

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA
MUSICAL
CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVIX

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2025

Nº 244

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

DECANO FACULTAD DE ARTES
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

DIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SUBDIRECTOR *REVISTA MUSICAL CHILENA*
ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

LA *REVISTA MUSICAL CHILENA* ESTÁ INDEXADA DESDE 2007 EN
ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX – CLARIVATE ANALYTICS
(PHILADELPHIA, U.S.A.)

EL PRESENTE NÚMERO DE *REVISTA MUSICAL CHILENA*
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA FACULTAD DE ARTES

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

Nuestra revista se publica exclusivamente en formato digital de acceso abierto, a contar del volumen LXXVII/239 (Our journal is published in open-access electronic format only starting from volume LXXVII/239)

NÚMEROS IMPRESOS SUELTOS EN CHILE (hasta el volumen LXXVI/238)

PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 8.000
ESTUDIANTES.....	\$ 4.000



Ediciones Serendero

www.edicionesserendero.cl

Una de las primeras editoriales musicales 100% virtual
sin fines de lucro en el mundo.

¡Gratis!

Música sinfónica, música ligera, música de cámara,
música coral y obras didácticas de David Serendero
para escuchar, descargar, imprimir y tocar.

Comité de Honor

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA, Instituto de Chile, Academia Chilena de Bellas Artes, Chile.

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

DANIELA BANDERAS GRANDELA, Universidad de La Serena, Chile.

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ, Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Investigadora independiente, Chile.

JUAN CARLOS POVEDA VIERA, Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA, Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile.

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA. Universidad de Chile, Chile.

JAVIER MUÑOZ-RETAMAL. Universidad de Chile, Chile.

AMANDA CABEZA GAÍNZA. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR. Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile, Chile.

ÁFRICA FRESNEDA ROCA. Universidad de Murcia, España.

JAVIER RODRÍGUEZ AEDO. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

EILEEN KARMY. Facultad de Arte. Universidad de Playa Ancha, Chile

MANUEL CONTRERAS VÁZQUEZ. Universitat Internacional Valenciana, España.

DANIEL PARTY. College & Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile. Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

MARTÍN FARÍAS. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

NAYIVE ANANÍAS. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

MAURICIO VALDEBENITO CIFUENTES. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

NELSON RODRÍGUEZ VEGA. Departamento de Música, Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción, Chile.

HUGO MUÑOZ VERGARA. Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

PAULA JAVIERA BARRIENTOS ADVIS. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

LUIS MERINO MONTERO. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

DANIELA GUERRA VALENZUELA. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

BASTIÁN BERRÍOS GONZÁLEZ. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

ÁLVARO GALLEGOS. Periodista, Chile.

CARMEN PEÑA FUENZALIDA. Musicóloga, Chile.

ANDRÉS GONZÁLEZ G. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

GABRIEL MATTHEY CORREA. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

MARÍA ELISA REYES LE ROY. Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, Chile.

JORGE LUIS PACHECO ESTEFAN. Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, Chile.

BÁRBARA UNDURRAGA. Conservatorio de Música, Facultad de Arquitectura y Artes. Universidad Austral de Chile, Chile.

ENRIQUE SANDOVAL-CISTERNAS. Universidad de la Serena, Chile.

JESÚS OSSA. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

SEBASTIÁN RUIZ. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

SUMARIO

EDITORIAL. 80 años de <i>Revista Musical Chilena</i>	9
DOCUMENTO DE HOMENAJE	
Víctor Rondón Sepúlveda. Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales 2024. Algunas reflexiones.....	11
ESTUDIOS	
Javiera Muñoz-Retamal. Los primeros viajes de Mercedes Sosa por el Cono Sur: esencialismo, rupturismo y conexiones musicales entre Argentina, Uruguay y Chile (1962-1976).....	34
Amanda Cabeza Gaínza. Elisa Gayán, una figura invisibilizada.....	59
Cristian Yáñez Aguilar. El bandio <i>williche</i> : un instrumento de comunicación musical.....	83
África Fresneda Roca. El <i>Lied</i> en el Puerto Montt decimonónico: un estudio de codicología musical.....	114
DOSIER DE DOCUMENTOS	
Javier Rodríguez y Eileen Karmy. Introducción al dossier. Las conmemoraciones musicales de los cincuenta años del golpe de Estado.....	142
Manuel Contreras Vázquez. <i>Lidio</i> . Una propuesta conmemorativa del legado de Víctor Jara desde la composición musical.....	146
Daniel Party. Nuevas aproximaciones a Víctor Jara a cincuenta años de su muerte.....	167
Martín Farías y Eileen Karmy. Conversaciones en torno a “El pueblo unido”: por una memoria alternativa de los cincuenta años.....	176
Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo. Músicas del exilio chileno: memorias y creación textil.....	187
DOCUMENTOS	
Nayive Ananías. <i>La voz de los '80</i> de Los Prisioneros: cuatro décadas interpelando a un Chile movilizado.....	202
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Alfonso Ureta Munizaga. 2024. <i>Contrapunto del Tarifeño y el Diablo</i> . La Lira Producción Musical. 84 pp. Por Mauricio Valdebenito Cifuentes.....	217
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Somos Hip Hop</i> . Poetisa. [Publicación digital] Autogestión, 2025. Por Nelson Rodríguez Vega.....	221
<i>Música latinoamericana para violín y viola</i> . Dúo Gestos (Karol Dinamarca, violín; Pablo Salinas, viola). [Publicación digital]. Obras de Juan Orrego Salas, Julieta Casarin, Claudio Santoro, Ignacio Salvo y Manuel Ponce. Fondo para	

Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2024. Por Hugo Muñoz Vergara.....	224
<i>Del legado de Nino García.</i> Obras de Nino García. Beatrice Berthold (piano), Katharina Paslawski (violoncello), Montserrat Prieto (violín), Kathya Galleguillos (clarinete) y Marisol García (violonchelo). [CD, vinilo y publicación digital] Aula Records, AR-025, 2024. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2023. Por Paula Javiera Barrientos Advís.....	232
<i>Saxofones y voces de Latinoamérica.</i> Disco compacto. Producción general y musical: Miguel Villafuella. Cuarteto de Saxofones Oriente y Ensamble Vocal Taktus. Financiado mediante concurso por el Fondo de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VIC) de la Universidad de Chile. 2025. Por Luis Merino Montero.....	237
RESÚMENES DE TESIS	
Daniela Guerra Valenzuela. “Voces en Latinoamérica. Cualidades performativas en la interpretación de arreglos corales de música latinoamericana y su vinculación con mecanismos de legitimación identitaria”. Tesis para obtener el grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025, 103 pp. Profesor guía: Dr. Jacob Rekedal.....	242
Bastían Berrios González. “La Misa para el Tercer Mundo: discurso musical, performance y versión en la religiosidad popular argentina contemporánea (1974–2016)”. Tesis para la obtención del grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025, 156 pp. Profesor guía: Dr. Javier Osorio Fernández; Coguía: Dr. Simón Palominos Mandiola.....	243
IN MEMORIAM	
Celso Eduardo Garrido-Lecca Seminario (Piura, Perú, 9 de marzo de 1926 – Lima, Perú, 11 de agosto de 2025) Por Álvaro Gallegos.....	245
Luis Gastón Soubllette Asmussen (Antofagasta, 29 de enero de 1927-Limache, 24 de mayo de 2025) Por Carmen Peña Fuenzalida.....	246
CRÓNICA	
Ensamble f(r)actura realizó una significativa gira por México y el centro-norte de Chile, a propósito de su décimo aniversario. Por Andrés González G. y Gabriel Matthey Correa.....	251
<i>El diapasón dorado</i> , ópera cómica en tres actos. Experiencia educativa con estudiantes de Pedagogía en Música de la Universidad de Los Lagos, Puerto Montt. Por María Elisa Reyes Le Roy y Jorge Luis Pacheco Estefán.....	254
XXV Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia. 10, 11 y 12 de septiembre de 2025 — Conservatorio de Música, Universidad Austral de Chile. Por Bárbara Undurraga.....	258

I Primer Congreso de Teoría, Análisis y Didáctica Musical: Universidad de La Serena, 4-6 de junio de 2025. Por Enrique Sandoval-Cisternas.....	260
Creación musical chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período abril 2025 –septiembre 2025, preparado por Julio Garrido Letelier, Jesús Ossa, y Sebastián Ruiz.....	263
INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES.....	269

EDITORIAL

80 años de *Revista Musical Chilena*

El jueves 23 de octubre de 2025, entre 11:30 y 13:30, en la sala Isidora Zegers del Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Chile (DMUS) se realizó la ceremonia oficial de celebración de los 80 años de la *Revista Musical Chilena*. Esta jornada incluyó un saludo del Dr. Álvaro Menanteau Aravena, director del DMUS y subdirector de *RMCh*; una charla magistral del Dr. Luis Merino Montero, director de *RMCh* entre 1973 y 2017, y quien el 15 de octubre había presentado la ponencia “La historia de la música en Chile desde la *Revista Musical Chilena*” en la Biblioteca Jorge Peña Hen de la Facultad de Artes; una exposición de la Dra. Laura Jordán González, integrante del Comité Editorial de *RMCh* y autora de uno de los artículos más consultados de la revista (“Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *RMCh*, LXIII/212, 2009); la participación musical de la profesora Dra. Svetlana Kotova con piezas del compositor chileno Enrique Soro Barriga y las palabras finales del actual director de *RMCh*, quien suscribe estas líneas.

La ceremonia fue conducida por la profesora Carolina La Rivera Llombart, subdirectora del DMUS, y contó con la presencia de autoridades de la Universidad de Chile, en particular la Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones, profesora Pilar Barba Buscaglia, y el director de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, profesor Fernando Gaspar Abraham. Asistieron, además, estudiantes, colegas del DMUS y de distintas instituciones, así como integrantes del Comité Editorial y del equipo de difusión de *RMCh*. Y en los días previos, algunos colegas nos enviaron sus saludos en video.

Entre las palabras que dirigí al público en esa ocasión, destaco la consignación de un par de hechos. Primero, cuando ingresé al Comité Editorial de *RMCh* en los primeros años de este siglo, pude entender a cabalidad que esta revista existe porque hay y ha habido personas que han trabajado en equipo con ese propósito. Y segundo, al asistir al primer congreso de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS) en Casa de las Américas (La Habana, Cuba), en marzo de 2014, entendí que esta publicación era mucho más que “chilena”. Se trata de una revista que está al servicio de una comunidad musicológica y académica amplia, no solo de Chile sino de toda Latinoamérica.

Para ello, la colaboración del Comité Editorial, del equipo de difusión, de las autoridades del DMUS y, sobre todo, de la figura del asistente de redacción y de gestión de *RMCh* resulta crucial. Hay desafíos y tareas pendientes que requieren la inversión de tiempo y proyección, lo que exige la imprescindible dedicación y compromiso de las instancias mencionadas. Sobre todo, es mi opinión que, en este horizonte de revista producida y leída “en comunidad”, y en la línea de la política vigente de revistas académicas de la Universidad de Chile, *RMCh* debe mantenerse en el siglo XXI como una revista de acceso abierto y sin exigir pago ni a las personas autoras ni a las lectoras. *RMCh* no es un negocio, sino un servicio.

En este marco celebrativo, presentamos la edición 244 de *RMCh*, que se abre con un documento de homenaje a Valentín Trujillo Sánchez, músico galardonado con el Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, escrito por Víctor Rondón. Le siguen cuatro estudios que abordan tanto casos de mujeres relevantes en la actividad musical de Chile y Latinoamérica (Elisa

Gayán y Mercedes Sosa), como prácticas musicales en el sur de Chile, en particular el cultivo del bandio *willichey* del *Lied* en el Puerto Montt decimonónico, desde distintas perspectivas. Amanda Cabeza, Javiera Muñoz-Retamal, Cristián Yáñez y África Fresneda firman, respectivamente, estos textos.

A continuación, se presenta la primera parte del dossier “Las conmemoraciones musicales de los cincuenta años del golpe de Estado”, con textos de Manuel Contreras Vázquez, Daniel Party, Martín Farías y Eileen Karmy, Laura Jordán y Javier Rodríguez. Este último, junto con Eileen Karmy, fungieron como editores de este dossier y han redactado su presentación.

A los aportes señalados se añaden un texto de Nayive Ananías acerca de *La voz de los '80*, primer fonograma de *Los Prisioneros*, afamado conjunto de rock chileno; reseñas de publicaciones y fonogramas; resúmenes de tesis; y dos obituarios dedicados, respectivamente, a Celso Garrido-Lecca y a Gastón Soublette. Agradecemos a todas las personas que colaboraron en la redacción de estos textos. Por último, la edición se cierra con cuatro notas de crónica y el cuadro sinóptico de la creación musical chilena, confeccionado en esta ocasión gracias a la colaboración de Julio Garrido (asistente de redacción y de gestión de *RMCh*), Jesús Ossa (estudiante de la Licenciatura en Artes, mención Teoría de la Música, Universidad de Chile) y Sebastián Ruiz (egresado del mismo programa académico).

La celebración de estos 80 años es la de una comunidad de pensamiento acerca de la música en nuestro contexto sociocultural. Esta revista ha sido testigo de debates, transformaciones y encuentros. Nuestros agradecimientos se extienden a quienes han contribuido con su escritura, lectura, edición, evaluación, crítica y gestión a lo largo de estos años. Gracias a todas esas personas, esta revista ha sido archivo, laboratorio, espejo y faro, y esperamos que lo siga siendo en estos tiempos de incertidumbre y desafío en Chile y en toda Latinoamérica.

Cristián Guerra Rojas
Director
Revista Musical Chilena

DOCUMENTO DE HOMENAJE

Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales 2024. Algunas reflexiones

Valentín Trujillo, Chile's 2024 National Prize for Musical Arts: Some Reflections

por

Víctor Rondón Sepúlveda

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5679-031X>

Universidad de Chile, Chile

vrondon@uchile.cl



(Memoria chilena)

Este documento examina la trayectoria de Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales 2024, a la luz de los dos principales galardones estatales chilenos. Se analiza el Premio Nacional de Arte, instituido en 1942 en el contexto de la hegemonía académica, y el Premio a la Música Nacional Presidente de la República, creado en 2000 para reconocer la diversidad musical, galardón que Trujillo recibió en 2004. Su formación en el conservatorio universitario y su desarrollo profesional en los sistemas de medios masivos —radio, disco y televisión— ilustran la tensión entre estos dos proyectos. Frente a la escasez de fuentes documentales, el estudio se basa en la memoria autobiográfica del músico, abordando su experiencia en el conservatorio, su percepción de "maltrato" por parte del *establishment* académico, su coherente postura ideológica y su concepción del oficio musical. El texto concluye reflexionando sobre el debilitamiento del proyecto de música académica institucional y la necesidad de superar falsas dicotomías entre música culta y popular, situando la figura de Trujillo como un caso que evidencia este contraste histórico.

Palabras clave: Valentín Trujillo, Premio Nacional de Artes Musicales, Música académica, Música popular, Medios de comunicación masiva.

This document examines the career of Valentín Trujillo, recipient of the 2024 National Prize for Musical Arts, through the lens of Chile's two main state awards for music. It analyzes the National Prize for Art -established in 1942 within the context of academic hegemony- and the President of the Republic's Prize for National Music (created in 2000, recognizing musical diversity), an award Trujillo received in 2004. His training at the university conservatory and his professional development within mass media systems—radio, records, and television—illustrate the tension between these two projects. Faced with a scarcity of documentary sources, the study relies on the musician's autobiographical memory, addressing his conservatory experience, his perception of being "mistreated" by the academic establishment, his coherent ideological stance, and his conception of the musical craft. The text concludes by reflecting on the weakening of the institutional academic music project and the need to overcome false dichotomies between art and popular music, positioning Trujillo's figure as a case that evidences this historical contrast.

Keywords: Valentín Trujillo, National Prize for Musical Arts, Art music, Popular music, Mass media.

Introducción

Valentín Trujillo Sánchez (Santiago, 2 de mayo de 1933) fue distinguido con el Premio Nacional de Artes Musicales en una ceremonia efectuada en el Palacio de la Moneda el miércoles 19 de septiembre de 2024¹. Se trata del premio más importante en este ámbito, otorgado a uno de los intérpretes de música popular más conocidos de Chile por su dilatada presencia en el disco, la radio y la televisión.

En televisión, en particular, ha sido más que pianista, también ha sido un comunicador e interlocutor del conductor y, por medio de él, de toda la audiencia. Esto le permitió figurar durante décadas con su música, presencia y palabra en programas de entretenimiento familiar, tertulias de adultos y espacios infantiles. Durante décadas, Trujillo ha sido el paradigma del

¹ El jurado estuvo compuesto por la titular del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, Carolina Arredondo Marzán; la rectora de la Universidad de Chile, Rosa Devés Alessandri; el académico designado por el Consejo de Rectores, Carlos González Morales (Universidad de Playa Ancha); la representante de la Academia Chilena de Bellas Artes, Carmen Luisa Letelier Valdés; dos representantes del Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Verónica Villarroel González y Sergio González Morales; además de la última galardonada con este mismo premio, la cantautora mapuche Elisa Avendaño Curaqueo.

músico escuchado en vivo en los hogares chilenos y su paulatina inclusión en el afecto doméstico se ha reflejado en el trato de progresiva cercanía otorgado por la audiencia: primero “maestro Valentín”, luego “amigo Valentín” y finalmente “tío Valentín”².

Su carácter afable y comunicativo se constata en decenas de notas de prensa, reportajes y programas que se le han dedicado a lo largo de siete décadas. En ellos se observa al músico compartiendo llanamente sus experiencias, logros y recuerdos de una vida llena de anécdotas. Para expresarse, además de un piano, Trujillo recurre constantemente a su privilegiada memoria³. Aunque lo más justo es decir que el piano –al que recurre en cualquier momento de la conversación– constituye el dispositivo mediante el cual accede a su memoria. Basada en ella, y a través de los años, ha compuesto su propia biografía, al punto de que incluso la monografía encargada en 2013 por la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD) resultó ser también un escrito autobiográfico⁴.

Cuando la historia pretende superar a la memoria para elaborar un relato más objetivo basado en fuentes, a menudo enfrenta un problema. Es lo que constataba ya hace ocho décadas nuestro primer historiador de la música, Eugenio Pereira Salas, al referir el caso de José Zapiola. Reconocía lo difícil que resultaba “recomponer la vida de un hombre que ha escrito su propia biografía”⁵.

Al visitar a Valentín Trujillo en su hogar de Ñuñoa en abril de 2025, le comenté que todo lo que la prensa había dicho acerca de él se basaba solo en su propio testimonio, y que yo pretendía complementar todo aquello con otras fuentes. Pero el músico, sonriendo amablemente, me replicó que nada de eso había conservado, que no era persona de tradición epistolar tan importante como para producir y conservar correspondencia ni documentos, y que sus tratos siempre fueron directos y personales. Agregó que conservaba apenas algunas fotos, grabaciones en diversos formatos y testimonios de reconocimientos, y que todo eso ya lo había entregado. Aun sus partituras con arreglos las había desechado cuando desapareció la música en vivo de la radio y luego de la televisión, en los años sesenta y ochenta respectivamente, según señaló.

La primera vez que conversamos fue en 2016, cuando investigaba a un músico popular de provincia que él conoció, y me sirvió de testimonio (Rondón 2019-2020). En ese caso, y con bastante tiempo, pude reunir fuentes documentales muy variadas, pero al intentar hacer lo mismo con Trujillo, él me señaló que tales fuentes no estaban disponibles. Por mi parte, perdí en un siniestro reciente algunos recursos bibliográficos y apuntes que había conseguido, por lo

² A mediados de los sesenta, para Don Francisco en *Sábados Gigantes* era “maestro Valentín”. Años más tarde y hasta 1973, Jorge Guerra –encarnando a *Pin Pon*– lo convirtió en “amigo Valentín”. El apodo de “tío Valentín” surgió del trato que le dio Iván Arenas en su espacio televisivo *El mundo del Profesor Rossa* a partir de los años ochenta.

³ La preponderancia de publicaciones basadas en la memoria en post dictadura fue constatada en Rondón 2016.

⁴ Oses 2013. La reseña de la publicación aparecida en un importante portal dedicado a la música popular coincide en señalar que “el libro es como una larga entrevista”. En <https://www.musicapopular.cl/libros/valentin-trujillo-una-vida-en-la-musica/> [acceso: 11 de diciembre de 2025].

⁵ Prólogo a su edición de *Recuerdos de treinta años* (1945: 9). Pereira Salas se refiere a que Zapiola dictó su memoria a Ventura Blanco Viel, y fue incluida como presentación a su edición de *Recuerdos de 30 años* de 1872. Antes que él, José Bernardo Alzedo también relató su vida a Cipriano Coronel Zegarra, quien la formalizó como introducción a su *Filosofía elemental de la Música* en 1869.

que resultó imposible recuperarlos en el plazo comprometido para la entrega de este estudio. De esta forma, debí someterme a la memoria del pianista, en la que un ordenamiento cronológico resultaba inseguro, pues su relato no era lineal y saltaba constantemente entre épocas, personajes y eventos tan interesantes como diversos. Ante tal coyuntura me planteé renunciar al encargo o modificar su enfoque, previa consulta a la dirección de la revista, la que aceptó mi propuesta y ratificó una confianza que agradezco.

Abandonadas mis pretensiones iniciales, la alternativa fue realizar un estudio que contribuyera a comprender el sentido de los dos galardones que ha obtenido Trujillo, e iluminara aspectos de su biografía poco o nada conocidos. Así, este texto en primer término configura los contextos sociopolíticos en que se instituyeron ambos premios para entender el sentido y oportunidad en que surgieron y le fueron adjudicados a Valentín Trujillo. Luego caracteriza sumariamente los sistemas que condicionaron su formación y labor musical, como lo fueron los medios de comunicación y difusión masiva (radio, disco y televisión) y el conservatorio universitario⁶. Examina luego la relación del músico con la academia y con sus convicciones políticas, para cerrar relacionando los principales asuntos expuestos con su trayectoria.

No me propuse reunir aquí el catálogo de sus composiciones, arreglos ni grabaciones, en primer lugar, porque estas se encuentran desde hace tiempo ya disponibles en diversas plataformas. En última instancia, porque pienso que la obra de Trujillo no radica tanto en la cuantía de tal producción sino en el valor de su oficio como músico y en el impacto de su arte en la gente de su tiempo y sociedad.

