objeto real en su relación con otros o con el hombre, pues no existe ningún objeto y ningún ser aislado en el mundo: todos son integrados en unidades mayores y pueden ser comprendidos solamente en ese sentido”, escribió la doctora Mostny en una ocasión.

En 1977, como presidenta del Comité Chileno de Museos, organizó en el MNHN las primeras jornadas museológicas chilenas, en las cuales se reunieron a debatir, los trabajadores de los distintos museos del país, tanto públicos como privados.

Luego de 18 años dirigiendo el Museo y 40 dedicados a la arqueología en Chile, Grete Mostny jubila. En 1991 fallece la destacada profesional, dejando un legado que aún no se ha valorado por completo.

Esta biografía es parte de un compromiso que lleva adelante el museo con la loable misión, a través de la publicación de pequeñas biografías, de difundir los aportes de las mujeres que dedicaron su vida a la labor científica en el MNHN. **mpc**

Publicaciones

Rescate identitario

Con el objetivo de rescatar aquellos rasgos que dieran cuenta de nuestra identidad, es que se reunió el equipo multidisciplinario del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, dirigido por el profesor Fidel Sepúlveda Llanos. La misión implicó la ardua tarea de rastrear las huellas de esa identidad a través de lo mejor de nuestras expresiones artísticas.

Durante seis años los investigadores del instituto se dedicaron a buscar en la literatura, el teatro, el ensayo, la plástica y la música del país aquellos elementos identitarios. El periodo comprendido para esta investigación es bastante amplio, ya que va de 1900 hasta 1973, por eso este libro es el resultado

de la primera etapa, que abarca las tres décadas iniciales del siglo XX chileno.

En esta edición el lector no sólo podrá encontrar respuestas a la pregunta por la identidad chilena, sino también una síntesis imprescindible para conocer y comprender las distintas expresiones del arte que han surgido a lo largo de nuestra historia.

Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)
Editor: Fidel Sepúlveda Llanos
Pontificia Universidad Católica de Chile
Instituto de Estética
2006



Crónica de la música chilena

“En busca de la música chilena” es el fruto de un proyecto que entusiasmaba enormemente a Luis Advis, al que le dedicó los últimos esfuerzos antes de su muerte. Se trataba de una antología de la música chilena, un trabajo de investigación orientado a la conmemoración del nuevo Centenario de la República, cuya característica, según el deseo de Advis, era el de llegar al gran público, entregándole en forma de relato los hitos más importantes de la vida musical de nuestro país en el último siglo.

La Comisión Bicentenario mantuvo el compromiso de llevar adelante el trabajo, siguiendo las indicaciones entregadas por Advis a José Miguel Varas, que luego se complementaron con una magnífica recopilación de escritos y artículos de prensa reunidos por Juan Pablo González.

Alejandro Guarello, Gabriel Castillo, Juan Pablo González, Rodrigo Torres, Tilo González y Eduardo Peralta, dieron forma a una crónica “sonora” como lo señala el título de esta publicación, donde se entrega un apretado resumen de un número significativo de grabaciones de composiciones de todos los géneros del arte musical nacional, que acompaña el texto escrito y lo integra como un solo documento.

En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora
Autores: José Miguel Varas y Juan Pablo González
Publicaciones Bicentenario
2005



Una rockera historia

Testimonio colectivo y único sobre un género musical que es popular por definición, es “Prueba de sonido”, el relato de las primeras historias del rock en Chile, desde sus albores en 1956 hasta el cambio de guardia que en 1984 trajo consigo la irrupción de grupos como Los Prisioneros. Bandas conocidas como The Ramblers, Los Jaivas, Congreso, se mezclan con otras que han quedado en el camino, Los Picapiedras, Influjo, Spectro, y configuran así un viaje que empieza en el puerto, cruza la era del esplendor de la radio, se vuelve colérico y hippie de una década a otra y atraviesa el toque de queda y la periferia impuestos por la dictadura.

Con información recogida entre ciento noventa y nueve entrevistados, discografía detallada y fotografías inéditas,

con el gran acierto de estar narrada por sus propios protagonistas. Su autor es David Ponce, periodista y uno de los editores del sitio www.musicapopular.cl, durante los últimos quince años ha reportado y escrito sobre el tema para diversos medios escritos y digitales. Trabajos suyos figuran además en la antología “En busca de la música chilena” (2005); en el Diccionario de heavy metal latino (2005), editado en Madrid por la revista Zona de Obras, en el libro El underground en dictadura (2008), entre otras obras.

Prueba de sonido
Autor: David Ponce
Ediciones B, Colección: Crónica actual
2008



A la cantora

Con la frase de “Dedicado a la cantora, fuente inagotable de cantos y saberes” se inicia esta monumental obra de la investigadora, intérprete, creadora, maestra, que es Margot Loyola. “La tonada. Testimonios de un futuro” fue el nombre escogido para el más importante y completo estudio sobre este género musical realizado en el país. En las propias palabras de la autora, este libro es “una memoria, porque está cimentada en vivencias adquiridas desde las cantoras hacia mí y de mí hacia ellas. Todas estas letras y melodías me han ido cambiando, acercándome al meollo del fenómeno musical y social de la tonada, hasta desembocar en un análisis esquemático”.

Dividido en capítulos, aborda aspectos diversos de este canto de la tierra, presentando desde los precur-

sores del cantar criollo hasta una numerosa selección de partituras. Junto a la obra literaria, se publican tres CDs que reúnen casi todo el material registrado de tonadas, que existe en el país.

La Tonada. Testimonios para el futuro
Margot Loyola Palacios
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
2006