Admito que un tema subyacente que atraviesa este escrito es el de la construcción, auge y debilitamiento del proyecto de la música académica institucional, un asunto que el trayecto vital de Valentín Trujillo y sus circunstancias evidencian por contraste.

1. Los dos premios a la música

Como señalé al inicio, Trujillo recibió el Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, pero veinte años antes, en 2004, obtuvo el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en la categoría de música popular. La instauración de estos dos reconocimientos, a menudo confundidos en la percepción ciudadana, refleja momentos distintos de la institucionalidad musical chilena, y pone en juego supuestos ideológicos diferentes respecto de la música. El primero fue instituido a comienzos de la década de los cuarenta, mientras que el segundo lo fue cerrando el siglo, en la década de los noventa. ¿Cuál fue la diferencia entre ambos momentos?

1.1. *El Premio Nacional de Artes mención Música y la década de los cuarenta*

La década de 1940 vio el ascenso de la clase media y sus aspiraciones de acceder a un mejor nivel de vida. El progreso del país, por medio de distintas iniciativas estatales de fomento productivo, alcanzó también al ámbito de la cultura y la educación. Estos años estuvieron en el centro de los gobiernos radicales que, aunque no exentos de vicisitudes y contradicciones, impulsaron una nueva conciencia cívica en el ámbito identitario y cultural. Esta se reflejó en la promoción

⁶ Entenderé el concepto de “sistema” como un conjunto de principios que guía acciones, determina juicios, condiciona discursos y prescribe prácticas acerca de una materia o ámbito de la actividad humana en sociedad.

pública tanto de la historia general como de la musical. En el primer caso apareció, por ejemplo, la obra de Francisco Antonio Encina, publicada en tomos entre 1940 y 1952; en el segundo, la de Eugenio Pereira Salas, con sus libros de 1941 y 1957⁷. Ambos aportes favorecieron la formación de un sentido histórico cívico nacional en el que la cultura, el arte y la música se sumaron al rol identitario de las figuras previas de “héroes” y “próceres”, agregando ahora la figura de los “artistas nacionales”.

Así, en 1942 se instituyeron el Premio Nacional de Literatura y el Premio Nacional de Arte mediante la Ley N° 7.368, los que se asignarían anualmente. Ese mismo año se otorgó el de literatura, mientras que el de música se entregó por primera vez en 1945⁸. El texto legal es breve y enfocado en cuestiones administrativas; resulta de interés cuando especifica que su destinatario es el escritor, pintor, escultor, músico y actor chileno “cuya obra u obras sean acreedores a esta distinción” y cuando determina el carácter del jurado, en el que es notoria la gravitación institucional de la Universidad de Chile, presente en dos de sus cinco miembros⁹. Se observa, además, que el concepto de arte se sobreentiende, al punto de no ser necesario caracterizarlo mínimamente.

Pocos antes, en 1936 se había constituido la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) para promover la actividad creativa musical, lograr reconocimiento público y apoyo estatal. El núcleo convocante, así como su primera directiva, reunió nombres que casi en su totalidad serían galardonados en los siguientes años con el Premio Nacional de Arte mención música¹⁰. Otro elemento coincidente es que la asociación surgió y funcionó originalmente en el espacio académico del conservatorio integrado a la Universidad de Chile.

La década del cuarenta también fue el período fundacional de la institucionalidad artística y musical en el país, centrada en esta misma universidad. El verdadero fulcro que permitió levantar esta construcción al alero académico con apoyo estatal fue la creación, en 1940, del Instituto de Extensión Musical (IEM) gracias a la aprobación de la ley N° 6.696¹¹. El

⁷ La *Historia de Chile desde la Prehistoria hasta 1891* de Encina, vio luz pública entre 1940 y 1952. Los *orígenes del arte musical en Chile* e *Historia de la música en Chile (1850-1900)* de Pereira Salas fueron publicados en 1941 y 1957, respectivamente.

⁸ En un comienzo, se otorgaba anualmente, alternando entre pintura o escultura, música y teatro; de allí que los premios a la música se entregaran cada tres años.

⁹ En lo sucesivo, la presencia académica no hizo más que fortalecerse directa o indirectamente. La legislación de 1942, así como la de 1972 (Ley 17.595 que determinó su otorgamiento en forma bienal) señalan que también serán miembros del jurado “dos representantes de las organizaciones gremiales de artistas” (artículos 3 y 6 b respectivamente). La organización correspondiente al gremio de los compositores, la ANC, también había surgido muy próxima al Conservatorio de la Facultad de Bellas Artes. Décadas más tarde, en 1988, el Decreto con fuerza de Ley N° 1, el que refunde los anteriores, incluye también entre los jurados al presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, históricamente cercano al espacio universitario. En un nuevo acápite sobre el procedimiento de propuesta de candidatos, le asigna la potestad entre otras pocas instancias, a “las Facultades universitarias pertinentes” (art. 9, letra c).

¹⁰ Entre ellos Pedro Humberto Allende (1945), Domingo Santa Cruz (1951), Próspero Bisquertt (1954), Alfonso Leng (1957), Carlos Isamitt (1965), Alfonso Letelier (1968).

¹¹ Aprobada el 2 de octubre de 1940, originalmente el IEM lo hacía depender del Ministerio de Educación, pero a poco andar fue incorporado a la Facultad de Bellas Artes.

conservatorio universitario partió por constituir los cuerpos estables¹², y pronto extendió su rol hasta que ningún ámbito le fue ajeno: desde la investigación a la difusión y educación, y desde la creación a la interpretación. Llegó así a transformarse en una suerte de ministerio del área¹³. Para mediados del siglo XX, la hegemonía musical del conservatorio fue total.

Hay un nombre presente en todos esos logros, desde la década del veinte hasta entonces: Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987). Su persistente y monumental obra de depuración musical comenzó con el liderazgo de la Sociedad Bach que en los años veinte impulsó la reforma total del antiguo conservatorio. En los treinta, al convocar y promover la creación de la ANC, consiguió instalar la figura del compositor académico como referente y garante de la vida musical. Finalmente, en los cuarenta, desde diversos y altos cargos universitarios, consolidó su proyecto mediante la institucionalización de la formación, difusión, investigación y creación musical (Merino 1986)¹⁴. A nivel personal, logró su propia conversión en compositor a partir de su originaria condición de abogado, con habilidades diplomáticas y políticas que le ayudaron decisivamente en la consecución de todas estas metas¹⁵.

La instauración del Premio Nacional de Artes en 1942 y su primera asignación en música, a partir de 1945, se comprende mejor al considerar el contexto recién caracterizado, pues parece formar parte del mismo proceso: el de la entronización de la música de arte académica a nivel institucional. Este predominio se reflejó por décadas en el premio, hasta 2016, cuando lo obtuvo Vicente Bianchi Alarcón. Al analizar las tensiones que este último caso generó, Álvaro Menanteau señala que la crítica fundamental había sido la proveniencia ajena a la vertiente académica del músico premiado, indicando que “tal afirmación no se sostiene si tomamos en cuenta lo que determinan las bases de la ley que otorga el galardón [...] que en ninguna parte del texto [...] explicita que los premiados deban pertenecer al mundo de la música de concierto [clásico o académico]” (Menanteau 2016: 25).

Más allá de la objetivación de un texto legal, que efectivamente no define a qué tipo de música se refiere el premio instaurado en 1942, lo que cambió fue la manera de concebirla, definirla y valorarla. Tal vez por eso, a fines de los noventa, se instituyó un nuevo premio.

1.2. Premio a la Música Nacional Presidente de la República y la década de los noventa

¹² En 1941 se crean la Orquesta Sinfónica Nacional y el Teatro Experimental (luego Teatro Nacional Chileno), en 1943 se instituye el Instituto de Investigaciones Folclóricas que en 1947 se convierte en Instituto de Investigaciones Musicales; el año 1945 se crea el Coro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno y la Revista Musical Chilena.

¹³ Claro y Urrutia (1973:126) señalan “[la Universidad de Chile] pasó a ejercer la tuición total de la música y las artes plásticas en el país, reemplazando de hecho a la Dirección General de Enseñanza Artística de la Superintendencia de Educación, creada en 1927”.

¹⁴ A mediados de los sesenta, poco antes de dejar las aulas, Santa Cruz aseguró un nuevo espacio para su proyecto de música de arte al impulsar la creación de la Academia Chilena de Bellas Artes en 1964 (ley N° 15.716). Santa Cruz presidió esta institución por veinte años, hasta 1984, y su influjo se extiende hasta hoy.

¹⁵ Confróntese Salas Viu (1951) en las secciones II “La obra de la Sociedad Bach”, IV “La Universidad de Chile y la Música” y V “El Instituto de Extensión Musical”. Los detalles de este proceso y sus vicisitudes los proporciona Santa Cruz (2007) en el apartado IV. 25 “Universidad de Chile asume legalmente dirección de la vida musical”, pp. 573 y siguientes.

A fines del siglo XX el país era otro. La sensibilidad de época estaba matizada por la sucesión de tres realidades sociopolíticas: la experiencia de la Unidad Popular, que permitió un gobierno socialista entre 1970 y 1973; el golpe militar que lo derrocó en esa última fecha, instaurando una dictadura de diecisiete años; y la recuperación democrática a partir de 1990. Esta última, aunque heredó parte importante de la estructura económica y política sancionada en la Constitución de 1980, generada en plena dictadura, permitió una apertura social y cultural sustentada por una concertación política inédita por sus logros y duración.

Se vivió una transición de dictadura a democracia, pero las leyes y estructuras de mercado permanecieron, lo mismo que la brecha de la desigualdad, aunque la ciudadanía en su totalidad quedó igualada en su condición de consumidora. Hablar de consumo es hablar de economía, y esta última fue formateada durante el régimen militar a través del neoliberalismo, cuya aplicación en el país resultó paradigmática a nivel internacional. En el ámbito de la educación, la cultura y las artes, la ideología neoliberal produjo la paulatina pero irreversible instalación del Estado subsidiario y el avance de la consideración del arte como mercancía o producto cultural a merced de las leyes del mercado.

Aunque el poder económico siguió en manos de la misma oligarquía de derecha tradicional, el ámbito cultural, en tanto poder simbólico, permaneció cercano al ideario de la izquierda. Sin embargo, ambos sectores, una vez recuperada la democracia, preservaron el mismo modelo, el que combinaba ahora la promoción y diversidad de las prácticas artísticas con la eficiencia en la administración de los fondos estatales que las propiciaban. El apoyo fiscal adoptó la modalidad de fondos concursables. A pocas personas extrañó la reificación de un intangible, como lo es el proceso creativo, y se inició la era de los proyectos culturales. Su socialización se expresó en eventos, las audiencias debieron ser cuantificadas y se configuró una modalidad que derivó en las llamadas industrias culturales y luego en industrias creativas.

Desde la academia local surgieron voces reflexivas que denunciaron la situación y plantearon algunas advertencias y demandas, sin obtener mayores resultados¹⁶. Surgió, sin embargo, una acción desde el propio ámbito de la música por medio de sus diversas organizaciones: una propuesta legal que fomentaría la música chilena en este nuevo contexto. Tal proceso había surgido en el espacio académico en sendos seminarios acerca de la música popular y clásica apoyados por la SCD en 1993, que se ampliaron luego a diferentes sectores, gremios e instituciones, quienes constituyeron comisiones y grupos de trabajo para discutir y redactar un cuerpo legal que se presentó al gobierno en 1997. Luego de una modificación en sus excepciones tributarias, la propuesta ingresó al parlamento en 1999 y se promulgó al año siguiente (Advis 2000).

La propuesta incluyó la institución del Premio Presidente de la República que, aunque reglamentado en el año 2000, se había otorgado por primera vez el año anterior¹⁷. Uno de los

¹⁶ Véase la tribuna sobre “Música y neoliberalismo económico: una prospectiva”, *Revista Musical Chilena* LI/187, 1997, pp. 65-68, en la que tres compositores del medio, el peruano Celso Garrido-Lecca y los chilenos Rolando Cori y Alejandro Guarello coinciden en el abandono que el estado neoliberal hace del arte y la música, dejándolas a los arbitrios del mercado y las leyes del consumo. En el escrito proponen diversas soluciones.

¹⁷ El “Decreto 395 Reglamenta el otorgamiento del Premio a la Música Chilena Presidente de la República y fija los criterios y procedimientos de postulación y selección” consideró tanto cuerpos legales y constitucionales anteriores.

considerandos de su resolución reconoce la relevancia de la música en la cultura nacional “tanto por su carácter de consumo masivo como por ser un reflejo espontáneo de la identidad nacional”, distinguiendo los géneros “popular, docto y de raíz folklórica y tradición oral” y valorando a otros actores aparte de los compositores, autores e intérpretes, tales como los “recopiladores, investigadores y productores de fonogramas”. En otra ley de 2004 se profundizaron sus definiciones, agregando los roles del editor y del realizador musical¹⁸. El jurado de este premio contempla una vez más al ministro del área, pero resulta mucho más amplio que el anterior galardón instituido cincuenta años antes, pues ya no figuran puestos asegurados a una universidad determinada, sino a dos representantes del Consejo de Rectores.

En suma, todos los actores de la industria musical se constituyen en sujetos premiables por su labor en el ámbito; posteriormente surgió, incluso, una legislación específica pensada en la masividad del consumo¹⁹. En su momento se percibió como un gesto hacia la diversidad de las músicas, y desde sectores de la música académica se esperó que, ya que este premio reconocía a esas otras expresiones, entonces el Premio Nacional de Artes Musicales distinguiera exclusivamente a la producción académica.

El premio comenzó a otorgarse anualmente, como se ha señalado, justo en el cambio de siglo, comprendiendo expresamente las categorías musicales “docta”, “folclórica” y “popular”. Entre las figuras pioneras en esta última categoría lo obtuvieron en 2002 Vicente Bianchi, mientras que Trujillo lo recibió en 2004²⁰. Ambos, sin embargo, siguieron aspirando al otro reconocimiento, que consideraban más importante y significativo, y que alcanzaron posteriormente.

2. Los sistemas

2.1. La radio y la televisión hasta los ochenta

La radio surgió en 1922 como portento tecnológico, aunque en décadas previas ya habían aparecido en la vida pública dispositivos mecánicos, magnéticos y eléctricos que reproducían música y palabras grabadas. Fue la radio el medio que produjo la audición y el consumo masivo, y adquirió en la década del treinta una dimensión comunicacional cuyo mayor impacto social y cultural llegaría en las dos décadas siguientes, evidenciando todo su potencial comercial, político y cultural²¹. El Estado proporcionó el marco legal y reglamentario referido a propósitos y aspectos técnicos, dejando a la iniciativa privada, corporativa o individual la libertad de constituir emisoras radiales. Rápidamente estas se multiplicaron y alcanzaron, a mediados de siglo, un centenar de ellas, al principio concentradas en Santiago y Valparaíso y luego en ciudades de

¹⁸ “Ley 19.928 Sobre Fomento de la Música Chilena” promulgada en 2004.

¹⁹ “Ley 21.205 19.928 sobre Fomento de la Música Chilena para establecer los requisitos que deben cumplir los conciertos y eventos musicales que se presenten en Chile” promulgada en 2020.

²⁰ Llama la atención que en esta ley exista un artículo que impide su otorgamiento a quien haya obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales. Es decir, ni Bianchi ni Trujillo hubieran podido obtener el Premio Presidente de la República después de haber obtenido el Premio Nacional de Artes, pero lo inverso sí fue posible.

²¹ El tema ha sido abordado desde diversas perspectivas y en diversos formatos. En esta sección me baso principalmente en los aportes de González y Rolle (2005), González, Ohlsen y Rolle (2009) y Paredes (2010).

provincia. Los radiorreceptores se transformaron en el principal aparato electrodoméstico, y en su importación y venta estuvieron involucradas, en un comienzo, las mismas empresas radiofónicas, para luego transferir esa labor al comercio del ramo²².

El sonido radial tuvo como componentes fundamentales palabra y música, con un predominio de esta última. La palabra estuvo presente bajo la forma de habla común de carácter comunicativo (noticias, descripciones, reflexiones, discursos), de poesía (que mediante recursos literarios evoca emociones e imágenes subjetivas) y de dramaturgia (obras literarias para ser representadas) en su específica forma de radioteatro. La música se oyó por medio de registros fonográficos e interpretación en vivo (su modalidad más relevante), abordando en el período señalado formas vocales, instrumentales y mixtas de repertorios clásicos, populares y folclóricos. Su programación, especialmente en sus primeras décadas, distinguía principalmente tres segmentos de auditores: masculino (general y, por defecto, no especificado), femenino e infantil (especificados).

Entre las décadas de 1930 y 1950, la ampliación de la labor radial requirió un creciente número de especialistas que trabajaban en diferentes ámbitos: técnicos, administrativos, periodistas, locutores, actores, guionistas y músicos. Las principales emisoras tenían, además de su locutorio, un auditorio para albergar al público y transmitir programas de concursos y espectáculos musicales en vivo dirigidos a participantes de distintas generaciones, acompañados por agrupaciones orquestales de diversa composición y tamaño, en las que jamás faltaba al menos un piano. Este fue el principal espacio desde donde se proyectarían las figuras emergentes y donde desarrollarían su oficio musical los cantantes, instrumentistas, arregladores, compositores y directores.

La industria discográfica local, cuyo surgimiento había antecedido casi dos décadas a la radio, producía discos que al principio estaban dirigidos a unas pocas familias pudientes que poseían algún tipo de reproductor. Posteriormente encontró en la programación radial un creciente dispositivo de transmisión. A una pionera etapa de producción local en la primera década, siguió la instalación de importantes sellos extranjeros desde fines de los años veinte²³. En adelante, el interés de parte de estos sellos por desarrollar un catálogo propio con productos nacionales que reportaran mayores ganancias fue un aspecto clave que impulsó a intérpretes y compositores locales.

Luego de una inicial tensión por la disputa de un mercado incipiente, la industria discográfica y la radioemisión constituyeron un sistema complementario que se retroalimentó orgánicamente. A su vez, los comercios de consumo y entretenimiento diurno, vespertino y nocturno en el espacio urbano de diversa categoría contemplaban también un lugar para el baile y la música en vivo, y desde muchos de ellos se hicieron, incluso, transmisiones radiales. En su

²² A comienzos de la década de 1930, en la capital había más de diez mil receptores radiales, y hacia 1940 en todo el país se escuchaban alrededor de doscientos mil, lo que, en relación con la población de la época, daba una proporción de un aparato por cada veinticinco habitantes. En 1950 ya había alrededor de un millón de radiorreceptores, lo que, considerando una población de alrededor de seis millones, daba una proporción de un aparato por cada seis habitantes. Hacia 1970, en tres de cada cuatro hogares existía un radiorreceptor.

²³ El sello Fonografía Artística fue establecido en Santiago por Efraín Brandt alrededor de 1906 y estuvo activo hasta mediados de la década del treinta. Odeon, fundada en Alemania en 1903, se estableció en el país en 1927 con el nombre de Industrias Eléctricas y Musicales Odeon. El mismo año se estableció *Victor Talking Machine*.

conjunto llegaron a constituir una suerte de ecosistema rico y dinámico que produjo una época de oro para los músicos populares mientras predominó la música en vivo. Cuando se impuso la programación radial a base de la reproducción de discos e irrumpieron los primeros instrumentos cuyos sonidos eran amplificadas o generados con energía eléctrica alrededor de los años cincuenta, la práctica de la música en vivo declinó y las orquestas fueron reduciéndose.

Ese fue el momento de los *disc-jockeys* y los conjuntos de número más reducido con instrumentos que empleaban la energía eléctrica²⁴. Para la década del sesenta una nueva etapa comenzaba con el surgimiento de un nuevo segmento consumidor y productor de música popular: la juventud –*teenagers*– que impuso un nuevo sonido, repertorio y prácticas de consumo. Fue también el momento de la Nueva Ola, el surgimiento de la señal FM y los inicios de la programación televisiva.

Aunque la primera transmisión de televisión se realizó en 1939 en forma experimental, estas se hicieron más frecuentes en la década del cincuenta, casi todas en círculos universitarios de facultades universitarias tecnológicas en Santiago y Valparaíso. La primera transmisión televisiva de esfuerzo privado fue un programa musical radial realizado en 1953, una especie de articulación entre ambos medios, pero solo en 1959 comenzó la programación continua. Entrados los años sesenta, los principales canales eran universitarios con sustento estatal, pero, aun así, comenzaron paulatinamente a adoptar un modelo financiero por medio de la publicidad.

Como en el caso de la radiodifusión, aquí también el desarrollo inicial de la televisión trajo aparejado la aparición de aparatos de recepción, los televisores. Durante la década de los sesenta se observa que la programación televisiva sigue de cierta manera el estilo radial previo y sus segmentos principales fueron las transmisiones en vivo de concursos, música y dramas (que fueron los inicios de las posteriores teleseries), alternadas con segmentos de noticias. A mediados de esa misma década surge el recurso del *videotape*, que permitió incorporar programas grabados de distinta proveniencia que, al igual que el disco en las radios en su momento, limitó la transmisión en vivo. Esta, sin embargo, continuó vigente y como atracción relevante en los grandes espacios de entretenimiento y en los *shows*.

Solo en 1970 el poder político comenzó a establecer el control de este medio por medio de una ley específica, señalando objetivos y estableciendo un modelo de financiamiento que llevó a los canales, aún con raíces universitarias, a tomar definitivamente un carácter cada vez más comercial. Se creó en ese momento un canal estatal (Televisión Nacional de Chile) y se estableció un Consejo Nacional de Televisión. El período que vivía el país impuso además otras medidas para el control de difusión política. El golpe de estado militar de 1973 terminó con la vida nocturna y las reuniones sociales, persiguió a los medios opositores y sus funcionarios e intervino la programación y los contenidos en radio y televisión. En los años siguientes la imposición del nuevo sistema económico neoliberal, ideado por economistas de derecha e implementado por el gobierno militar, implicó el fin del financiamiento estatal a los canales de televisión, los que debieron recurrir definitivamente a la venta de espacios publicitarios. Pese a

²⁴ Los primeros instrumentos que empleaban energía eléctrica aparecieron en el mercado capitalino a fines de la década del cuarenta, pero solo en la siguiente década irrumpieron en el mercado del disco y la radio. Si en el caso de la guitarra eléctrica se pretendía fundamentalmente aumentar el volumen, en el del órgano electrónico, gracias a los diversos registros que generaba su sistema, se intentó emular y reemplazar una orquesta entera.

ello, el entretenimiento, ahora como estrategia de control social, fue privilegiado, y así la música en vivo prolongó el antiguo formato radial por un tiempo más.

2.2. *El conservatorio*

Este establecimiento constituido entre el segundo semestre de 1849 y el primero de 1850 tuvo un origen modesto. Asociado al empeño de una institución tan arcaica como lo era una cofradía colonial liderada por algunos prohombres republicanos, se inauguró como una simple escuela de música y canto en que todas las asignaturas eran servidas por un solo maestro. En su origen, y a juzgar por los testimonios de la época, su propósito estaba más cercano al ámbito de la educación que del arte y más orientado a la protección y promoción social que a la formación estética.

En este sentido, el espíritu de esta escuela seguía el carácter de las antiguas instituciones de formación musical europeas del siglo XVIII, generalmente en espacios religiosos donde el destinatario era la infancia expósita (en riesgo social, diríamos hoy). Así lo confirma un relevante memorialista y actor musical del siglo XIX al señalar que “esta institución es la única en que tienen parte las mujeres, que la ocupan en su mayor parte, proporcionando a gran número de familias pobres una profesión que las pone a cubierto de la miseria y del vicio” (Zapiola 1945:118).

La ampliación de esa enseñanza básica fue incluyendo paulatinamente nuevos instrumentos y maestros que los enseñaran. Para hacerse una idea de tal formación, y a qué repertorio servía, resulta valiosísima una fuente surgida de la institución misma (Sandoval 1911), pues ofrece datos y cifras que recogen la labor de las primeras seis décadas de labor. En ese lapso la institución recibió casi veinte mil inscritos, de los cuales las mujeres siempre fueron mayoría. Esta interesante publicación, siguiendo la sensibilidad evaluativa retrospectiva del primer centenario de la República, ofrece datos acerca de su creación, alumnos, profesores, directivos, asignaturas, programas de presentación y promoción, listando a sus egresados en ese período (alrededor del 2,5%) con su nombre, año de ingreso, especialidad estudiada, profesor, ciudad de residencia, renta mensual, y algunas observaciones de su oficio y lugar de desempeño.

El viejo conservatorio respondía a una demanda laboral estrechamente conectada con su tiempo y sociedad. Esta se reducía a cuatro espacios principales: escena (teatro, ópera y zarzuela), educación (colegios, enseñanza privada y conservatorio), bandas militares y orfeones cívicos, e Iglesia. Asimismo, la enseñanza de la composición en tanto ámbito específico de formación estaba muy poco perfilada: Sandoval 1911 señala solo dos egresados reconocidos como compositores, uno de ellos de música popular. Y, finalmente, los repertorios incluidos (géneros, obras y compositores) no reflejaban del todo aquellos canonizados en Europa a lo largo del siglo XIX bajo un nuevo sistema de las artes²⁵.

²⁵ El proceso de canonización musical, en cuanto selección de un repertorio de obras y compositores que se consideran de valor excepcional, surge de una ideología estética centrada en obras y compositores centroeuropeos, principalmente alemanes, de tradición clásica y romántica, y alcanzó una hegemonía del gusto, formación y programación de música con pretensión eterna y universal. El fenómeno lo han tratado entre otros Goehr 1992, Shiner 2004, Corrado 2004-2005 y Weber 1999 y 2011.

La necesidad estética de cambio y reemplazo fue propiciada exitosamente en la década siguiente por una élite intelectual externa al conservatorio. El itinerario de tal proceso puede encontrar su primera manifestación en las campañas de críticas que la Sociedad Bach realizó a lo largo de la década de 1920 hacia los diversos espacios en que la música tenía una vida social: en los templos, teatros y, especialmente, en el conservatorio. En consecuencia, el conservatorio finalmente fue reformado en 1928 e incorporado al año siguiente a la Universidad de Chile dentro de la recién creada Facultad de Bellas Artes.

Una monografía que evalúa la producción musical chilena de la primera mitad del siglo XX afirma que “La reforma del Conservatorio supuso la culminación de las luchas sostenidas por la Sociedad Bach para elevar, desde sus raíces en la enseñanza, el nivel de la música chilena. A la vez que lo dicho, es el punto de partida, ya franco y sin tropiezos, hacia la fundación y estabilidad de las instituciones en que hoy se asienta la cultura musical del país (Salas Viu 1951: 42)”.

El nuevo orden institucional de la música instalado tras este proceso tomó al menos un par de décadas para consolidarse y trajo consigo una redefinición de ella. Atrás debían quedar el lirismo italianizante de la ópera y las obras menores de carácter funcional (religiosas, patrióticas o de salón). Ellas provenían del siglo anterior y en su producción tenían un rol protagónico tanto el creador como el editor atento a las tendencias del momento, el arreglador que consideraba diversas condiciones de ejecución y el intérprete deseoso de cautivar a la audiencia. Todo ese rol social de la música quedaba superado en este espacio académico. “En una palabra –agregaba un actor central del proceso– el Conservatorio había cesado de ser una escuela artesanal de ejecutantes, para convertirse en un centro de altos estudios” (Santa Cruz W. 2007: 298)²⁶.

Se trataba ahora de música académica, seria o clásica, expresada en “Obras de Arte”, así con mayúsculas, con preeminencia del creador o compositor por sobre el intérprete, ahora orientado con exclusividad a la ejecución de tal universo. Los estudiantes formados y los maestros formadores en el antiguo modelo de conservatorio en las décadas previas a la citada reforma quedaron estéticamente excluidos y sobrevivieron fuera de la estructura institucional académica (Izquierdo König 2011; Merino 2014; Vera Malhue 2015). El oficio creativo de los músicos formados en la institución original en las primeras décadas del siglo XX no podía pretender más reconocimiento que las becas de gracia para especializarse en Europa, otorgadas por el gobierno a los talentos más descollantes y probablemente con mejores redes sociales, para suplir las carencias formativas locales y conectarlos directamente con el “verdadero arte europeo”.

Valentín Trujillo ha señalado en su relato autobiográfico que ingresó a los siete años al conservatorio, donde habría permanecido doce años estudiando piano, armonía y composición. Según lo anterior y considerando su nacimiento en 1933, el músico estuvo ligado a este espacio entre 1940 y 1952 aproximadamente. Sus necesidades y sensibilidades tal vez tenían más que ver con la vocación del antiguo conservatorio que con aquel incorporado a la universidad. ¿Cuál fue su experiencia allí, cómo constituyó sus modelos o paradigmas y por qué finalmente se apartó de la propuesta institucional que lo formó?

²⁶ La tensión y distinción entre los modelos de músico al que apuntaban los dos proyectos están bien caracterizados por Karmy 2021: 204-208, bajo el título “Creación del IEM y la consolidación del compositor académico”. Otros autores como Menanteau 2011 y Rojas 2017 han abordado este proceso en tanto exclusión de la música popular.

3. Trujillo y la música académica

3.1. *Trujillo en el conservatorio*

Valentín Trujillo ingresó al conservatorio universitario por una razón muy recurrente en los estudios que requieren una temprana formación: los deseos de su madre. Fue ella quien había puesto un piano en el hogar para desarrollar la sensibilidad y la formación artística de sus hijos, y quien había observado las condiciones sobresalientes del menor de ellos, Valentín. El niño gustoso asumió ese plan, pues amaba el piano (del que no se apartaría jamás), le gustaba la música y había concebido tempranamente la posibilidad de ganarse la vida por este medio.

Siguiendo sus memorias, en su hogar “de clase media pobretona” (Oses 2013: 31), como la ha calificado él mismo, fue la radio el principal agente de influencia musical, pero también el disco, el cine musical y la influencia directa de las preferencias de sus padres y hermanos mayores. Todo ello constituía un creciente universo de música popular que arrastraba repertorio al menos desde principios del siglo XX. Al repertorio criollo chileno se fue agregando el de origen latinoamericano (mexicano, argentino, cubano, brasileño) y europeo (español, italiano, francés) y, de manera creciente, el norteamericano. Probablemente también conociera partes del repertorio instrumental clásico y vocal lírico, según lo permitía la tecnología de la época (que solo a mediados de siglo con la adopción del elepé produjo grabaciones de obras completas), y el uso de los intérpretes cuyos programas de conciertos estaban constituidos principalmente por piezas breves de carácter, arias, variaciones etc.

Ya en el conservatorio, Trujillo recuerda con especial afecto y reconocimiento a su profesora de piano, Elisa Gayán Contador (1912-1972),²⁷ quien fue la primera y tal vez única docente que, pese a adscribir al nuevo proyecto musical institucional, respetó las inclinaciones y talentos de su estudiante. Según el testimonio de Trujillo, Gayán incluso habría recomendado su nombre a los agentes radiales que buscaban talentos infantiles para promoverlos en la radio como acompañantes en espacios de música infantil en vivo.

Aparte del componente técnico (escalas, arpeggios, cadencias en diversas modalidades y tonalidades), fue el repertorio el articulador fundamental del desarrollo pianístico del estudiante, cuyos programas anuales eran una sucesión de piezas de dificultad graduada. El repertorio también permitió introducir a Trujillo en diversos compositores, escuelas y estilos, principalmente europeos del siglo XIX, aunque también algunas obras barrocas y contemporáneas, incluyendo, desde la primera etapa, algunas de compositores chilenos.

Trujillo recuerda que cuando debió abordar un estudio de René Amengual (1911-1954) llamado “Soldadito de Plomo”, le habría agregado una variación que hizo que su profesora, al oírla, llamara al compositor, que habría sido el director del conservatorio en ese entonces.

²⁷ Gayán desarrolló una importante labor desde la docencia que la llevó a convertirse en la primera mujer soltera y comunista en alcanzar el decanato en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales entre 1968 y 1972. Su interés por la didáctica y psicología de la música la llevaron a actuar, con éxito, en los campos de la educación y de la musicoterapia.

Amengual “escuchó lo que yo había hecho y me llevé un gran abrazo de felicitaciones. Entonces tenía ocho años” (Osés 2013: 32)²⁸.

Sus estudios de piano debieron comenzar, tal vez, por un ciclo preparatorio que formalizó su experiencia previa y pudo extenderse por unos dos o tres años. Luego iniciaría el primer ciclo o etapa básica que debió extenderse por unos cuatro años. Así, a fines de los cuarenta debe haber iniciado su etapa media o segundo ciclo que debió concluir a comienzos de los cincuenta. “Estudié doce años en el conservatorio. Llegué hasta el segundo ciclo de piano (Osés 2013: 39)” ha dicho Trujillo. O sea, no cursó el ciclo superior, aunque sí otras asignaturas complementarias como solfeo, armonía y composición, como lo expresan sus memorias.

Trujillo recuerda también que en ese período habría conocido a Enrique Soro (1884-1954), Pedro Humberto Allende (1885-1959) e incluso a Acario Cotapos (1889-1969) con quien habría querido tener lecciones, pero aquel le habría señalado que no sabía enseñar (Osés 2013: 33). Especial admiración declara por aquellos creadores que “hacen música clásica a partir de la música popular y nacional de sus propios países” señalando el caso de los latinoamericanos Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Alberto Ginastera (1916-1983) y Carlos Chávez (1899-1978), brasileño, argentino y mexicano, respectivamente. En esta línea incluye también a los españoles Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina y al cubano de padre español Ernesto Lecuona (1895-1963).

Este elemento popular con tratamiento académico en la creación musical sería la condición fundamental en la construcción de un paradigma del músico que admiraría Trujillo. Otra condición sería la consideración del auditor, a quien se debiera ofrecer elementos que pueda identificar, principalmente a través de la melodía, la armonía y el ritmo. Trujillo distingue claramente entre aquellos compositores que realmente amaron e hicieron suya esa música popular y los que simplemente la utilizaron sin apreciarla realmente, al igual que aquellos que manejan esos elementos de manera autorreferente. En ambos casos sentencia: “Les falta calle”, es decir, no conocen ni consideran los gustos de la gente. Esta es la crítica que hace específicamente a la creación académica nacional, sin considerar que esa producción no tiene tal objetivo.

Aunque llega a destacar a Richard Wagner e Igor Stravinski, valora mayormente a los impresionistas como Claude Debussy y Maurice Ravel por reconocer en ellos los elementos que admira en toda música en los términos señalados, pero también por sus aportes armónicos y tímbricos. Pero es el norteamericano George Gershwin (1898-1937) su figura paradigmática, por su perfecta síntesis de los idiomas musicales populares con los recursos académicos. También debido a la temática social de sus obras dramáticas, la incorporación de la moderna estética jazzística urbana, y la perfecta adecuación del contenido afectivo con los elementos musicales fundamentales, la melodía, la armonía y la forma. Según da a entender Trujillo, el principal aporte a la música popular en la primera mitad del siglo XX fue la canción binaria, con su clásica

²⁸ Este recuerdo, sin perder el grado de verosimilitud de la anécdota, es un ejemplo típico de las imprecisiones del testimonio con base en la memoria. Si aceptamos el dato de que él tenía ocho años, esto debió suceder en 1941 o comienzos de 1942. Pero Amengual no fue director del conservatorio sino hasta años más tarde, cuando Trujillo tenía al menos doce años. Además, la única obra del compositor que hemos podido encontrar con un nombre semejante a “Soldadito de plomo” es “Soldaditos de palo” incluida en su *Álbum infantil. 12 trozos para piano* editado por Casa Amarilla alrededor de 1932.

estructura de treinta y dos compases que dio forma a la mayor parte de la canción estándar norteamericana, así como al bolero centroamericano²⁹.

Por razones semejantes, admira a otro músico también norteamericano, Leonard Bernstein (1919-1990), y recuerda con emoción la vez que, en una de sus visitas a Chile a mediados de los cincuenta y alojado en el Hotel Carrera, accedió a su invitación a concurrir ya tarde en la noche, donde estaba la orquesta de Valentín Trujillo. Sentándose al piano, el norteamericano tocó para ellos varias de sus piezas con toda entrega, y provocó el entusiasmo, admiración y contento de los músicos y escaso público que había a esa hora.

La sensibilidad de Trujillo por la armonía al piano se refleja en otro de sus referentes, el británico George Shearing (1919-2011), cuyo estilo de armonizar la melodía dejó una impronta en su pianismo. Es este el mundo de músicos y músicas que Trujillo admiró y respetó en el ámbito de la música académica y de jazz en sus tiempos de formación. Tempranamente tomó conciencia de que, con su oficio, podría servir mejor en la música popular que en la música académica (Osés 2013: 18) y, consecuente con esto, el reciente Premio Nacional de Artes Musicales está convencido de que el rol esencial del músico es contribuir a la felicidad del prójimo por medio de su oficio.

Al plantearle si este oficio es posible aprenderlo en la academia, Trujillo señala que difícilmente, pues lo que allí se enseña es esencialmente un repertorio de arte en el que todo está escrito. Y una música que ya tiene fija la tonalidad, las notas, el ritmo, la duración y la intensidad, casi no deja espacio para la improvisación y el tratamiento flexible y emotivo. Trujillo no niega la grandeza de aquella música académica que, aún con tales características, logra emocionar al auditor; tienen éxito, según el pianista, porque tanto el creador como el intérprete han tomado en cuenta las capacidades receptivas del auditor común.

3.2. *El maltrato*

Cuando Valentín Trujillo repasa su relación con el mundo de la música académica, desde el período de su formación en el conservatorio en los años cuarenta hasta la obtención del Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, no puede dejar de expresar un cierto malestar, un dolor, un resentimiento.

Esto surge de experiencias directas que tuvo con figuras relevantes de la música académica de la época, cuando, al parecer, ya se había alejado de sus aulas. Una de ellas tuvo como participante al compositor y musicólogo Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), quien, por su labor de formador y referente para la creación musical desarrollada en la década del sesenta en la Universidad de Chile, atrajo la atención de Trujillo, quien lo había conocido en su época de estudiante, cuando Becerra era un joven profesor³⁰.

²⁹ La canción, heredera de la tradición teatral cantada norteamericana (*musical*), fue estandarizada comercialmente por la industria de creación y publicación de partituras de repertorio popular entre 1890 y 1920. Centradas en Nueva York, fueron conocidas por el término genérico de *Tin Pan Alley*, nombre del barrio en donde se ubicaban la mayoría de estas editoriales y, por extensión, de este tipo de repertorio.

³⁰ Becerra, egresado en 1949, había estudiado con Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, perfeccionó sus estudios a mediados de los cincuenta en Alemania y, a su regreso, alcanzó un importante rol como profesor titular de composición, director del Instituto de Extensión Musical,

Siendo ya un reconocido y promisorio pianista, arreglador y director orquestal en la industria de la música popular chilena, estaba interesado en mejorar sus conocimientos y habilidades como arreglador y orquestador, y para eso había estado utilizando una guía práctica de orquestación de Henry Mancini³¹. Premunido de este manual, habría llegado a la sala de Becerra con la idea de asistir a su curso y le habría expresado su intención de mejorar sus habilidades de arreglador y orquestador, señalándole que ya estaba estudiando esa publicación. Becerra, luego de revisarla, le habría señalado que lo que mejor podía hacer con ella era arrancar sus hojas y destinarlas a su uso higiénico en el retrete. Frente a ello y luego de increparlo por su respuesta, Trujillo se marchó muy dolido por el trato hacia su oficio de músico popular y sus fuentes de referencias.

En otra ocasión -Trujillo no recuerda bien si fue en alguna charla, clase u otro espacio de difusión académica-, el orador era Juan Orrego-Salas (1919-2019). El compositor, al observar la presencia de Trujillo, manifestó de viva voz su extrañeza por el interés de este, puesto que allí se estaba hablando de “música seria”. Trujillo le habría replicado, antes de retirarse, que, si lo consideraba un intruso porque se trataba de música seria, eso significaba que la que él hacía era entonces “música para la risa”.

Una última demostración de esta incomprensión, según Trujillo, es más reciente. Al comentar la obtención de su Premio Nacional de Artes Musicales en 2024, afirma que el jurado fue unánime en su decisión, con el único disenso de quien representaba a la Academia Chilena de Bellas Artes. Explica esa actitud señalando que esa institución seguramente considera que la música a la que ha entregado su vida no es música elevada, sino música para la gente y que, por tanto, su premio era innecesario.

3.3. Consecuencia ideológica

Valentín Trujillo siempre ha sido cercano al pensamiento comunista. En sus memorias puntualiza que “desde niño fui sensible por los que tenían menos” y que “mi vocación política tal vez sea lo único que pueda compararse con mi interés total por la música” (Osés 2013: 108, 111).

En su caso, concurren condiciones sociales y culturales que parecen favorecer tal sensibilidad. Esa “clase media pobretona”, de la que ha declarado provenir, lo hacía parte de un importante sector social que emergía con fuerza en los años cuarenta, el cual encontró respuesta en los llamados gobiernos radicales que se sucedieron a lo largo de esa década³². Vivió siempre en el barrio centro-sur de la capital, no lejos del centro cívico. Inició su escolaridad en una escuela primaria y la prosiguió en un liceo fiscal, donde leyó con entusiasmo a los novelistas rusos. Paralelamente estudiaba en el Conservatorio, que era financiado por el Estado.

secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y miembro de la Academia de Bellas Artes. Obtuvo el Premio Nacional de Artes Musicales en 1971.

³¹ Se trataba probablemente del manual *Sounds and Scores: A Practical Guide to Professional Orchestration*, publicado por Northridge Music en 1967.

³² Impulsados por el Frente Popular (1936-1941), alcanzaron sucesivamente el poder Pedro Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos y Gabriel González Videla, desde fines de 1938 a fines de 1952. El Partido Radical, que se definía laico y democrático, había surgido en 1863 en reacción al pensamiento liberal y conservador, orientándose por los principios de la libertad, igualdad, solidaridad, participación y bienestar.

Su madre, profesora primaria, solía participar en manifestaciones del gremio del magisterio y en más de una oportunidad llevó consigo a Valentín, el menor de sus cinco hijos. Ella valoraba la cultura y el arte hasta el punto de que, a fines de los años treinta, hizo el esfuerzo por comprarle un piano a una colega, pensando en la formación de sus hijos. Convencida de que más que un gasto era una inversión que valía la pena, habría dicho a su familia la frase que Trujillo cita a menudo: “cuando en una casa entra un piano, entra la cultura” (Osés 2011: 24). En esos mismos años, y de manera complementaria, el presidente Pedro Aguirre Cerda asumía el lema de “gobernar es educar”³³.

Su padre, catador minero formado en la práctica, conocía probablemente ese medio desde donde surgieron importantes movimientos sindicales en las décadas anteriores y cuyos valores, a su vez, compartió con su familia y sus hijos. Antes de su egreso y al filo de su mayoría de edad, el músico ya se encontraba sindicalizado (1950), luego de superar las condiciones y requisitos de habilidad exigidas por el gremio de los músicos, y en tal condición mantuvo por décadas su labor sindical que lo llevó a la presidencia del Sindicato Profesional Orquestal de Músicos de Chile. Desde allí impulsó importantes logros que llevaron, más tarde, a la creación en 1987 de la SCD, donde mantuvo cargos directivos hasta 2005.

Trujillo admira especialmente a colegas músicos de su misma sensibilidad ideológica, como Violeta Parra, Víctor Jara y Sergio Ortega. Igualmente valora al poeta Pablo Neruda, al intelectual Volodia Teitelboim y al científico y humanista Alejandro Lipschutz³⁴. El músico recuerda haber asistido a un *Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes* en 1973, donde habría compartido durante un mes con Nicolás Guillén (Osés 2013: 115)³⁵. Especial recuerdo expresa de su amistad con el diputado Cesar Godoy Urrutia, en cuyas campañas, a comienzos de los sesenta, colaboró con su música³⁶. Adhirió con entusiasmo al proyecto socialista de la Unidad Popular y fue director artístico del “Tren Popular de la Cultura” en 1971.

Desde fines de los sesenta y hasta el término del gobierno de Allende, junto con su labor musical en *Sábados Gigantes*, participó en un proyecto dedicado al mundo infantil, *Pin Pon*, con el actor Jorge Guerra Baeza (1942-2009), con quien además compartía sensibilidad política. Tras el golpe militar, por razones obvias, Trujillo perdió su trabajo de profesor y músico, aunque sus colegas y amigos del ambiente, de diverso signo político, lo protegieron y ayudaron. A los pocos meses, sin embargo, recuperó parcialmente su espacio como pianista, especialmente en

³³ La frase se atribuye a Valentín Letelier, de gran influencia en los educadores de la época y en el pensamiento radical acerca de la educación. Véase Jobet 1957: 14, 25.

³⁴ Trujillo señala que en ocasiones le pedía el piano que Lipschutz tenía en su casa para estudiar, y allí trabó amistad con él y su esposa (Osés 2013: 95-96).

³⁵ En esta aseveración se observan nuevamente algunas inconsistencias, pues en la versión del evento de 1973 no figura la presencia del poeta cubano entre sus invitados internacionales. Por otra parte, en la lista de la delegación chilena al mismo evento tampoco figura Trujillo entre los músicos populares asistentes. En los datos biográficos de Guillén se dice que habría asistido a este evento en 1951 y 1957. ¿Habría sido este último año el que recuerda el músico?

³⁶ Trujillo señala que en esa oportunidad usó un piano portátil (Osés 2013: 107) y probablemente es el mismo piano eléctrico cuyas fotos aparecen en su biografía, acompañando a su hermano Fernando en 1958 (Osés 2013: 62, 63). El instrumento se lo habría traído el músico Donato Román Heitmann desde Estados Unidos y parece corresponder a un modelo Hohner Cembralet. Trujillo lo usó principalmente por su portabilidad, pues nunca manifestó interés por los nuevos sonidos que proponían los pianos ni órganos eléctricos y electrónicos de la época.

televisión³⁷. En los primeros años de la dictadura recuerda haber colaborado en muchas acciones de índole solidaria, tocando donde fuera necesario. Cuando consideró que estas comenzaban a ser riesgosas para él y su familia, se remitió entonces a su tarea musical en televisión en donde, además del programa sabatino *Sábados Gigantes*, participó en otro proyecto, nuevamente dedicado a la niñez: *El mundo del profesor Rossa*, con el actor y comediante Iván Arenas Maturana (n. 1951).

Solo a finales de los ochenta, en el contexto de la campaña política en televisión para apoyar la alternativa democrática que puso fin a la dictadura en el plebiscito de 1989, Trujillo se atrevió a ser la primera figura del mundo de la música que apareció en pantalla³⁸. En los noventa el músico estaba trabajando en Miami, pero al regresar al país en 2006, ya jubilado de su labor profesional, continuó con proyectos musicales esporádicos con músicos de diversas tendencias, niveles y generaciones, recibiendo frecuentes reconocimientos del medio.

En 2011, defendiendo el aporte de la música popular, reclamó el Premio Nacional de Artes para su referente Vicente Bianchi, quien finalmente lo obtuvo en 2016. En 2017, finalmente, el Partido Comunista de Chile lo enroló con honores, y en 2022 participó en el acto de cierre de la Convención Constitucional progresista, que finalmente fue rechazada. En 2023 igualmente participó en el acto oficial que conmemoró los cincuenta años del golpe de Estado, en ambas oportunidades tocó al piano la Canción Nacional.

Consultado acerca de por qué no escribió ni grabó canciones de protesta o denuncia política como el resto de sus colegas de la misma tendencia, Trujillo señala que, a pesar de no haberlo hecho, existe un elemento común con todos ellos. Ese elemento consiste en que la creatividad y el oficio de un músico de izquierda consideran como mayor valor la dignidad y bienestar de su pueblo. En su caso, eso se tradujo en que buscó entregar momentos de felicidad a la gente común, sin necesidad de explicitar en un texto su ideología, porque para eso sirve cualquier repertorio que les sea significativo. Ese ha sido, en sus palabras, el ministerio de toda su vida.

Reflexiones finales

Es posible considerar los dos premios a la música que el Estado chileno instituyó a mediados y fines del siglo XX como parte de proyectos ideológicos más amplios, promovidos por sectores implicados y beneficiarios en ese campo. En tanto persiguen constituir un cuerpo de disposiciones legales favorables a los sectores en cuestión, el proceso de surgimiento de la propuesta, su trámite y su aprobación caen claramente en el ámbito de la acción política.

En el caso de los Premios Nacionales de Arte instituidos en 1942, podemos observar que tienen una relación significativa con la fundación de la ANC en 1936, así como con la ley que creó el IEM en 1940. Respecto del Premio a la Música Nacional Presidente de la República, impulsado a fines de los noventa y decretado el año 2000, este se corresponde en un arco temporal más amplio con la fundación de la SCD en 1987 y con la ley sobre el Fomento de la Música Chilena en 2004.

³⁷ El detalle de esta coyuntura política se puede leer en el capítulo “Los golpes de la historia” (Oses 2013: 119-121).

³⁸ Aun así, en la película *No*, que se estrenó en 2012, ni siquiera se lo menciona; “no me pescaron” señaló el músico.

Si el proyecto de los cuarenta surgió de un reducido grupo de compositores al alero de la Universidad de Chile, cincuenta años más tarde el nuevo proyecto surgiría de un amplio y variado sector de actores musicales, provenientes de fuera de la academia. El primero pretendió instalar la hegemonía de un proyecto de música de arte liderado por compositores desde la academia, mientras que el segundo abrió el campo a expresiones de actores y oficios diversos vinculados con la industria musical.

Cuando en 2004 Valentín Trujillo obtuvo el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en la categoría de música popular, no hubo dudas de que su nombre era largamente merecedor de la distinción en ese ámbito. El otorgamiento del Premio Nacional de Artes Musicales veinte años más tarde, sin embargo, evidenció una cierta tensión, pues, como se ha señalado, este premio estaba implícitamente concebido para la música académica o de arte.

¿Qué había pasado, entonces? Un cambio cultural había tenido lugar, y en cincuenta años, la sociedad y el concepto mismo de música habían experimentado una transformación. El primer resquebrajamiento de este orden se produjo a inicios de los ochenta, cuando consecutivamente se le otorgó el premio a un director orquestal y a un pianista (Víctor Tevah en 1980, Claudio Arrau en 1983). La tendencia se acentuó a mediados de los noventa, cuando lo obtuvo una cantante y difusora folclórica (Margot Loyola en 1994). En adelante, la calidad de intérprete o director orquestal volvió a ser considerada varias veces (Elvira Savi en 1998, Fernando Rosas en 2006, Carmen Luisa Letelier en 2010). Pero la fractura irreversible solo se evidenció en nuestra última década, cuando dos músicos provenientes de la música popular se lo adjudicaron (Vicente Bianchi en 2016 y Valentín Trujillo en 2024)³⁹.

La relación de identidad entre música y una de sus expresiones (la música académica) había terminado, al menos para el Estado y la opinión pública, pues en espacios circunscritos a algunas aulas universitarias en las que se imparte formación de composición e interpretación musical, así como en la Academia Chilena de Bellas Artes, el espíritu del proyecto original del conservatorio persiste.

Toda la construcción institucional e ideológica de la música en Chile había llegado a su apogeo mientras Trujillo era estudiante del conservatorio universitario entre 1940 y 1952. Él se formó en este espacio institucional y conoció a la mayoría de estos actores y algunos de ellos, incluso, fueron sus maestros. Pero su hábitat natural fue otro, y hacia él derivó con éxito, siguiendo su sensibilidad y necesidades laborales.

El espacio radial y televisivo chileno le permitió forjar su oficio al albergar sistemáticamente la práctica musical en vivo: en la radio hasta los años sesenta y en la televisión hasta los años ochenta, respectivamente. Comenzó a acompañar a cantantes en la radio desde inicios de la década del cuarenta, en su etapa escolar como niño y luego adolescente, mientras paralelamente estudiaba piano. Su natural habilidad para tocar por oído piezas populares, que ya demostraba aún antes de este período, encontró en el espacio radial un lugar donde su pasatiempo poco a poco se transformó en oficio.

A comienzos de los cincuenta, terminado el colegio y suspendidos sus estudios de conservatorio, que le proporcionaron formación suficiente, convertiría el oficio musical en profesión. Así, siendo un veinteañero, devino en pianista de orquestas radiales, comenzó a ser

³⁹ El otorgamiento del mismo premio en 2022 a la cultora y creadora mapuche Elisa Avendaño Curaqueo resulta un caso aún más radical que merecería mayores consideraciones. Una primera aproximación es la de Silva Zurita y Soto Silva 2023.

requerido en el estudio de grabación para acompañar cantantes y conjuntos, grabó su primer álbum como solista frente a su propia agrupación y se convirtió en promisorio director y arreglador orquestal, a la par que tocaba en vivo en las mejores plazas de espectáculo y entretención.

En los sesenta, Trujillo transitó desde el espacio radial al televisivo. En este último agregó a sus condiciones musicales su imagen y su impronta como comunicador desde el piano. Sus logros en la incipiente televisión nacional le dieron la estabilidad suficiente, que le permitió dejar atrás la vida de músico bohemio, desde mediados de los sesenta⁴⁰.

A comienzos de los setenta, y mientras mantenía una intensa labor en diversos proyectos televisivos, el golpe militar de 1973 constituyó un punto de inflexión. En adelante, por razones ideológicas, se vería apartado de los sellos de grabación, aunque encontró en un popular programa televisivo un lugar que terminaría por instalar su figura como la de uno de los pianistas y músicos populares más reconocidos del medio. Ese mismo proyecto televisivo lo proyectaría internacionalmente cuando comenzó a producirse en Miami, ciudad donde residió cerca de veinte años, entre 1986 y 2006, hasta que su salud lo trajo de vuelta a Chile.

Resulta evidente que el desarrollo tecnológico que impulsó a la radio, la industria discográfica y la televisión en nuestro medio coincidió con la trayectoria vital de Valentín Trujillo, en su período de mayor vitalidad y productividad. Esta ola, que terminó por constituir en el siglo XX el sistema de los medios de comunicación masiva, fue hábilmente surfada por el músico, que se adaptó a ella plenamente. Fue la clave de su éxito mientras tuvo un espacio para tocar los repertorios de su época en su piano en vivo⁴¹ y existieran auditores para quienes les resultaran significativos.

Bien entrado el siglo XXI, Trujillo no ha dejado de tocar y acompañar en vivo a grupos y solistas vocales e instrumentales de diversas generaciones que desean recrear repertorio de hace más de medio siglo. En los últimos años ha realizado incluso varios registros, casi todas producciones independientes. Ello no impide observar, no obstante, que “actividad” no es sinónimo de “actualidad”. Sobre el atril de su piano de cola, observé una hoja con una lista de trece canciones que había acompañado en un recital reciente; ninguna de las piezas era posterior a la década del sesenta, así, su repertorio remite definitivamente al siglo XX. Su ejecución pianística hoy, tal como su memoria, ya no es tan precisa, pero está llena de emoción.

Más allá de constatar cierto maltrato y actitudes soberbias que de parte del sistema de la música de arte o académica recibió Trujillo, y de la recurrente querella que pone a la emoción como criterio de validación para ciertas músicas, pareciera que oponer dicotómicamente la música de arte a la música popular resulta una cuestión mal planteada, una falsa disyuntiva. Tanto la una como la otra forman parte de un universo mayor en el que coexisten muchas otras expresiones musicales. En el ámbito académico se han producido desde hace tiempo trabajos que dan cuenta de ello, como también acerca de la construcción del canon y la idea de la música de arte y su consecuente institucionalización, desde cuyo espacio se reproduce el modelo y ejerce su hegemonía, así como acerca de su ascenso y declive en la cultura y sociedad del siglo XX.

⁴⁰ “Desde entonces, no trasnoché más, llegaba a mi casa sin olor a cigarro en la ropa ni en el pelo” (Osés 2013: 55).

⁴¹ Por sobre la consideración de los repertorios, es la práctica de la música tocada en vivo la que constituye el elemento central de la labor del músico que vive de su oficio, como se ha señalado para los gremios de músicos de principios de siglo XX (Karmy 2021).

En un momento en que la música popular parece ver agotada su creatividad ante la demanda insaciable del mercado y la música clásica se siente desatendida por la sociedad, a pesar de subsistir principalmente gracias al aporte estatal, es imposible no traer a la memoria las conclusiones que sobre el tema nos ofreció ya hace un par de décadas el músico e investigador Richard Taruskin (2007), cuando se proponía defender la música clásica de sus propios devotos. Persuadido de que el discurso que sustentaba su antiguo prestigio había perdido credibilidad, se preguntaba si era posible defender ese apreciado repertorio sin falsas dicotomías, delirios utópicos, esnobismo social, inectivas reaccionarias o argumentos imperialistas. Y su respuesta era negativa.

Consideraba, sin embargo, dos alternativas. Una consistía en acomodar la programación de conciertos clásicos al gusto del público común y en que los compositores contemporáneos adoptaran estilos más accesibles a ese mismo segmento. Otra consistía en atrincherarse en las instituciones académicas (“esconderse en ese santuario”, decía) y desde allí lanzar imprecaciones y exhortaciones defendiendo el *statu quo*. El argumento central de esta última posición, derivada de la filosofía romántica alemana, consideraba que la autonomía del ser humano, tal como se manifiesta en el arte creado a partir de un impulso puramente estético y sin propósito utilitario, sería símbolo de libertad y experiencia metafísica trascendente. El carácter antisocial del valor artístico así expresado ha sido denunciado en el mundo académico desde al menos un par de décadas, porque separa el arte de su ámbito social y lo torna autocomplaciente y autorreferente (Taruskin 2007).

El inevitable proceso de cambio hace imprevisible cuándo y cómo se resolverá esta situación, que para la historia constituye un momento reciente, pues no ha sido eterno ni universal. Entre tanto, todas las prácticas y repertorios musicales podrían coexistir y relacionarse entre sí armónicamente, obteniendo beneficios recíprocos. El testimonio de Trujillo llama precisamente a plantearse una cuestión de tolerancia estética, pues toda música, siguiendo los términos de Hannah Arendt (1997), constituye un asunto político en tanto espacio de acción, discurso y convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS VITAGLIC, LUIS

2000 “Acerca de la Ley de Fomento a la Música Chilena”, *Resonancias*, IV/6, pp. 10-14.

ARENDT, HANNAH

1997 *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

CORRADO, OMAR

2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, pp. 17-44.

GOEHR, LYDIA

1992 *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, OSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE

2009 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL

2011 "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, XV/28, pp. 33-47.

JOBET, JULIO CÉSAR

1957 "Valentín Letelier y sus continuadores", *Anales de la Universidad de Chile*, CXV/105, pp. 7-26.

KARMY, EILEEN

2021 *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940*. Santiago: Ariadna Ediciones.

MENANTEAU, ÁLVARO

2011 "La enseñanza académica de la música popular en Chile", *Neuma* IV/1, pp. 58-68.

2016 "Homenaje a Vicente Bianchi Alarcón. Premio Nacional de Artes Musicales 2016", *Revista Musical Chilena*, LXXI/228, pp. 11-28.

MERINO MONTERO, LUIS

1986 "Don Domingo Santa Cruz Wilson: una vida por la música, las artes y la universidad", *Anales de la Universidad de Chile*, 5ª serie, 11, pp. 17-32.

2014 "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados", *Neuma*, VII/2, pp. 32-79.

OSÉS, DARÍO

2013 *Valentín Trujillo. Una vida en la música*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

PAREDES QUINTANA, RICARDO ANTONIO

2010 "Explorando los primeros tiempos de la radio en Chile, 1922-1944". Tesis doctoral en historia. Santiago: Universidad de Chile.

ROJAS, PABLO

2017 "El Conservatorio Nacional de Chile y la Reforma de 1928: una mirada sobre la exclusión de la música popular", *Analéctica*, IV/25 <http://portal.amelica.org/ameli/journal/251/2511722006/>

RONDÓN, VÍCTOR

2016 "Una aproximación a las historias de la música popular chilena de postdictadura como ejercicio de construcción de memoria", *Neuma*, IX/1, pp. 47-70.

2019-2020 "Don Ramón Rivas, un músico popular en provincia en el Chile del siglo XX", *Neuma*, XII/2 (2019), pp. 208-237 (1ª parte); XIII/1 (2020), pp. 112-141 (2ª parte).

SAGREDO, RAFAEL Y CRISTIÁN GAZMURI

2010 *Historia de la vida privada en Chile 3: El Chile contemporáneo. De 1925 a nuestros días*. Santiago: Taurus.

SALAS VIU, VICENTE

1951 *La creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SANDOVAL, LUIS

1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago: Imprenta Gutenberg.

SANTA CRUZ WILSON, DOMINGO

2007 *Mi vida en la música*. Raquel Bustos (editora). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

SHINER, LARRY

2004 *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004

SILVA ZURITA, JAVIER E IGNACIO SOTO SILVA

2023 "Reconocimiento a la labor musical de Elisa Avendaño Curaqueo Premio Nacional de Artes Musicales 2022", *Revista Musical Chilena*, LXXVII/240, pp. 9-13.

TARUSKIN, RICHARD

2007 "The Musical Mystique. Defending Classical Music against Its Devotees", *The Danger of Music and Other Anti- Utopian Essays*, pp. 330-353.

VERA MALHUE, FERNANDA CAROLINA

2015 "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de magister en artes mención musicología. Santiago: Universidad de Chile.

WEBER, WILLIAM

1999 "The history of the musical canon", *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everist (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.

2011 *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ZAPIOLA, JOSÉ

1945 *Recuerdos de treinta años*. Eugenio Pereira Salas (editor). Santiago: Zig-Zag.

ESTUDIOS

Los primeros viajes de Mercedes Sosa por el Cono Sur: esencialismo, rupturismo y conexiones musicales entre Argentina, Uruguay y Chile (1962-1976)

Mercedes Sosa's early travels through the Southern Cone: essentialism, rupture, and musical connections between Argentina, Uruguay, and Chile (1962–1976)

por

Javiera Muñoz-Retamal

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7049-7011>

Universidad de Chile, Chile

javieramunozret@gmail.com

En 1962, al llegar a Montevideo desde Buenos Aires, la cantante argentina Mercedes Sosa inició su carrera internacional. Mediante el análisis de su discurso, actividad musical y presencia en la prensa de la época, este artículo explora los comienzos de esta trayectoria, con especial atención en sus primeros viajes por el Cono Sur y las conexiones musicales entre Argentina, Uruguay y Chile entre 1962 y 1976. Durante este periodo, la artista se consolidó como una figura central de la Nueva Canción Latinoamericana, antes de partir al exilio. Desde una perspectiva transnacional y con un enfoque en la intersección de las categorías de género, raza y clase, se argumenta que, en un contexto marcado por discursos nacionalistas, luchas sociales y autoritarismos en América Latina, el concepto de autenticidad y la idea de “madre musical” que acompañaron a Mercedes Sosa destacaron tanto su conexión con las raíces folclóricas como su capacidad creativa y autoral, pese a no ser compositora. Así, su trayectoria —que alcanzó por primera vez un reconocimiento mediático fuera de Argentina y conectó diversas influencias continentales— articuló dos tensiones fundamentales: lo local frente a lo cosmopolita, y el esencialismo frente al carácter rupturista de su propuesta musical.

Palabras clave: Mercedes Sosa, Nueva Canción Latinoamericana, Folclore, Trayectoria artística, Conexiones musicales, Cono sur

In 1962, upon arriving in Montevideo from Buenos Aires, Argentine singer Mercedes Sosa began her international career. Through an analysis of her discourse, musical activity, and presence in the press of the time, this article explores the beginnings of her career, with special attention to her early travels in the Southern Cone and the musical connections between Argentina, Uruguay, and Chile between 1962 and 1976. During this period, the artist established herself as a central figure of the Nueva Canción Latinoamericana, before going into exile. From a transnational perspective and with a focus on the intersection of the categories of gender, race and class, it is argued that, in a context marked by nationalist discourses, social struggles and authoritarianism in Latin America, the concept of authenticity and the idea of “musical mother” that accompanied Mercedes Sosa highlighted both her connection with folkloric roots and her creative and authorial capacity, despite not being a composer. Thus, her career—which for the first time achieved media recognition outside Argentina and connected diverse influences from the continent—articulated two fundamental tensions: the local versus the cosmopolitan and the essentialism versus the rupturist character of her musical proposal.

Keywords: Mercedes Sosa, New Latin American Song, Folklore, Artistic trajectory, Musical connections, Southern Cone.

Introducción¹

Los viajes han sido un componente clave en la trayectoria de numerosos músicos y músicas. El encuentro con nuevos escenarios culturales, paisajes y sonoridades les ha permitido vincularse con audiencias más allá de las fronteras nacionales. Estas conexiones se han visto favorecidas por las dinámicas globales de las industrias culturales y los avances tecnológicos, que han facilitado la circulación transnacional de la música popular. No obstante, como señala Karush (2019), los flujos musicales están profundamente condicionados por las desigualdades estructurales de clase, raza, género y nacionalidad, y por la hegemonía de empresas estadounidenses y europeas desde principios del siglo XX. Este dominio ha moldeado los espacios de creación, producción y difusión musical.

Esta perspectiva resulta necesaria para explorar los primeros viajes de Mercedes Sosa por el Cono Sur (1962-1976), inmersos en complejas redes transnacionales que contribuyeron a posicionarla como una figura central de la Nueva Canción. Según Gavagnin, Jordán y Rodríguez, la Nueva Canción en América Latina constituye “una articulación original y compleja del concepto de folclor” y “un mundo musical diverso y heterogéneo, de geografías y dinámicas variables”. Esto exige considerar tanto la dimensión local, vinculada a las tradiciones folclóricas

¹ Este artículo es producto de mi investigación de tesis, actualmente en desarrollo en el Programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Mis estudios de posgrado fueron financiados por ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2022-21220157 y cuentan también con el apoyo del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (NCS2022_016), donde participo como tesista. Algunas de las reflexiones aquí contenidas fueron presentadas en el Workshop “Circulaciones musicales en el Cono Sur”, realizado el 6 de noviembre de 2024 en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Viña del Mar. Agradezco las recomendaciones de este equipo de investigadores, en especial de sus coordinadores, el Dr. Javier Rodríguez, el Dr. Martín Liut y el Dr. Julián Delgado, así como de la moderadora y cotutora de mi tesis, la Dra. Laura Jordán.

y sus lógicas nacionalistas, como la heterogeneidad geográfica y las dinámicas transnacionales que atraviesan este fenómeno (2022: 63).

Aunque la obra de Mercedes Sosa ha sido estudiada desde múltiples aristas —los vínculos entre arte y compromiso (Bastos de Souza y Miotello 2020); entre arte y política (Massholder 2024); su producción en el retorno del exilio (Mariani 2018; Pujol 2021); su interpretación vocal (Godoy 2022; Waisman 2018); sus canciones y carrera desde los ejes de género, nación e identidad (Cristiá 2022; Karush 2019)— este estudio se alinea con investigaciones como las de Rodríguez (2023), Gavagnin (2019) y Verba (2019) acerca de Violeta Parra, que abordan su trayectoria artística desde los territorios y las experiencias de circulación internacional. Estos trabajos ponen énfasis en las estrategias de la *performance* musical y las representaciones de la artista que circularon con sus canciones.

Subrayando la agencia artística en la generación de significados y emociones, desde los estudios de *performance*, Philip Auslander (2006) señala que la práctica musical permite construir una identidad o “persona musical”, en la que convergen elementos ficticios y personales. Además de esta noción clave, este trabajo adopta la interseccionalidad como una herramienta de análisis de las relaciones imbricadas de poder (Viveros Vigoya 2016) para profundizar en cómo las ideas en torno al género, la raza y la clase atraviesan las prácticas artísticas y la *performance* de Mercedes Sosa. Así, se estudian las dimensiones étnico-culturales, ideológicas, estéticas y comerciales de su trayectoria internacional, donde conceptos como “autenticidad” (Verba 2019) y los imaginarios sonoros del latinoamericanismo y la argentinidad emergen como aspectos centrales en la valoración de su propuesta musical.

Tomando como punto de partida el primer viaje de Mercedes Sosa fuera de Argentina en 1962 hasta el inicio la dictadura encabezada por Jorge Rafael Videla en 1976 —cuando su persecución política se intensificó—, esta investigación analiza su discurso, trayectoria musical y representación en la prensa, buscando desentrañar los aspectos artísticos y políticos que marcaron su itinerario. Uruguay y Chile, ambos limítrofes con Argentina, fueron los primeros países visitados por la artista y constituyeron escenarios clave en la conformación temprana de su trayectoria artística, en estrecha vinculación con los movimientos de renovación folclórica que se desarrollaron en dichos territorios.

Con este enfoque, la primera parte del artículo se centra en su viaje a Uruguay, conectándolo con los circuitos que, desde el siglo XIX, han vinculado a argentinos y uruguayos en la región rioplatense. La segunda toma como eje sus viajes a Chile entre 1969 y 1973. Finalmente, se aborda la consagración y politización de su trayectoria tras regresar a Argentina, así como su vínculo con destacadas mujeres artistas. Dado que Mercedes Sosa estuvo intrínsecamente ligada al Nuevo Cancionero, se pone atención en las relaciones entre este movimiento, el Canto Popular Uruguayo y la Nueva Canción Chilena, y en la constante tensión entre el esencialismo y el rupturismo que caracterizó su propuesta musical.

1. Conquistar las capitales rioplatenses

Ubicadas a orillas del Río de la Plata, las ciudades de Buenos Aires y Montevideo han sido históricamente centros de recepción de corrientes migratorias transatlánticas. Su carácter portuario y mercantil no solo las mantuvo abiertas a la influencia cultural mutua, sino también a la llegada de ideas y corrientes extranjeras. Desde el siglo XIX, la escena del tango y la milonga, característica de las ciudades portuarias de la región rioplatense, estimuló a músicos uruguayos y argentinos a cruzar el río en busca de oportunidades.

Domínguez (2013) argumenta que la unidad cultural que caracteriza a la región del Plata desde el siglo XIX se basa en una extensa historia de intercambios de personas y bienes culturales. Estos flujos convirtieron a la zona del este del Cono Sur en un sistema de comunicación en el que la música fue un lenguaje central, articulando redes y subjetividades que delinearon lo rioplatense. Las migraciones entre uno y otro país, que se intensificaron en la segunda mitad del siglo XX —especialmente en dirección Uruguay-Argentina—, contribuyeron al sentido de regionalidad. La autora destaca que la estrecha interacción entre músicos de Uruguay y Argentina que desde el siglo XIX cultivaron el tango y la milonga, se extiende en la actualidad a las prácticas relacionadas con la murga y el candombe, en sus variantes uruguaya y argentina. Asimismo, resalta cómo estas sonoridades han sido apropiadas por músicos de ambos países dedicados a géneros como el tango, *jazz*, *rock*, samba o bolero.

En esta misma línea, Casas (2021) señala en su estudio sobre las relaciones culturales en el espacio rioplatense que, entre 1930 y mediados del siglo XX, se desarrolló una red urbana de agrupaciones tradicionalistas entre Buenos Aires y Montevideo. Esta red, más allá de las relaciones estrictamente políticas entre Argentina y Uruguay, resaltó coincidencias culturales y promovió una identidad rioplatense común, centrada en la figura simbólica del gaucho. De este modo, en su afán por revalorizar los componentes folclóricos de sus culturas locales, las sociedades latinoamericanas generaron encuentros y expresiones artísticas que reflejaron identidades nacionales más amplias.

A partir de la década de 1950, con el crecimiento de las ciudades latinoamericanas y la llegada de sujetos portadores de tradiciones folclóricas a los centros urbanos, surgió un mercado dirigido al público del interior, que fue aprovechado por las industrias discográfica y radiofónica. La circulación de géneros folclóricos fue facilitada por la mediación de estas industrias, primero a nivel nacional y luego en el ámbito internacional (Díaz 2022; González 2010).

El folclore en Argentina mantuvo su apogeo en la década de 1960, con eventos como el festival internacional del disco en Buenos Aires, el festival de Cosquín, las peñas folclóricas y programas de radio y televisión dedicados al género, así como la publicación de la destacada revista *Folklore*². Este impulso se desarrolló en un contexto de debate ideológico en torno a la identidad nacional que dominó el campo político y cultural de mediados del siglo XX. Un ejemplo de la política nacionalista en el ámbito musical —que desde la vereda progresista se oponía al desprecio de las élites por lo “nativo”— es la de Perón en 1946, que restringió la música y la actuación de artistas extranjeros en las radios (García 2009). Ante los flujos migratorios y la influencia de la música foránea, la clase dirigente utilizó el folclore y la música vinculada al campesinado como símbolos de la tradición, para construir la identidad musical de la nación³.

² Creada por el empresario Alberto Honegger en los años sesenta como suplemento de la revista *Tanguera*, que hasta entonces representaba el estilo musical dominante en Argentina, rápidamente se consolidó como un referente de las revistas especializadas en música popular (Parodi 2023).

³ Este “boom del folclore” en los años cincuenta tuvo un alcance regional. Según Ramos (2012), el fenómeno resultó de la combinación entre la aspiración cosmopolita de las élites y la valorización de comunidades mestizas, afrodescendientes e indígenas como fuentes de autenticidad. De esta forma, diversos géneros locales se convirtieron en símbolos de un imaginario sonoro nacional: “el danzón en Cuba; el bambuco para Colombia; la cueca y la tonada en Chile; la zamba argentina...” (Ramos 2012: 26). Este proceso incluyó la profesionalización y promoción estatal de la música folclórica. En Argentina se fomentaron asociaciones tradicionalistas, destacando la escena de Mendoza. En Chile, Rodríguez (2016) reconoce el rol del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de

Desde los años cincuenta, el músico argentino Atahualpa Yupanqui había influenciado a una gran cantidad de artistas del ámbito del folclore, tales como Los Chalchaleros y Los Fronterizos, quienes se destacaron a nivel nacional e internacional. A principios de la década siguiente, la música del litoral, influenciada por sonoridades paraguayas, también ganó relevancia. Mientras tanto, explica González (2010), en Uruguay el musicólogo Lauro Ayestarán impulsó un movimiento de música popular, independiente del fuerte influjo del folclore argentino promovido desde la industria de Buenos Aires. Este movimiento incluyó a artistas como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, este último reconocido internacionalmente y modelo para el movimiento de cantautores latinoamericanos, con su "Canción para mi América" como emblema de integración americanista. Al reconocer que las músicas del continente remiten a prácticas culturales del periodo colonial, cuando las fronteras diferían de las actuales, los estudios de Ayestarán reconocieron las limitaciones de abordar la música popular desde una perspectiva estrictamente nacional. En cambio, optó por un enfoque regional, a pesar de los imaginarios nacionales asociados a las músicas (Domínguez 2013).

En este contexto, a inicios de los años sesenta no era inusual que los agentes culturales de Argentina y Uruguay —periodistas, locutores de radio, productores, artistas, intelectuales— cruzaran al país vecino. Es relevante señalar que, tanto en el discurso de la clase política como en el de los artistas y agentes culturales, el sentido de unión rioplatense no siempre prevaleció por sobre las identificaciones nacionales. Esta dialéctica es reconocida por Domínguez:

Tanto aquellas representaciones que describen la continuidad que hace a la región del Plata, como aquellas otras que diseñan sus diferencias, constituyen su realidad. Tengo la impresión de que el fenómeno se repite en otros ríos que son fronteras y donde las músicas de una y otra orilla dialogan, haciendo que regionalismo y nacionalismo —u otras formas de particularismo— convivan tensamente (2013: 32).

En pleno auge del folclore, la prensa de Buenos Aires documentaba estos intercambios. En 1963, los editores de *Folklore* narraron su viaje a Montevideo, donde se reunieron con los directores del programa "Tranquera Oriental" de la radio uruguaya El Espectador:

Estamos cruzando La Plata para estrechar vínculos con el mundo folklórico uruguayo. ¿Cómo nos recibirán? ¿Qué hecho hallaremos? ¿Qué sorpresas nos esperan? Se suceden las conjeturas y se acorta la distancia. Pronto termina el breve viaje y llegamos al aeropuerto de Carrasco. Allí nos reciben con manifiesta cordialidad los directores del programa "Tranquera Oriental"⁴.

En la sección "Folklore en el Uruguay"⁵, la revista destacaba también el viaje de los artistas, subrayando el progreso y las dificultades que experimentaban en la capital uruguaya. Con un

Chile, promovido por el Estado, en la profesionalización de la investigación musical en un contexto de modernización de los sectores rurales. Asimismo, el autor resalta la investigación de Violeta Parra, cuya labor de recopilación del corpus musical en el centro-sur del país inspiró a jóvenes músicos que luego impulsaron la Nueva Canción.

⁴ "Hermanos Orientales, gracias por esos tres días inolvidables", *Folklore*, 42 (mayo de 1963), p. 34.

⁵ En su esfuerzo por llegar a más lectores, la revista publicó regularmente esta sección desde el N° 39 (27/11/1962) hasta el N° 98 (13/7/1965), donde se compartían las noticias más relevantes de la actualidad folclórica de ese país.

enfoque comercial que analizaba el desarrollo del folclore en términos de una acelerada y repentina expansión, comentaba las fluctuaciones en la popularidad de los músicos como un fenómeno mediático, distinguiendo a aquellos que quedaban estancados y quienes lograban mantenerse vigentes. Figuras y conjuntos importantes de la música argentina de raíz folclórica, como Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Los Fronterizos, Los Chalchaleros y Atahualpa Yupanqui, aparecían con frecuencia en sus páginas:

Montevideo folklórico. Emoción que desborda por doquier, entre acordes de guitarras. Crecen los nombres de Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Alma García y Trovadores del Norte. Disminuyen Chango Rodríguez, Los Fronterizos y Los Quilla Huasi, al no contar con ediciones que los mantengan en primeros planos. Transcurrido el tiempo, y ante el auge folklórico y las continuas ediciones de placas del género, los que se quedan, fenecen. Y solamente Los Chalchaleros y Atahualpa Yupanqui escapan a ese concepto (Rodríguez Roque 1963: 19).

Mercedes Sosa fue una de las grandes figuras cuya música tuvo una notable aceptación entre el público uruguayo. Lo peculiar de su caso es que, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, alcanzó un reconocimiento mediático en Montevideo antes de lograrlo en Buenos Aires. Recién en 1958 la artista llegó a la capital argentina desde Mendoza, embarazada y sin conocer las redes de contactos locales, por lo que abrirse camino no fue sencillo. Con el apoyo de amigos mendocinos que también habían migrado a la capital, tanto ella como su pareja, Óscar Matus, pudieron encontrar espacios para debutar en el circuito artístico porteño. Mercedes Sosa comenzó a cantar en reuniones, fiestas y peñas de público reducido, sin saber que muchos de estos eventos tenían vínculos con el Partido Comunista. Acerca de esta etapa, señala:

Si no había guitarrista, me acompañaba con una caja de zapatos, un tenedor o una cuchara. Y la gente se volvía loca. Cantaba en reuniones, en fiestas que, después me enteré, estaban organizadas por el Partido Comunista (en Braceli 2010: 77).

En este contexto, Mercedes Sosa fue forjando nuevas relaciones en un ambiente de marcados posicionamientos tanto políticos como estéticos. El auge del folclore generó tensiones entre posturas tradicionalistas, que defendían la preservación de las prácticas del pasado como símbolos de autenticidad, y propuestas vanguardistas —como las de Sosa y sus amistades— que buscaban adaptar la música folclórica al contexto moderno y cosmopolita (García 2009). Estos últimos valoraban las influencias foráneas y, sin abandonar el sentido de la argentinidad, se abrían a los circuitos internacionales. Mientras Sosa, Matus y su círculo vinculado al Nuevo Cancionero⁶ buscaban una renovación, los defensores del tradicionalismo los acusaban de atentar contra el folclore. La propuesta de Mercedes Sosa —situada en la tensión entre lo local y lo cosmopolita dentro del campo del folclore— se alejaba del repertorio convencional y se vinculaba con ideales políticos de izquierda, configurándose como una apuesta artística disruptiva que enfrentó resistencias iniciales. Además, como mencionó la propia artista, su

⁶ Movimiento musical-literario, fundado en Mendoza en 1963 por Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Óscar Matus, Tito Francia, Hamlet Lima Quintana y otros artistas, que impulsó la renovación del cancionero nacional a través de un folclore en permanente actualización y con proyección latinoamericana, abierto al diálogo con otras artes y géneros musicales (Massholder, 2024).

imagen rompía con las convenciones tradicionales de la femineidad, lo que también generó rechazo. Así lo señaló en un artículo dedicado a su “difícil camino”:

Aún hoy, cuando viajo al interior siento la resistencia de la gente por algo que intente romper con lo que muchos intérpretes han logrado convertir en tradicional, aunque no sea auténtico ni profundo. Además, esto lo siento siempre antes de empezar a cantar, porque no todos están dispuestos a admitir a una mujer que toque el bombo, a una mujer que no se peine, que no se arregle la cara, que no sea romanticona y almibarada⁷.

Aunque hacia 1962 Sosa ya había grabado los discos *Canciones con fundamento* (1959)⁸ con el sello independiente El Grillo, dirigido por Óscar Matus, y *La voz de la zafra* (1961) con Sony, no había debutado en escenarios importantes⁹. En su búsqueda por consolidarse como artista y mejorar su situación económica, decidió trasladarse a Montevideo junto con Matus. Allí comenzaba a gestarse un movimiento de renovación folclórica que se conocería como Canto Popular Uruguayo, que alcanzó su apogeo en las décadas siguientes. Este movimiento tenía paralelismos con el Nuevo Cancionero liderado por el círculo de Sosa y Matus. Sus amigos uruguayos les ofrecieron el apoyo necesario para vivir en Montevideo durante un año, como lo relató Mercedes Sosa:

El año 62 nos encuentra muy pobres, carenciados totalmente; y decidimos probar suerte en Uruguay. Digo Uruguay y me rebasa la emoción. Fue, con Mendoza, el otro lugar fundamental de mi vida [...] Allí sentí que me descubrieron como artista, ahí supe que yo era artista. Porque ser artista en otro país es diferente, por más que ese país esté tan cerca como cualquier provincia. En Montevideo había todo un movimiento que encajaba con lo nuestro del Nuevo Cancionero. Allí estaba Carlos Núñez, director del diario *La Época*. Pronto conocimos a la mejor gente, a la más rica del Uruguay. Me refiero a los intelectuales, escultores, pintores, escritores. Ahí estaba la revista *Brecha*, estaba Galeano, estaba Alsina Thevenet... Nuestra pobreza no era cuento; y la generosidad uruguaya no tiene nombre (en Braceli 2010: 82).

Al otro lado del río, Sosa se integró rápidamente en el mundo artístico de Montevideo, forjando lazos con músicos e intelectuales vinculados a los círculos de izquierda¹⁰. Sin estar aún

⁷ “Folklore: ese camino difícil”, *Confirmado*, II/53 (23 de junio 1966), p. 57.

⁸ La discografía completa de Mercedes Sosa puede consultarse en el sitio oficial de la Fundación Mercedes Sosa: <https://www.mercedessosa.org> [acceso: 28 de octubre de 2024].

⁹ El origen tucumano de Mercedes Sosa fue determinante en la configuración de su repertorio inicial. Orquera (2015) subraya la relevancia de los ingenios azucareros y la crisis provocada por su cierre en la década de 1960, que llevó a numerosos músicos de la región a centrarse en la figura del trabajador azucarero. En este contexto, el vínculo de Sosa con los Hermanos Núñez y con Rolando “Chivo” Valladares constituyó un antecedente clave en la renovación del folclore, al igual que la influencia de Atahualpa Yupanqui, quien en Tucumán compuso, durante las décadas de 1930 y 1940, varias piezas de orientación social (Orquera 2008; 2015). En esta línea, según la autora, *La voz de la zafra* y *Canciones con fundamento*, articularon el canto al zafretero con el canto al mensú, que más tarde se ampliaría a otros actores sociales.

¹⁰ El diario *Época*, referido en la cita anterior, comenzó a publicarse en 1962 y se convirtió en un punto de encuentro para diversas corrientes de izquierda. Tuvo el apoyo de organizaciones políticas como la Federación Anarquista Uruguaya (FAU), el Movimiento de Acción Política Uruguayo

afiliada al Partido Comunista, estableció contacto con algunos de sus miembros, lo que le permitió entablar nuevas amistades. En 1963, durante su estancia en la capital uruguaya, Mercedes Sosa apareció por primera vez en *Folklore*. Con una foto en primer plano, el artículo, que comentaba su LP *La voz de zafra*, subrayaba su determinación de rechazar el folclore “de moda”, eligiendo, con libertad y sin formar parte de agrupaciones musicales, un estilo “renovador, serio” con canciones que “decían algo nuevo” y un “canto de ahora y aquí”. Además, mencionaba que, aunque su figura y sus conmovedoras canciones eran aún poco conocidas en Buenos Aires, estaban destinadas a expandirse:

Ella se negó a cantar el folclore de moda y escogió su repertorio con plena libertad artística. No integró conjuntos ni cambió su estilo [...] Su extraño destino ante el público es un signo: desconocida en la capital, era y es aplaudida y conocida en Tucumán, la Rioja, Catamarca, Jujuy, Santa Fe, Salta, Mendoza y San Juan. Al público porteño, apenas lo comunica con ella su disco. Ni radio ni TV. Pero el público siente que algo ha nacido a partir de esa voz y esas canciones penetradas de un inquietante dramatismo¹¹.

De este modo, sus primeras apariciones en la prensa resaltaban su novedad y originalidad, a pesar de su desconocimiento para el público de la capital, en contraste con su favorable acogida en otras regiones del país. Esta dimensión geográfica, junto a su origen tucumano, fueron claves en la interpretación de Mercedes Sosa y su música como el surgimiento de algo nuevo que brotaba desde el interior del país, vinculando paradójicamente la novedad de su propuesta musical con lo auténtico. Tanto el discurso de Sosa acerca de su primer viaje a Uruguay como el de los medios siguen una lógica de “descubrimiento” de su persona y su música, lo cual ocurrió fuera de su país. A medida que se enfatizaba su calidad interpretativa, su imagen personal y “persona musical” (Auslander, 2006) adquirieron un protagonismo cada vez mayor.

Durante su estancia en Uruguay, con Matus como guitarrista, Mercedes Sosa cantaba en diversos locales, peñas, barrios, murgas y radios, donde su música fue ampliamente difundida. Sobre la Radio Yaguarón, Mercedes relata que el locutor del programa *Entre mate y mate canta Carlos Gardel* la difundía permanentemente, porque “se enamoró de *La Zafra*, la zamba que yo cantaba. Una joya de Armando Tejada Gómez con música maravillosa de Matus” (en Braceli 2010: 83). En los espacios donde se desenvolvía, Sosa se esforzaba por renovar el repertorio del folclore. Señaló:

Durante ese tiempo yo canté en los barrios, en las murgas. Ya lo venían haciendo artistas como Alberto Castillo, Amelia Vargas. Era lógico el reconocimiento para ellos, pero no para mí, que no era nadie. Y me abrieron totalmente las puertas, aunque nuestro repertorio era serio... Pero al ser recibida por las murgas, yo me puse a tono y canté también algunas canciones livianas [...] y alternaba con canciones como “Verde selva”. Eran canciones inusuales, con letras emparentadas con la poesía, difíciles de captar en aquellos años. El caso es que la gente empezó a aplaudir... (en Braceli 2010: 83).

(MAPU), el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), el Movimiento Revolucionario Oriental (MRO) y el Partido Socialista (Rey Tristán 2002).

¹¹ “Gente y folklore”, *Folklore*, 41 (mayo de 1963), p. 11.

En febrero de 1964, *Folklore*¹² informaba que Sosa y Matus se habían establecido en Montevideo, en calle Canelones, y que gracias a la buena acogida del público realizaban recitales tanto en la capital como en el interior del país. Además, consideraban posibles grabaciones y participaciones en programas de televisión. Aprovechando este impulso, Sosa y Matus invitaron a Montevideo al poeta Armando Tejada Gómez y al escritor Vicente Battista para reunirse con otros artistas uruguayos, como Mario Benedetti: “Mario vino a vernos y escribió una nota hermosísima: Poemas y canciones en dirección del horizonte”, relata Mercedes Sosa (en Braceli 2010: 85).

Hasta entonces, Sosa no había sido invitada al Festival Nacional del Folklore de Cosquín¹³, que se celebró por primera vez en enero de 1961. Este evento, que convocaba a artistas de renombre del “interior” de Argentina y Uruguay —término utilizado para referirse a la escena folclórica en contraste con la del tango en las capitales—, como Jaime Dávalos y Aníbal Sampayo, se consolidó como el festival folclórico más importante de la región rioplatense. Triunfar en Cosquín representaba éxito a nivel local e internacional. Sin embargo, según Mercedes Sosa, su temprana vinculación con el comunismo y su posterior afiliación al Partido en 1964 censuraban su participación en este evento: “Lo que estaba pasando es que la gente de la comisión folclórica no me dejaba cantar por comunista [...] Lo ideológico en mí era muy fuerte y el rechazo de los organizadores también” (en Braceli 2010: 179-180).

El reconocimiento de los músicos argentinos en Uruguay se reflejaba en la prensa argentina como una consecuencia directa del Festival de Cosquín. Bajo el subtítulo “REFLEJOS DE COSQUÍN”, Rodríguez Roque destacaba en *Folklore* el aporte de este evento a la “divulgación de lo autóctono” y de las canciones que llegaban a Uruguay y se transmitían por radio (1963: 19). El uruguayo Aníbal Sampayo —cuyas composiciones fueron interpretadas por numerosos músicos, incluida Sosa— fue invitado a cada versión del festival durante los años sesenta, y compartió escenario con artistas argentinos como Los Chalchaleros, Eduardo Falú y Los Hermanos Ábalos. Su dominio del arpa llamó inmediatamente la atención: “Todos los arpistas nos suenan, en esta época, a antiguo Paraguay, a canción añeja, y ¿por qué no? Pasada de moda. Por eso es que nos sorprendimos cuando escuchamos por primera vez a Aníbal Sampayo”¹⁴. El conjunto uruguayo Los Olimareños, apadrinados por el argentino Jorfe Cafrune, así como el cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa, entre muchos otros, fueron parte de las primeras versiones del festival.

Mientras la prensa continuaba señalando que, aunque “desconocida en su país”, Mercedes Sosa “es en Uruguay una de las figuras femeninas de nuestro país de mayor relevancia y adhesión popular”¹⁵, la artista conoció al músico argentino Jorfe Cafrune en Montevideo. Cafrune, “el

¹² *Folklore*, 60 (febrero de 1964), p. 67.

¹³ Este festival se celebra durante nueve noches en la ciudad de Cosquín, provincia de Córdoba, Argentina. Producido por Julio Mahárbiz, ha sido transmitido desde 1962 por Radio Belgrano de Buenos Aires y otras emisoras del país. Desde entonces, ha crecido en repercusión nacional e internacional. Fue replicado en Kawamata, Japón, a partir de 1981 y ha obtenido el patrocinio de la Organización de Estados Americanos (OEA). Atahualpa Yupanqui, quien participó del festival desde sus inicios, fue una figura fundamental, motivo por el cual el escenario principal lleva su nombre. En 2001, José Palazzo, en colaboración con Mahárbiz, creó el “Cosquín Rock”, que se ha extendido a varios países.

¹⁴ *Folklore Argentino*, I/3 (febrero de 1966), p. 16.

¹⁵ *Folklore*, III/70 (16 de junio de 1964), p. 21.

hombre de las barbas folklóricas", ya había actuado en Cosquín y en Montevideo, durante una gira junto al conjunto uruguayo Los Olimareños¹⁶. La amistad que surgió entre Sosa y Cafrune marcó un punto decisivo en la carrera de la artista, ya que al año siguiente éste la invitó a debutar en el Festival de Cosquín de 1965.

A pesar de la censura y sin permiso del equipo organizador, Cafrune la presentó al público como una "mujer purísima", cuyo canto "no ha tenido la oportunidad de darlo" (en Massholder 2024: 65). Este acto fue clave para que Sosa obtuviera un reconocimiento masivo en Argentina, lo que le valió una invitación formal para la siguiente edición del festival. Acerca de esta colaboración, el hermano de Mercedes Sosa, Cacho Sosa, relata:

Él también estuvo allá [Uruguay] y pasaron más o menos las mismas cosas, entonces se hicieron amigos y ella le dio una mano en ese país. Por eso, en el 65 cuando Cafrune debió cantar en el festival de Cosquín, la invitó al escenario (en Matus 2016: 266).

Con su bombo, Mercedes Sosa interpretó "Canción del derrumbe indio" de Fernando Figueroa Iramain, una pieza sobre la colonización y el genocidio de los pueblos indígenas. La edición de *Folklore* dedicada a cubrir el evento incluyó una pequeña fotografía donde Sosa aparece rodeada de artistas y público. Una breve nota destacaba el "gesto gaucho" de Cafrune y describía la voz de Mercedes como una "expresión genuina de la tierra", elogiando tanto su calidad interpretativa como la entusiasta recepción de su canto:

Mercedes Sosa: recia y admirable intérprete, cuya voz parece nutrida en las más legítimas esencias de la tierra. Con inolvidable gesto gaucho, Jorge Cafrune la hizo subir por una escalera lateral del escenario y la presentó al público, seguro de la calidad de la intérprete. Mercedes Sosa con "Canción del derrumbe indio" hizo tronar de entusiasmo las palmas de la inmensa y entusiasmada concurrencia¹⁷.

Años más tarde, la prensa señalaba cómo Sosa había superado la etapa de anonimato y prejuicios en Buenos Aires tras su debut en Cosquín, y que, desde aquella presentación, volvió todos los años a Cosquín. Sobre este evento y su paso por Uruguay, Sosa comentó:

El folklore que yo canto habla del hombre argentino que trabaja, que lucha, que sufre. Encerrar todo eso en una breve poesía y ponerle música es, para mí, más que una corriente renovadora, una necesidad [...] Por ese entonces en la Argentina se hacía un folklore demasiado tradicional y mis canciones —imaginadas por el poeta Armando Tejada Gómez— sorprendían al público acostumbrado a la rutina. Durante un año me refugié en el Uruguay y mi estilo se fue puliendo y decantando; volví en 1965 para actuar en el festival de Cosquín, donde la suerte me acompañó¹⁸.

¹⁶ *Folklore*, 60 (febrero de 1964), p. 67.

¹⁷ *Folklore. Libro de Oro. Vº Festival Nacional de Folklore Cosquín 1965*, 87 (9 de febrero de 1965), p. 116.

¹⁸ "Mercedes Sosa: canto al hombre argentino", *Siete Días Ilustrados* (21 de diciembre de 1970). Fuente: <https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/mercedes-sosa.htm> [acceso: 30 de octubre de 2024].

Los medios resaltaban “su penetrante poder de comunicación”, junto con “su dramatismo teatral” y su “tono inundado de calidez” como cualidades raramente logradas por los intérpretes de inspiración folclórica. Estos elementos le habrían permitido desarrollar un estilo particular que revitalizó el interés por un cancionero popular: “en el Festival de Cosquín de 1965, los aficionados argentinos conocieron los enormes ojos oscuros de Mercedes [...] Fue entonces cuando Falú y el novelista Ernesto Sábato la invitaron a participar en la grabación del Romance de la muerte de Juan Lavalle”¹⁹.

Después de un año de actividades en Uruguay, Sosa, Matus y Tejada Gómez regresaron a Argentina. Entretanto, fundaron el Nuevo Cancionero en 1963 en Mendoza y organizaron el primer espectáculo literario-musical de Armando Tejada Gómez en el Teatro I.F.T. de Buenos Aires, en línea con los principios del Nuevo Cancionero. En ese marco, Tejada Gómez lanzó su primer disco, *Sonopoemas del horizonte*, en febrero de 1964. La prensa cubrió la actividad con titulares como “Inquietud provinciana en Buenos Aires... Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Oscar Matus y Tito Francia traen poemas y canciones del horizonte”, informando el reciente regreso de los tres primeros desde Uruguay y la serie de cuatro recitales que realizarían para promocionar el disco. La nota sobre Tejada Gómez resaltaba, además, su trayectoria como autor de canciones interpretadas por Matus, Sosa, Tito Francia, Jorge Cafrune, Ariel Ramírez y Eduardo Aragón, entre otros. También se mencionó la fundación del Nuevo Cancionero en Mendoza, cuyo manifiesto sería dado a conocer en Buenos Aires²⁰.

Después de su viaje a Uruguay y sus primeras presentaciones en el festival de Cosquín de 1965 y 1966, Mercedes Sosa comenzó a trabajar con las discográficas *PolyGram/Universal* y *Philips Records*. Mientras su actividad musical se intensificaba, enfrentó dificultades personales que debió conciliar con su trabajo y sus planes de proyección internacional. Su separación de Oscar Matus la obligó no solo a hacerse cargo de su hijo, sino también a encontrar otro guitarrista. Su hijo Fabián recuerda que, a sus siete años, era cuidado por colegas de su madre, como la cantante Marián Fariás, mientras ella se preparaba para presentaciones en el festival de Cosquín y otras giras locales. Señala que su madre “nunca pudo disfrutar del todo esos viajes”, ya que en ese momento estaba reconstruyendo su vida y carrera (en Braceli 2010: 92). Finalmente, Sosa dejó a su hijo al cuidado de sus padres en Tucumán, compatibilizando su trabajo en Buenos Aires y sus giras internacionales con frecuentes visitas a su ciudad natal. Al respecto, expresó: “me lo pasé despidiéndome de él. Cuánto ha sufrido por mis viajes” (en Braceli 2010: 141).

Con el creciente reconocimiento de la música de Mercedes Sosa en Argentina y el mundo, la artista estrechó lazos con jóvenes músicos. Los invitó a formar parte de su círculo y acompañarla en sus presentaciones, y les brindó la oportunidad de darse a conocer. En 1967, conoció al cantautor Víctor Heredia con veinte años. Este recuerda que, tras su primera actuación en el festival de Cosquín, Mercedes Sosa se le acercó y le dijo que debía conocer a los poetas Armando Tejada Gómez y Hamlet Lima Quintana:

Mercedes me dijo aquello al oído y además me llevó de gira [...] Lo que hacía Mercedes conmigo por aquellos años no tenía nombre. Ella cantaba una docena de canciones, paraba,

¹⁹ “Folklore: ese camino difícil”, *Confirmado*, II/53 (23 de junio 1966), p. 57.

²⁰ “Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Oscar Matus y Tito Francia traen poemas y canciones del horizonte”, *Folklore*, III/70 (16 de junio de 1964), p. 20.

miraba al público y decía: "Bueno, ahora quiero que escuchen a este chico" (Heredia en Braceli 2010: 123-124).

En los reportajes de la época, la vinculación de la imagen de Mercedes Sosa con la autenticidad —reflejada en su estética "sencilla" y "humilde"— se complementó con la maternidad, aludiendo tanto a su experiencia personal como a su canto, en términos metafóricos. En un artículo de *Folklore*, titulado "Mercedes Sosa o la autenticidad. Una voz para la tierra", Felipe Cárdenas la describía como "la imagen de la sencillez", destacando "el temblor de lo auténtico, de lo que viene del fondo de los tiempos". Añadió que vestía "casi humilde, apenas maquillada, siempre con sus lacios cabellos molestándole la cara" y que "se ve como una mujer cualquiera, casi sin historia para contar" (1965: 3). También mencionaba el vínculo emocional con su hijo, con una fotografía de ambos.

En 1966, *Folklore Argentino* publicó una sección titulada "La mujer en el Folklore", que buscaba que las lectoras se identificaran con las artistas entrevistadas, incluyendo a Mercedes Sosa bajo el subtítulo "un profundo amor de madre". El artículo sostiene que el precio de ese amor fue su lucha constante contra la pobreza, agregando "He allí la clave: Mercedes es, fue y siempre será madre. Hasta el dolor". Se resaltaba su mirada triste, fruto de la distancia con su hijo y una vida de esfuerzo, lo que llevó al público a comprarla con Edith Piaf: "Mercedes, de tanto estar separada de su hijo, se lo llevó en los ojos al teatro y fue y es madre siempre de todos quienes la escuchan"²¹.

De este modo, la imagen de Mercedes Sosa circula acompañada de representaciones esencialistas y colonialistas —características de los discursos indigenistas y nacionalistas del período— acerca de su trayectoria personal y artística, que remiten tanto a la lógica del estereotipo racial (Bhabha 2004) como a la del género y la alegoría mariana insertas en el imaginario mestizo de América Latina (Montecino 1991). Mercedes Sosa representa la madre abandonada, sola, sacrificada, india y melancólica, perfil que se refuerza con la tríada que conforma junto con su hijo —quien luego se convirtió en su representante— y su expareja, Oscar Matus. La idea de la naturaleza melancólica y triste tanto del indio como del sujeto mestizo, desprovistos de racionalidad y virilidad (Mendivil 2017; Ríos 2022) se articuló así con la figura de madre, un constructo profundamente enraizado en la cultura occidental y de gran peso simbólico, especialmente en el contexto latinoamericano de tradición católica. Según Montecino (1991), los modelos interpretativos constituidos en las metrópolis en torno a la mujer y la identidad latinoamericana integran de diversas maneras los paradigmas eurocéntricos. En este sentido, la figura de María, virgen y madre a la vez, ha sido fundamental para definir lo femenino y la superioridad moral de la madre mestiza²².

Así, al regresar de Uruguay, Sosa fue transformándose en una figura de considerable peso mediático y un ícono cultural hacia finales de los años sesenta. En 1966, grabó el álbum *Yo no*

²¹ "La mujer en el folklore", *Folklore Argentino*, II/8 (agosto de 1966), p. 16

²² Según Montecino, la representación mariana que envuelve a la mujer-madre alude a la mezcla híbrida y violenta entre indígenas y europeos colonizadores, en la cual "la madre india procrea en soledad y fuera del matrimonio occidental a una profusión de vástagos mestizos, huachos, ilegítimos, huérfanos", hijos de un padre español ausente (1991: 16). A partir de este hito originario, las identidades latinoamericanas se configuran en torno a la negación de ese origen bastardo. La figura de una madre virgen y sagrada oculta y perdona el acto de la violación y reconcilia la relación entre colonizadores y colonizados.

canto por cantar en el que incluyó “Canción para mi América”, del músico uruguayo Daniel Viglietti y “Tonada de Manuel Rodríguez”, compuesta por el músico chileno Vicente Bianchi sobre los versos de Pablo Neruda. Con esta última, comenzó a vincular su repertorio con la historia y los artistas de Chile.

2. Más allá de la cordillera: giras y vínculos con la Nueva Canción Chilena

Las noticias del Festival de Folklore de Cosquín también circulaban en Chile. En 1967, la revista *El Musiquero* en la sección “Aquí Baires” reportó sobre su VII versión, destacando la participación de célebres invitados como Los Chalchaleros, Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, Los Fronterizos, Ramona Galarza y Atahualpa Yupanqui, quien fue galardonado con el premio “Cosquín de Oro”²³. Yupanqui había influenciado a muchos artistas de la Nueva Canción y fue clave en la difusión temprana del folclore argentino. En París, sus actuaciones en 1940 y 1950 promovieron el interés por el folclore sudamericano, considerado exótico. Según Karush, “los parisenses solían reaccionar con el mayor entusiasmo ante formas musicales que les parecían indígenas” (2019: 192).

Mamani (2018) ha planteado que el auge del folclore en Argentina tuvo un impacto significativo en Chile. Figuras destacadas como Eduardo Falú, Mercedes Sosa, Los Fronterizos y Los Trovadores, asociados a eventos de renombre como el festival de Cosquín, contribuyeron a la renovación de la música chilena a principios de los años sesenta. Eduardo Carrasco, miembro fundador y líder de Quilapayún, ha destacado la importancia del *boom* de la canción argentina de raíz folclórica y su relevancia para el Cono Sur, tanto en sus formas tradicionales (la zamba, la chacarera, milonga, entre otras) como las del Nuevo Cancionero, desarrolladas en la ciudad, de mayor contenido poético, político y arreglos musicales más refinados:

De toda esta dirección, mejor adaptada a la ciudad, surgió en 1958, el Nuevo Cancionero argentino, movimiento que agrupó a los artistas más comprometidos con la lucha política, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Óscar Matus, Tito Francia, Manuel Tejón, César Isella y otros. En toda esta gente, nosotros nos reconocimos de inmediato, iniciando, desde los primeros años de nuestro trabajo, una colaboración y un intercambio de experiencias (Carrasco 2023: 182)²⁴.

Al igual que Mercedes Sosa, los primeros viajes internacionales de Quilapayún fueron a Uruguay, donde realizaron una gira junto con Víctor Jara y actuaron en el Galpón de Montevideo en 1969. Carrasco menciona que Uruguay atravesaba un proceso político y cultural similar al de Chile, lo que facilitó la recepción de su música. En ese país, Quilapayún desarrolló vínculos con exponentes del Canto Popular Uruguayo, como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños, quienes se acercaban a la propuesta musical de la Nueva Canción Chilena y también eran conocidos en Chile: “Estaban viviendo un proceso de renovación de lo popular, que comenzaba a irradiar su influencia hacia los demás países latinoamericanos. Algunas de las canciones de Viglietti ya se cantaban en Chile: los hermanos Parra y Víctor Jara se habían encargado de difundirlas” (Carrasco 2023: 181).

²³ “Aquí Baires”, *El musiquero*, III/41 (mayo de 1967), p. 31.

²⁴ Si bien la cita alude al año 1958, el Nuevo Cancionero fue lanzado oficialmente en 1963.

A finales de los años sesenta, los músicos de la Nueva Canción Chilena, inspirados por Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra —quienes habían grabado para el mismo sello comunista en París, *Chant du Monde*— buscaron continuar su legado, alineándose con los movimientos de renovación musical en América Latina. Los artistas de la Nueva Canción, como Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Patricio Manns y los grupos Quilapayún e Inti-Illimani, realizaban sus primeras giras por América Latina y Europa.

En este contexto, la revista *El Musiquero* señalaba que Argentina vivía “una verdadera revolución folklórica”, en la cual Mercedes Sosa era “fundamental en la batalla”. Se mencionaba su participación en el Manifiesto del Nuevo Cancionero y su gran repercusión, especialmente en Uruguay. También se hacía referencia a su presentación en Cosquín junto a Cafrune y la grabación de su álbum *Yo no canto por cantar*. Asimismo, se contrastaba su alcance internacional con la limitada recepción que había tenido en Chile. Además, se aludía a sus características físicas, describiéndola como “morena, vital y atractiva” y argumentando que la autenticidad que transmitía la diferenciaba de otras cantantes:

Actualmente, Mercedes Sosa es la primera folklorista de Argentina. Menuda, morena, vital, atractiva y profundamente expresiva, sabe unir en sus interpretaciones todo lo auténtico del folklore junto a una fuerza que no es fácil encontrar en otras cantantes. Este año, Mercedes Sosa piensa viajar a Europa. Seguramente triunfará allí como lo ha hecho en Argentina y Uruguay. En Chile, es poco conocida del público y sólo los estudiosos saben de su valía y capacidad. Ojalá podamos verla tocar instrumentos típicos y cantar, como ha sucedido con Falú y Atahualpa Yupanqui. Su mayor éxito, lo constituye la versión de “Zamba para no Morir”, tema que se impone en toda América²⁵.

Tal como informaba el medio, en 1967 Sosa realizó una gira por Estados Unidos. La prensa argentina señaló que en este viaje la cantante “conoció gente” y alcanzó “fama definitiva”, lo que le abrió las puertas de importantes discográficas. Según *Siete Días Ilustrados*, la crítica estadounidense elogió su estilo, describiéndolo como “un arte personal, urdido a fuerza de trabajo y entonación segura, despojado de artificiosos tecnicismos, fervorosamente humano”. El equipo de la revista, al relatar su visita al departamento de Sosa en calle Arenales, resaltó tanto sus características físicas —“pelo lacio y rebelde que cae sobre su cara redonda, alunada”— como su “presencia sólida”, su preocupación por los desposeídos y su grave voz, que combinaba “la tonada provinciana con el lunfardo porteño”²⁶.

En 1969, convocada por el músico Ariel Ramírez, Sosa grabó *Mujeres Argentinas* (Universal), el primero de tres discos conceptuales en colaboración con Ramírez y el letrista Félix Luna. *Mujeres Argentinas* reúne poemas de Luna que rinden homenaje a ocho personajes femeninos, reales y ficticios, relacionados con las guerras de independencia hispanoamericanas y la historia nacional: Gringa chaqueña, Juana Azurduy, Rosarito Vera, Dorotea Bazán, Alfonsina Storni, Manuela Pedraza, Guadalupe Cuenca y Mariquita Sánchez de Thompson. Este disco fue clave para su siguiente proyecto, un homenaje a otra mujer trascendental de la canción chilena: Violeta Parra. Fabián Matus —hijo, productor y representante de Mercedes Sosa desde 1982—

²⁵ *El Musiquero*, Año III, 48 (octubre de 1967), p. 29.

²⁶ “Mercedes Sosa: canto al hombre argentino”, *Siete Días Ilustrados* (21 de diciembre de 1970). Fuente: <https://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/mercedes-sosa.htm> [acceso: 28 de octubre de 2024].

subrayó la habilidad de su madre para aprovechar oportunidades como esta, ya que al grabar prometedores éxitos mundiales como “Juana Azurduy” y “Alfonsina y el mar” atrajo el interés de las discográficas: “esas canciones de Ariel Ramírez y Félix Luna fueron las que le hicieron ver a la compañía discográfica que la idea de Mercedes de grabar un homenaje a Violeta Parra podría tener un buen resultado” (Matus 2016: 176).

Acerca de “Alfonsina y el mar”, *La Bicicleta* señalaba años después que “Hay canciones que cruzan fronteras e ideologías, que salen de los márgenes oscuros y silenciosos a que es sometido el Canto popular”. Además, sostenía que la gente la tarareaba sin conocer su nombre, y que pese a su escasa difusión era conocida por “su hermosa melodía, la inusual calidad poética y la voz, a veces dulce, a veces firme y siempre sencilla de Mercedes Sosa”. Se resaltaban también sus “rasgos indios” y su simbólica figura maternal del continente: “Con su rostro de rasgos indios, su figura de gran madre americana y la fuerza pica de su voz, Mercedes Sosa es símbolo vivo del despertar de nuestro continente, pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar”²⁷.

Las interpretaciones de Mercedes Sosa alcanzaron así una difusión mediática mayor que muchas de aquellas de las personas que escribieron canciones de su repertorio, lo que fue reforzado por la estética de su “persona musical”. Como señala López Cano (2012), en la canción popular las versiones se inscriben en cadenas y redes intertextuales que difuminan la autoría y muestran que las obras poseen múltiples modos de existencia, más allá de su composición. En la misma línea, la crítica feminista a la noción de música absoluta (McClary 1991; Citron 1993) ha cuestionado la concepción romántica de la obra como creación trascendental de genios individuales y reivindica la centralidad del cuerpo y la interpretación —históricamente feminizada— frente a la primacía del texto escrito y la figura del compositor (Ramos 2010; Viñuela 2003). Desde esta perspectiva, la labor de Mercedes Sosa debe comprenderse no tanto como ejecución y vehículo de una obra previamente elaborada, sino como creación musical y forma de autoría, capaz de generar nuevos significados e incidir en la vida cultural de la región.

Mujeres Argentinas se lanzó en el Teatro Presidente Alvear en julio de 1970, con una gira de gran aceptación por varias ciudades de Argentina. En una entrevista a Sosa publicada por *Folklore*, en cuya primera página puede leerse “Mujeres argentinas rescatadas por la voz de Mercedes Sosa”, la artista pone énfasis en Juana Azurduy, a quien interpretaría en la película “Güemes”, dirigida por Leopoldo Torre Nilsson (1971). Como respuesta a la pregunta “¿Por qué triunfan menos las mujeres que los hombres en el cancionero nativo?” del periodista Marcelo Simón, Sosa respondió “Pienso que tal vez se deba a que aún vivimos en una cultura de patriarcado, pese a todo. Y en ella sobrenadan, naturalmente, los prejuicios de la mujer artista” (Simón 1969: 14). Señaló, además, que no cantaría en ningún idioma europeo, prefiriendo el quechua o guaraní, que le resultaban más familiares. De este modo, Mercedes Sosa articulaba un discurso con ideas feministas y abiertamente indigenista.

Aunque para entonces Violeta Parra era reconocida en los círculos del folclore como investigadora, autora, intérprete y artista plástica, con exposiciones en el Museo del Louvre de París²⁸, no había alcanzado el reconocimiento masivo que tendría en las décadas siguientes. La decisión de Mercedes Sosa de rendirle homenaje demostró una aguda visión en la selección de su repertorio. Su interés por incluir canciones de mujeres y piezas novedosas en un contexto dominado por cantautores masculinos se evidenció también en su disco *Navidad con Mercedes*

²⁷ “Mercedes Sosa. Quiero cantar a cielo abierto”, *La Bicicleta*, 14 (agosto de 1981), p. 16.

²⁸ Más precisamente, en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre (N. del E.).

Sosa (1970), donde eligió la canción "Navidad 2000" de Hilda Herrera. Fabián Matus señaló que estos hechos "llevan implícitos los postulados del Nuevo Cancionero" y que "fue un gesto muy contundente porque Herrera era resistida; se trata de una mujer pianista, en un momento en que había hombres muy fuertes del folklore" (2016: 76).

Con un repertorio centrado en Argentina, pero enfocado en figuras femeninas, Sosa visitó Chile por primera vez en la primavera de 1969, cuando su música empezaba a proyectarse internacionalmente. Este viaje marcó el inicio de su creciente conexión con la Nueva Canción Chilena, movimiento musical con el que compartía ideales estéticos y políticos. En Chile grabó un disco sencillo de dos canciones con Philips, dedicado a dos importantes músicos chilenos: "Gracias a la vida" de Violeta Parra, fallecida recientemente en 1967, y "Te recuerdo Amanda" de Víctor Jara.

En 1970, Sosa volvió a Chile, motivada por el ambiente político y cultural generado por la Unidad Popular y la asunción de Salvador Allende. Sobre esta experiencia, Eduardo Carrasco de Quilapayún, comentó:

El día en que en Chile se celebró el triunfo de Allende, con una gran concentración en plena Alameda, detrás del escenario, sentados en una cuneta, y con un fondo de vivas y discursos, pasamos varias horas conversando con Mercedes Sosa (Carrasco 2023: 182).

En 1971, Mercedes Sosa grabó en Argentina un disco tributo a Violeta Parra, titulado *Homenaje a Violeta Parra*, también con el sello Philips, donde incluyó varias canciones de la cantautora chilena, así como el poema "Defensa de Violeta Parra" de Nicanor Parra, hermano de Violeta. Este disco, que catapultó definitivamente la obra de Parra al reconocimiento internacional, estuvo directamente relacionado con la visita de Sosa a Chile. Acerca de esto, ella recordó:

No conocí a Violeta. Un año de gira por Chile unos amigos me entregaron su tesoro más preciado, el disco con las últimas composiciones de Violeta. Ella ya se había pegado un tiro, sus últimos años habían sido de mucho dolor y extrema pobreza. Volví a la Argentina y decidí grabar su obra maravillosa (en Rufiner 2022: 36).

En el álbum, Sosa incorporó nuevamente "Gracias a la vida", además de otras canciones como "Volver a los 17", "Arriba quemando el sol", "Rin del Angelito" y "La Carta"; esta última en colaboración con el conjunto chileno Quilapayún. Eduardo Carrasco comentó que, luego de su primera versión de "La Carta" en el álbum *Basta* (1969), grabaron la segunda versión junto con Mercedes Sosa en 1971, mientras ella trabajaba en su disco en Buenos Aires:

Hicimos muchos conciertos con Mercedes, e incluso llegamos a grabar juntos una canción, "La Carta", que aparecería en el disco que la cantante argentina le dedicó a nuestra Violeta [...] Habíamos cantado juntos en el Gran Rex, y habíamos tenido tanto éxito que se suspendió el tráfico en la calle Corrientes (Carrasco 2023: 182).

Como muestran las investigaciones de Rodríguez (2016) y Mamani (2018), varios exponentes de la Nueva Canción Chilena ya habían actuado en Buenos Aires: Inti-Illimani en 1968, y en 1971 —gracias a la gestión del sello comunista DICAP— Isabel Parra, Rolando Alarcón, Payo Grondona, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Los Amerindios y Tiempo Nuevo

actuaron en el Teatro Payró. El mismo año, Quilapayún tuvo una ovacionada participación en el Luna Park, donde compartieron escenario con el uruguayo Alfredo Zitarrosa y Mercedes Sosa. El evento fue registrado por el periódico *La Nación*, con fotografías de Quilapayún y Mercedes Sosa. Carrasco recuerda:

Se llamaba *el Pairó* y en él cantamos durante una semana la “Cantata Santa María”. El éxito fue tal, que al cabo de unas semanas tuvimos que volver. Cantamos en un recital conjunto con “La Negra”, Mercedes Sosa, que ya era la figura más importante del canto nuevo en su país. La actuación tuvo lugar en el Gran Rex [...] Después de este concierto, todo fue más fácil, la próxima presentación sería en el famoso Luna Park (Carrasco 2023: 181).

Carrasco destaca la importancia de Mercedes Sosa y César Isella en la difusión de la música chilena y su conexión con el movimiento musical del Cono Sur. Sostiene que, al llegar a Argentina, la música chilena era desconocida y que gracias a las excelentes interpretaciones de estos músicos se visibilizó que “todos estos movimientos musicales que el cono sur estaba produciendo eran diferentes formas que tomaba un mismo entusiasmo” (Carrasco 2023: 182).

Durante sus visitas a Chile, Sosa asistió a la Peña de Los Parra, un espacio fundamental para la música popular y la Nueva Canción, fundada en 1965 por Isabel y Ángel Parra. Hasta el golpe de Estado de 1973, fue un punto de encuentro para artistas nacionales e internacionales. Tita Parra, cantautora e hija de Isabel Parra, señala en el libro autobiográfico de su madre *Ni toda la tierra entera* (2012) que Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Payo Grondona, entre otros, fueron protagonistas de este espacio, y que artistas internacionales como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés también cantaron allí. Con el triunfo de la Unidad Popular, Chile atrajo a los interesados en el proceso chileno, quienes a menudo visitaban la Peña. Isabel Parra (2012) recuerda su participación junto con su hermano en la campaña de Allende en 1964 y destaca que, en ese marco, la Peña de Carmen 340 se consolidó como un pilar del canto popular, continuando el legado de Violeta Parra e impulsando cambios estéticos y sociales:

Se abrieron fronteras, compartimos una nueva conciencia de continente latinoamericano que se expresó en sonidos e instrumentos andinos, rockeros, folclóricos, clásicos, latinos y afros. Chile se transformó en un escenario de múltiples manifestaciones musicales en expansión, abierto a toda influencia [...] Este fenómeno cultural-musical rompió los esquemas que sustentaban el concepto de folclore, y los valores tradicionales que limitaban toda expresión musical relacionada con nuestra identidad a la mera exaltación de un nacionalismo clasista y conservador (2012: 41).

A pesar de la importancia de Mercedes Sosa para la generación de artistas de la Nueva Canción y su papel en la difusión de este movimiento en Argentina y otros lugares, en 1982, *La Bicicleta* la refería como “conocidísima desconocida para los chilenos”²⁹. En sus viajes por Chile, se relacionó principalmente con los artistas de la Nueva Canción, donde valoró la figura de Violeta Parra, quien fue fundamental tanto para su carrera como para la difusión de la canción chilena y latinoamericana. Para 1970, las canciones que Mercedes Sosa incluía en su repertorio aseguraban una amplia difusión internacional. Víctor Heredia, por ejemplo, cuya “Canción del

²⁹ *La Bicicleta*, 14 (agosto de 1981), p. 2.

picapecdero" fue incluida en el álbum *El grito de la tierra* (1970) de Sosa, manifestó: "Ser grabado por la Negra fue un honor gigantesco" y agregó que "en esto también es una madre alumbradora" (en Braceli 2010: 124).

3. Gracias a la vida: consagración y politización tras el viaje a Chile

Los viajes de Mercedes Sosa a Chile coincidieron con la creciente proyección internacional y politización de su repertorio, como se percibe en los discos *Hasta la victoria* (1972) —donde incluyó "Plegaria a un labrador" de Víctor Jara— y *Traigo un pueblo en mi voz* (1973). Se trataba de un contexto de retorno a la democracia en Argentina, la legitimidad del peronismo y la agitación obrera, antesala de la dictadura de Videla de 1976. Al mismo tiempo, se organizaban fuerzas represivas como la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), organización terrorista parapolicial. En esos años, Sosa realizó una nueva gira por Uruguay y varios países de América Latina, como México, Venezuela y Perú, además de recorrer Europa. Participó en el Congreso Mundial de la Paz en Moscú en la Unión Soviética y en el festival de la *Fête de l'Humanité* en París, organizado por el periódico comunista *L'Humanité*. Para entonces, ya era ampliamente reconocida por su interpretación de "Gracias a la vida", lo que contribuyó a difundir la figura de Violeta Parra entre el público angloparlante.

Influenciada por la versión de Mercedes Sosa, a quien conoció en una gira de la artista argentina por Estados Unidos en 1974, la cantante estadounidense de folk-rock Joan Báez lanzó su álbum *Gracias a la Vida* (1974) con el sello A&M Records, donde interpretó canciones de Chile, Cuba, México y España. Entre ellas, se encuentran composiciones de Víctor Jara ("Te recuerdo Amanda") —recientemente torturado y asesinado luego del golpe de Estado en Chile— y Violeta Parra, autora de la canción que da título al disco. Además, el álbum incluyó el poema "Sube a nacer conmigo hermano" del poeta chileno Pablo Neruda.

En el ámbito de la canción de autor, como señala López Cano (2012), la versión más difundida no siempre coincide con la del propio autor o con la primera grabación considerada "original". En el caso de Mercedes Sosa, varias de sus interpretaciones —como "Gracias a la vida" o "Te recuerdo Amanda"— se consolidaron como "versiones dominantes" tanto en Argentina como a nivel internacional. Si bien la artista acostumbraba a presentar y reconocer a los compositores de las canciones que interpretaba, a quienes admiraba profundamente, sus interpretaciones alcanzaron tal proyección que se convirtieron en referentes, llegando incluso a funcionar como modelo para otras intérpretes, como Joan Báez.

El mismo año (1974), Báez realizó una gira que incluyó un viaje a Argentina. En un recital en el Luna Park de Buenos Aires, interpretó junto con Mercedes Sosa la emblemática canción "Gracias a la vida". La revista *Pelo* registró este momento con una fotografía de ambas artistas sentadas en el salón del Hotel Alvear, donde ofrecieron una conferencia de prensa³⁰. Semanas antes, la revista había anunciado la gira de Báez, destacando su interés por la música y el pueblo latinoamericano. Además, informó acerca de su actuación en Vietnam del Norte, en apoyo a la resistencia durante los últimos días de la guerra.

Según Orjuela (2019), para los argentinos, Báez era una figura política influyente y su primer concierto en el país no podía verse como un hecho aislado, sino como parte de un contexto de gran relevancia en el marco de la Guerra Fría, con recientes golpes de Estado en

³⁰ "El verso cambiado". *Pelo*, Año V, 53 (1974), pp. 8-10.

América Latina impulsados con intervención estadounidense. La escena musical estadounidense también estaba politizada, especialmente el *folk*, vinculado a las luchas por los derechos civiles de la comunidad afroamericana. Íconos como Joan Báez y Bob Dylan encabezaban el *folk revival*, movimiento que formaba parte tanto de los circuitos de la canción social como del *pop-rock*, que atrajo a un público diverso, pero sin duda politizado.

Aunque Sosa era conocida por su afiliación comunista y Báez se alineaba con un pacifismo comprometido, ambas artistas eran referentes del antiimperialismo. Sin embargo, *Pelo* informó que el público no quedó satisfecho con el recital y criticó la postura de Báez, en particular su defensa de la lucha no violenta por los derechos humanos. Durante el concierto, el mensaje de no violencia de Báez generó abucheos y Mercedes Sosa intervino para calmar al público. Según Báez: "había estudiantes del ala radicalizada de un grupo de izquierda a quienes no les gustaba que hablara de no violencia, y detuvieron el concierto con sus gritos. Mercedes subió al escenario, los encaró y les dijo que se callaran"³¹. El periódico estadounidense *The Ann Arbor News* también cubrió el evento, y señaló que el público latinoamericano no compartía la postura de Báez (Hoffman 1974: 13). A lo largo de los años, Báez y Sosa continuaron encontrándose en diversas giras por Europa.

Aunque Báez no fue bien recibida en el clima politizado de la Argentina peronista, su visita resaltó la influencia de Mercedes Sosa y su capacidad para reunir a artistas y multitudes con canciones que, como las de Violeta Parra, se difundieron por el mundo en un contexto de represión y totalitarismos en América Latina. Este encuentro también puso de relieve la conexión entre la escena del *folk* norteamericano y el Nuevo Cancionero, por medio de la colaboración de dos mujeres significativas para la música y la política del continente. Mercedes Sosa expresó:

nuestro movimiento que nació allí [Mendoza] después causó locura en América Latina. Nosotros con toda naturalidad hablábamos de Joan Báez y Bob Dylan, porque ellos iban desde lo más exquisito del jazz hacia la profundidad del folclore norteamericano. Y estábamos en lo mismo acá. Diez años después del lanzamiento del Nuevo Cancionero yo terminé cantando y haciéndome amiga de Joan Báez (en Braceli 2010: 102).

Para García (2009), uno de los aspectos clave del Nuevo Cancionero, que demuestra su carácter vanguardista, fue la creación de un manifiesto que articulaba un proyecto estético y político, apoyado por intelectuales y artistas de la izquierda latinoamericana. Este documento fue un referente para el desarrollo de la Nueva Canción en países como Chile y Uruguay. Fabián Matus ha señalado que Tejada Gómez, autor del manifiesto, llevó el texto a Cuba, donde también sirvió como modelo para la Nueva Trova:

De la mano de Armando, el Manifiesto llegó a Cuba porque ese año [1974] la Casa de las Américas decidió publicar un primer libro de su autoría, y entonces el movimiento de la Nueva Trova también tomó como documento fundacional el Manifiesto del Nuevo Cancionero (Matus 2016: 177).

³¹ "Mercedes Sosa me salvó la vida". *La Nación* (23 de febrero de 2014), <https://www.lanacion.com.ar/>. [acceso: 10 de octubre de 2024].

En 1974, Mercedes Sosa fue invitada por el Partido Comunista de Cuba a visitar la isla. En este contexto, aumentó la circulación de la Nueva Trova Cubana con cantautores como Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, además de la música popular brasileña de Milton Nascimento. Las giras de Sosa seguían dando visibilidad a la historia chilena y a Violeta Parra. Un hito relevante es la gira que en 1976 realizó por Europa, África y que terminó en Brasil, donde grabó otra versión de “Volver a los diecisiete” con Milton Nascimento, transmitido por la cadena de televisión TV Globo³².

La investigación de Massholder (2024) sobre los vínculos entre la trayectoria inicial de Mercedes Sosa, el comunismo y la represión, basada en el Fondo documental de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPBA), señala que en 1966, ya afiliada al Partido Comunista, Sosa participó de un acto de solidaridad con Vietnam en Buenos Aires, actividad que se encontraba bajo vigilancia. Las siguientes giras de la artista —como los espectáculos de “Baguala”³³ coordinados por DAEFA, productora que realizaba intercambios con artistas soviéticos y con la que recorrió Estados Unidos y Europa— fueron investigadas.

Mercedes Sosa continuó realizando giras, e incluso visitó Japón en 1975. Ese mismo año comenzó a recibir amenazas de muerte por parte de la Triple A y amenazas de bomba en sus conciertos. La llegada de la dictadura de Videla en 1976 agravó aún más su situación. Aun así, en 1976 lanzó *Mercedes Sosa '76* (Universal), que incluyó nuevamente música y poesía de artistas chilenos, como “Poema 15” —un texto del libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, musicalizado por Víctor Jara en 1972— y “Cuando voy al trabajo”, también de Víctor Jara. Pese a sus esfuerzos por permanecer en Argentina, su arresto en 1978, junto con la detención del público que asistía a su último recital en La Plata antes del exilio, la obligó a dejar el país.

En el seguimiento a Mercedes Sosa, el análisis de Massholder (2024) subraya la articulación de los procesos represivos de Argentina, Chile y Uruguay. De acuerdo con su investigación, desde 1973, las unidades de inteligencia reportaron la participación de Sosa en un acto de la Comisión de Artistas Argentinos en Solidaridad con Artistas e Intelectuales Chilenos; la cancelación de sus eventos en Montevideo; la prohibición de ingreso a Chile; sus presentaciones junto con Quinteto Tiempo, Quilapayún y Joan Manuel Serrat; sus viajes a Cuba y Berlín Oriental; y la grabación de discos con letras de artistas considerados “marxistas” como César Isella, Alfredo Zitarrosa, Víctor Jara y Violeta Parra.

Conclusión

La trayectoria de Mercedes Sosa resulta incomprensible sin considerar su interacción con audiencias y circuitos transnacionales. Desde los primeros años de la década de 1960, su tránsito por diferentes geografías se entrelazó con decisiones estéticas y posicionamientos políticos que

³² Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=joYbF9ttmJU> [acceso: 15 de noviembre de 2024].

³³ “Baguala” fue el nombre que adoptó, en su gira internacional de 1967 coordinada por DAEFA, el espectáculo originalmente titulado *La raíz y la tierra*, estrenado en el Teatro Odeón de Buenos Aires bajo la dirección de Juan Silbert y con arreglos musicales de Oscar Cardozo Ocampo. La puesta en escena contó con la participación de numerosos artistas, entre ellos Mercedes Sosa, Los Trovadores, Chito Cevallos, El Chúcaro y Norma Viola, Hernán Gómez, Francisco Romero, Sergio José Ferrer, Néstor Anzorena, Quelo Palacios, Luis Amaya y Elvio Paganelli (Massholder, 2024).

definieron su camino. En este sentido, su actividad musical articuló dos dicotomías fundamentales: lo local frente a lo cosmopolita, y el esencialismo frente al carácter rupturista y revolucionario de su propuesta.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Sosa alcanzó un reconocimiento mediático en Uruguay antes que en su propio país, y fue allí donde comenzó a construir su imagen artística y su discurso público. Este proceso le permitió desarrollar una mayor conciencia respecto de su canción y su proyección internacional, sin dejar de afirmar su argentinidad y el valor de la canción nativa. La cualidad híbrida de su identidad musical —que conjugaba lo local y lo cosmopolita, la tradición folclórica y la renovación artística, presente en la construcción de su imagen maternal y mestiza, en la selección de su repertorio, en su desarrollo escénico, en su itinerancia internacional y discurso crítico— rechazó tanto la etiqueta pura de “folklorista” como de “artista comercial”: “Yo no soy folklorista. Soy cantante de temas nativos y eso es lo que he elegido a costa de muchos sacrificios. Sabiendo que cantar los temas que nunca van a estar en boga es condenarse a no transitar nunca los caminos comerciales. Es algo así como... adelantarse al tiempo”³⁴.

Aunque no componía canciones, el discurso de autenticidad que definió su música destacó tanto su conexión con las raíces folclóricas como su capacidad creativa y autoral. Este enfoque introdujo una inusitada noción de autoría en el ámbito del folclore, centrada en la interpretación más que en la composición musical. Su música se presentó como auténticamente nueva al abordar lo originario de la expresión nativa no como una mera reminiscencia del pasado, sino como una proyección hacia el futuro, capaz de trascender las fronteras nacionales.

Desde mediados de los años sesenta, su producción se distinguió por un carácter revolucionario en términos de clase, raza y género, aunque atravesado por esencialismos propios de las narrativas hegemónicas de los años sesenta y setenta. Su repertorio abordó de manera central temas como el trabajo y el sufrimiento obrero, articulando un sentido de clase que se hizo especialmente evidente en su paso por Chile. Además, su inspiración latinoamericanista exaltó la figura indígena, a la que fue vinculando progresivamente su imagen, las letras de sus canciones y su discurso público. En cuanto al género, aunque Sosa se alineó con la retórica esencialista de la madre sacrificada, encarnó una femineidad rupturista y con capacidad de agencia en un entorno masculinizado. De este modo, dio visibilidad a otras mujeres y posicionó su figura como una influyente madre artística que, desde ese lugar, cuestionaba el esencialismo de las tradiciones musicales, el afán comercial, anhelaba justicia y reivindicaba personajes femeninos de la nación. Años después, *La Bicicleta* la nombró como una de las “importantes feministas” que se reunieron en el primer Festival de las mujeres en el arte en Brasil³⁵.

Según Karush (2019), Sosa adoptó un “esencialismo estratégico” —concepto tomado de Gayatri Spivak— al cultivar una imagen indígena como respuesta a las dificultades comerciales que implicaban su estética vanguardista y su posición política. Este indigenismo apelaba al primitivismo que atraía al público europeo, configurando un nacionalismo cosmopolita en sintonía con el exotismo extranjero. Para este autor, Sosa representó una madre simbólica de América Latina, india y “negra”.

En línea con estos planteamientos, este artículo sostiene que la propuesta de Mercedes Sosa personificó el imaginario de la mujer “nueva” y madre musical de América Latina. Su

³⁴ “Mercedes Sosa o la autenticidad”, *Folklore*, 107 (noviembre de 1965), p. 3.

³⁵ *La Bicicleta*, 27 (octubre de 1982), p.33.

subjetividad cosmopolita, vinculada a ideas de renovación y vanguardia, le permitió construir un repertorio nutrido por diversas influencias del continente y congrega a actores clave de la música popular internacional. Su canto actuó, de esta manera, como un puente: los tempranos viajes y la circulación de su obra facilitaron su conexión con múltiples vertientes musicales de renovación folclórica —el Canto Popular Uruguayo, la Nueva Canción Chilena, el *folk* estadounidense, la Música Popular Brasileña, la Nueva Trova Cubana, entre otras— y sus distintas audiencias.

El análisis aquí desarrollado se ha centrado en la trayectoria de esta artista y en su relación con las elaboraciones discursivas universalistas acerca de la otredad, producidas en el marco de redes globales significantes. Un eje central ha sido interrogar los modos en que los imaginarios sonoros son apropiados en la *performance* artística y en itinerarios que, como los de Mercedes Sosa, emergen desde el Sur global.

BIBLIOGRAFÍA

AUSLANDER, PHILIP

2006 "Personae Musicales", *La revisión del drama*, L/1, pp.100-119.

BASTOS DE SOUZA, NATHAN Y VALDEMIR MIOTELLO

2020 "hay que seguir luchando: arte y compromiso en los discursos autobiográficos de Mercedes Sosa", *Polifonía*, XXVII/47, pp. 171- 191.

BHABHA, HOMI

2004 *The location of culture*. Londres: Routledge.

BRACELI, RODOLFO

2010 [2003] *Mercedes Sosa, la Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.

CÁRDENAS, FELIPE

1965 "Mercedes Sosa o la autenticidad. Una voz para la tierra", *Folklore*, 107 (16 de noviembre), p. 3.

CARRASCO, EDUARDO

2023 *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: RIL editores.

CASAS, MATÍAS

2021 "Tradicionalistas y rioplatenses: una mirada a las relaciones culturales entre Argentina y Uruguay (1927-1948)", *Humanidades*, 9, pp. 209-240. DOI: 10.25185/9.9

CITRON, MARCIA

1993 *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

CRISTIÁ, CINTIA

2022 "(De)constructing Argentine Women: Gender, Nation, and Identity in 'Alfonsina y el mar'", *Twentieth-Century Music*, XIX/1, pp. 29-63. DOI: 10.1017/S1478572221000219

DÍAZ, CLAUDIO

2022 *Variaciones sobre el Ser Nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Santa Fe: Ediciones UNL.

DOMÍNGUEZ, MARÍA EUGENIA

- 2013 “Iguales pero distintos: música y fronteras en el río de la Plata”, *Tempo da Ciência*, XX/39, pp. 13-38.

GARCÍA, MARÍA INÉS

- 2009 *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

GAVAGNIN, STEFANO

- 2019 “Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000”, *Artelogie*, 13, pp. 1-24. DOI: 10.4000/artelogie.3045

GAVAGNIN, STEFANO; LAURA JORDÁN GONZÁLEZ Y JAVIER RODRÍGUEZ AEDO

- 2022 “Fronteras porosas, sonidos conectados: transnacionalidad de la Nueva Canción a través de sus escritos”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 35, pp. 39-71. DOI: 10.5209/cmib.80040

GODOY, NILDA

- 2022 “La voz de Mercedes Sosa cantando la poesía de Armando Tejada Gómez. Un análisis de la interpretación como aporte al estudio del canto”, *Contrapunto*, IV/1, pp. 75-88. DOI: 10.53689/cp.v4i1.137

GÓNZALEZ, JUAN PABLO

- 2010 “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”, *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Albert Recasens y Christian Spencer (editores). Madrid: SEACEX/Ediciones Akal, pp. 205-2017.

HOFFMAN, ELLEN

- 1974 “Joan Baez-From Hanoi to Buenos Aires. Fighting With Non-Violence”, *The Ann Arbor* (4 de octubre), p. 13.

KARUSH, MATTHEW B.

- 2019 *Músicos en tránsito*. Buenos Aires: Siglo XXI.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

- 2012 “Lo original es la versión. Covers, versiones y originales en la música popular urbana”, *Artcultura: Revista de Historia, Cultura e Arte*, 14/24, pp. 81-98.

MAMANI, ARIEL

- 2018 “Una Nueva Canción para «Transandinia»: contactos y circulación entre Argentina y la Nueva Canción Chilena”, *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago de Chile: LOM, pp. 303-326.

MARIANI, TOMÁS

- 2018 “De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino”, *Revista Argentina de Musicología*, XIX, pp. 175-193.

MASSHOLDER, ALEXIA

- 2024 “Mercedes Sosa: comunismo y represión en los años 70”, *El taco en la brea*, 19, pp. 181-199. DOI: 10.14409/eltaco.10.19.e0143

MASSHOLDER, ALEXIA

2024 *Todas las voces todas. Mercedes Sosa y la política*. Bolivia: Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia.

MATUS, FABIÁN

2016 *Mercedes Sosa: la Mami*. Buenos Aires: Planeta.

MC CLARY, SUSAN

1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MENDÍVIL, JULIO

2017 "Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes", *Diagonal*, II/2, pp. 1-33. DOI: 10.5070/D82235949

MONTECINO, SONIA

1991 *Madres y Huachos. Alegorías del Mestizaje Chileno*. Santiago de Chile: Editorial Dos Siglos.

ORJUELA, DAVID

2019 "El clamor de no agresión en Joan Báez y Mercedes Sosa para los oídos argentinos de 1974", *Question*, I/64, pp. 1-16. DOI: 10.24215/16696581e217

ORQUERA, FABIOLA

2008 "Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino", *Studies in Latin American Popular Culture*, University Press 27, pp. 185-205.

2015 "Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y la última dictadura". *Telar*, 13-14, pp. 277-298.

PARODI, JULIA

2023 "Conciencia folklórica": el sentimiento patriótico reafirmado por el discurso de la revista Folklore (1961-1981)", *Contrapunto*, X/1, pp. 63-79. DOI: 10.53689/cp.v5i1.172

PARRA, ISABEL

2012 *Ni toda la tierra entera*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

PUJOL, SERGIO

2021 "1982: el año en que Mercedes Sosa y el rock abrieron las ventanas a un nuevo tiempo", *Pasado/Presente: Las disputas del sentido. Debates en historia, memoria y comunicación*. Daniel Badenes y Luciano Grassi (compiladores). Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 51-61.

RAMOS, IGNACIO

2012 "Políticas del folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui". Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago: Universidad de Chile.

RAMOS, PILAR

2010 "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista Musical Chilena*, Año LXIV, 213, pp. 7-25

REY TRISTÁN, EDUARDO

2002 "El nacimiento de la izquierda revolucionaria uruguaya, 1962-1967", *Revista Historia*, 46, pp. 61-107.

RÍOS MOLINA, ANDRÉS

- 2022 “Indígenas tristes y degenerados: la mirada psiquiátrica de Hermilio Valdizán sobre la diferencia racial en Perú, 1910-1925”, *História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro*, XXIX/3, pp. 607-624. DOI: 10.1590/S0104-59702022000300002

RODRÍGUEZ AEDO, JAVIER

- 2016 “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”, *Resonancias*, XX/39, pp. 63-91. DOI: 10.7764/res.2016.39.4
- 2023 “Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962)”, *Revista musical chilena*, LXXVII/239, pp. 31-60. DOI: 10.4067/s0716 27902023000100031

RODRÍGUEZ ROQUE, LUIS

- 1963 “Folklore en el Uruguay”, *Folklore*, 41 (mayo), p. 19.

RUFINER, ÁLVARO

- 2022 *Mercedes Sosa – Cuadernos de Música*. Tucán Ediciones.

SIMÓN, MARCELO

- 1969 “La mujer en el folklore. Diálogo con Mercedes”, *Folklore*, 174 (junio), p. 14.

VERBA, ERICKA

- 2019 “Une Chilienne à Paris: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte”, *Artelogie*, 13, pp. 1-15. DOI: 10.4000/artelogie.2963

VIÑUELA, LAURA

- 2003 *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.

VIVEROS VIGOYA, MARA

- 2016 “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate feminista*, 52, pp. 1-17. DOI: 10.1016/j.df.2016.09.005

WAISMAN, LEONARDO

- 2018 “El Canto de Mercedes Sosa”, Ponencia inédita. XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología, La Plata, pp. 1-18.

Revistas

- El musiquero*, Año III, 41 (mayo de 1967)
- El musiquero*, Año III, 48 (octubre de 1967)
- Folklore*, 41 (mayo de 1963)
- Folklore*, 42 (mayo de 1963)
- Folklore*, 60 (febrero de 1964)
- Folklore*, Año III, 70 (16 de junio de 1964)
- Folklore. Libro de Oro. Vº Festival Nacional de Folklore Cosquín 1965*, 87 (9 de febrero de 1965)
- Folklore*, Año V, 107 (16 de noviembre de 1965)
- Folklore*, 174 (junio de 1969)
- Folklore Argentino*, Año I, 3 (febrero de 1966)
- Folklore Argentino*, Año II, 8 (agosto de 1966)
- La Bicicleta*, 27 (octubre de 1982)
- La Bicicleta*, 14 (agosto de 1981)
- Pelo*, V/53 (1974)

Elisa Gayán, una figura invisibilizada

Elisa Gayán, an Invisibilized Figure

por

Amanda Cabeza Gaínza

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8507-6032>

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

amandacabezagainza@gmail.com

Las mujeres y disidencias hasta fines del siglo XX no formaron parte del relato historiográfico oficial, ya que no fueron consideradas como sujetos de interés. En el caso de la historia musical en Chile, hay centenares de mujeres que dedicaron su vida y quehacer a la música, sin embargo, están fuera de su relato. Elisa Gayán Contador (1912-1972) es una de estas mujeres. Fue docente por más de cuarenta años dentro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, construyendo un perfil de excelencia que la llevó a ser la primera decana mujer dentro de esta institución. También fundó y asumió la dirección de la Asociación de Educación Musical (1960-1968) y de la Escuela Musical Vespertina (1960-1968). Desde la musicología histórica y los estudios de género, este estudio busca posicionar a Elisa Gayán como sujeto histórico y sopesar la envergadura de su aporte. Se describe su trayectoria y los proyectos de educación musical en que participó y lideró, como también el contexto en que estos se insertaron. La metodología empleada se basó en el análisis cualitativo del relato historiográfico de la música académica en Chile en donde Elisa Gayán Contador, la Asociación de Educación Musical y la Escuela Musical Vespertina son mencionados. También se utilizaron como fuente las publicaciones que Elisa Gayán realizó en la *Revista Musical Chilena* y fuentes primarias contenidas en la Sala de Prensa y Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, y en los archivos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Palabras clave: Historia de las mujeres, enfoque de género, Educación musical en Chile, Siglo XX.

Women and gender dissidents were largely excluded from official historiographical narratives until the late twentieth century, as they were not considered subjects of interest. In the case of Chilean music history, hundreds of women devoted their lives and work to music; however, they remain absent from its narrative. Elisa Gayán Contador (1912–1972) is one of these women. She taught for more than forty years in the Faculty of Arts at the University of Chile, building a distinguished profile that led her to become the institution's first woman dean. She also founded and directed both the Association of Music Education (1960–1968) and the Evening School of Music (1960–1968) (Bustos 2015: 25). From historical musicology and gender studies, this article seeks to reposition Elisa Gayán as a historical subject and to assess the significance of her contributions. It describes her career and the music education projects in which she participated and provided leadership, as well as the context in which these initiatives developed.

Revista Musical Chilena, Año LXXIX, julio-diciembre, 2025, N° 244, pp. 59-82

Fecha de recepción: 01-09-2024. Fecha de aceptación: 31-01-2025

The methodology is based on qualitative analysis of the historiographical narrative of Chilean art music, where Elisa Gayán Contador, the Association of Music Education, and the Evening School of Music are mentioned. Additional sources include Gayán's publications in the Revista Musical Chilena, primary materials from the National Library's Press Room and Music Archive, and archival documents from the Faculty of Arts at the University of Chile.

Keywords: Women's history; gender perspective; music education in Chile; twentieth century.

Introducción

Hoy resulta difícil hablar de un hecho histórico sin considerar a las mujeres como sujetos. Esta perspectiva es relativamente reciente en la investigación, ya que el relato histórico se había enfocado tradicionalmente en eventos y figuras públicas, ámbito dominado por hombres. Ello produjo un sesgo que dejó de lado a las mujeres, cuyas contribuciones se centraron mayoritariamente en el ámbito privado: el cuidado de la familia, el hogar y otros roles considerados "privados" (García 2016: 2-3; Soler Campo 2016: 156). La dicotomía hombre/público y mujer/privado comenzó a ser tensionada hacia fines del siglo XIX y durante el siglo XX, dando paso a un amplio proceso en el que aún nos encontramos.

En el contexto chileno, se observa un progresivo avance en materia de igualdad de género, al menos desde el decreto Amunátegui, que posibilitó la admisión de mujeres a las universidades a partir de 1877¹. También puede considerarse como antecedente el primer intento documentado de un grupo de mujeres por ejercer el derecho a voto en San Felipe, intento que fue rechazado. Posteriormente, este derecho se obtuvo para las elecciones municipales de 1935 y presidenciales de 1949². Sin embargo, estos avances no cuestionaron el sistema de roles de género³, lo que consolidó la responsabilidad de la mujer en el espacio privado-doméstico y, a su

¹ "Decreto Amunátegui: mujeres a la universidad". <https://www.archivonacional.gob.cl/decreto-amunategui-mujeres-la-universidad> [acceso: 9 de julio de 2024].

² "El voto femenino (1917)". <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95958.html> [acceso: 9 de julio de 2024].

³ En cuanto a los avances en la educación femenina, Chile se encontraba en una posición favorable en relación con Latinoamérica. En 1860 se hizo extensiva la educación pública a todas las mujeres, y en 1877 se validó su ingreso a la universidad. En 1854, el 9,7 % de la población femenina sabía leer y escribir; en 1885 este porcentaje subió a 29,9 %, para alcanzar, en 1920, el 49,5 % (Stuven 2013: 4). Hay que considerar, empero, que esta educación nunca se planteó como un vehículo para la autonomización de la mujer, sino que su fin era formar buenas esposas y madres para la sociedad chilena. A nivel de educación superior, se desarrolló una tendencia a "feminizar" ciertas profesiones. La docencia y la enfermería fueron carreras en las que el número de alumnas superaba ampliamente al de los hombres, labores que coinciden con la construcción sociocultural asociada a la mujer y al ámbito de los cuidados. Por el contrario, casi no había presencia de mujeres en profesiones consideradas "para hombres" (Rojas 1994: 19-24). Con respecto al trabajo femenino, este se masificó luego de las crisis económicas que sufrieron los países del Cono Sur a principios del siglo XX, cuando el trabajo de la mujer ayudó a complementar el ingreso familiar. Es importante considerar que en esta época persistía la idea de que el trabajo femenino debía realizarse solo ante la necesidad, es decir, ante la ausencia del ingreso económico masculino o en contextos de alta inflación. Esto se tradujo en que las mujeres dedicadas exclusivamente a las labores del hogar fueran el grupo más numeroso de trabajadoras del país, alcanzando el 19,46 % de la población total en la década de 1960 (Rojas 1994:

vez, condicionó su accionar en el ámbito público-profesional, situado en un lugar de menor relevancia.

Esta tensión entre lo público y lo privado también se evidencia en la música. Si bien la práctica musical aficionada fue ejercida por mujeres, en el ámbito público se observa principalmente una historia de hombres, lo que restringió el campo de acción femenino y otorgó una valoración social inferior a sus prácticas musicales (Vera 2018: 83; Sentis: 11-12). En la actualidad, las mujeres han ingresado progresivamente al quehacer musical, pero su proporción sigue siendo menor en relación con los hombres y su presencia continúa siendo más escasa en las jerarquías y reconocimientos públicos (Flores 2009: 180; Galindo 2015: 5-8). Esta deficiente visibilización del género femenino incide en una baja participación de otras mujeres: al presentar la música como un ámbito sin referentes femeninos claros, disminuyen las motivaciones intrínsecas para que niñas y jóvenes opten por continuar estudios superiores en este campo. Ello contribuye a un círculo vicioso de invisibilidad y menor participación femenina (Abarca 2016: 177; Pinochet, Novoa y Basáez 2021).

En este artículo se propone indagar en la trayectoria profesional de Elisa Gayán Contador (1912-1972), quien se desempeñó como docente durante más de cuarenta años en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y desarrolló una destacada labor que la llevó a ser la primera decana de esta institución⁴. Además, fue fundadora y directora de la Asociación de Educación Musical y de la Escuela Musical Vespertina, ambas entre 1960 y 1968 (Bustos, 2015: 25), constituyéndose en una figura pública en el campo de la educación musical. Desde una lectura con perspectiva de género⁵, buscamos observar los mandatos, silencios, obstáculos y horizontes

26). Esto contrasta con el 22 % que representaba toda la fuerza laboral femenina económicamente activa durante la misma época, considerando todas las áreas de trabajo (Stuven 2013: 11). Las mujeres que se integraron al mundo laboral formal debieron asumir “labores propias de su sexo”, y fueron empleadas, en su mayoría, como matronas, costureras y sirvientas, aunque también estuvieron presentes en muchas otras áreas, convirtiéndose así en una fuerza de trabajo considerable (Lavrin 2005: 91-99). Además, hubo mujeres que debieron realizar servicios informales y mal pagados, y se estima que un gran porcentaje ejerció en algún momento la prostitución. Es importante tener en cuenta que esta mayor participación femenina en el mercado laboral no implicó necesariamente su participación en la toma de decisiones (Rojas 1994: 29-36). En Chile, las diferencias salariales entre hombres y mujeres a comienzos del siglo fueron de un 50 % o más. La brecha ha disminuido en las últimas décadas, pues el salario promedio femenino equivale aproximadamente al 70 % de lo percibido por los hombres, proporción que se acentúa en el caso de mujeres con mayor nivel educativo (Stuven 2013: 12). En el ámbito de los derechos civiles, Chile mantuvo una política de exclusión femenina que, a fines del siglo XIX e inicios del XX, comenzó a horadarse gracias a la organización de mujeres en pos de una autoeducación política y una base organizativa orientada a la obtención del voto femenino. El derecho al sufragio implicó una mayor participación de las mujeres, pero no un mayor acceso a la toma de decisiones, pues, una vez integradas a los partidos políticos, fueron segregadas como grupo y su incidencia quedó subordinada a jerarquías masculinas (Álvarez, Gálvez y Loyola 2019: 7-9).

⁴ La primera decana de una universidad en Chile y en Latinoamérica fue la profesora de inglés y psicóloga Corina Vargas (1900-1989), quien fue elegida para asumir este cargo en 1943, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Concepción (Valenzuela 2023).

⁵ Los estudios de género constituyen un enfoque analítico orientado a comprender cómo se construyen, mantienen y reproducen las relaciones de poder a través de la categoría de género. Joan Scott, en su texto “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, define el género como una construcción social y cultural en torno a lo que se entiende por “hombre” y “mujer”, categoría que se

de acción que marcaron su trayectoria, así como las condiciones que posibilitaron su producción en el ámbito de la educación musical.

La metodología de esta investigación estuvo estructurada en tres etapas. La primera consistió en una revisión bibliográfica en torno a la historia de las mujeres en Chile y a textos acerca de perspectiva de género que permitieran comprender el contexto académico-musical en el que se situó la acción de Elisa Gayán Contador. La segunda etapa se basó en el análisis cualitativo del relato historiográfico de la música académica en Chile en el que se mencionara a Elisa Gayán Contador, mediante la revisión de diversos tipos de documentos que dieran cuenta de su labor.

Los aportes bibliográficos dedicados exclusivamente a la figura de Elisa Gayán corresponden a cinco publicaciones. La primera de ellas es una crónica publicada en la *Revista Musical Chilena* respecto de la votación de decano en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales en 1968, elección en la que Gayán participó y resultó electa con amplia mayoría (RMCH 1968: 103-104). El segundo texto es un *In Memoriam* publicado en la misma revista en 1972, el que reseña brevemente su trayectoria profesional (RMCH 1972b: 96). El tercero es una publicación en el periódico *El Siglo* en homenaje a Elisa Gayán con motivo de su fallecimiento (Vidal 1972: 10). También es mencionada en el aporte de Raquel Bustos, *Presencia de la mujer en la música*, en donde releva su labor y se recorre su vida, desde sus primeros estudios hasta su desarrollo profesional (Bustos 2015: 25-26). La última publicación apareció en 2023 en la revista *Átemus*, titulada “Elisa Gayán y Elena Waiss, dos formas de pensar la formación y educación musical a mediados del siglo XX en Chile” (Cabeza 2023: 13-26)⁶.

Además de esta revisión bibliográfica, se consideraron 25 escritos de la sección “Noticias” de la *Revista Musical Chilena*, publicados entre 1945 y 1974, y se pesquisaron las 18 publicaciones que Elisa Gayán realizó en la misma revista entre 1946 y 1969. Asimismo, fue posible acceder a fuentes primarias conservadas en los archivos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile de los años 1970 y 1971, donde se encontraron 25 oficios relativos a su decanato. Otro espacio relevante fue el Archivo de Música y la Sala de Prensa de la Biblioteca Nacional, en los que se

entrelaza con otras estructuras de poder como la clase, la raza o la etnia. Desde esta perspectiva, el género se concibe como una herramienta clave para analizar cómo las identidades, roles y comportamientos asociados al sexo se configuran dentro de una sociedad y de qué manera estas configuraciones inciden en las dinámicas de poder y en las relaciones sociales. Además, esta categoría debe abordarse en su dimensión histórica, es decir, considerando cómo los significados atribuidos a lo “masculino” y lo “femenino” varían a lo largo del tiempo y en distintos contextos (Scott, 1990: 23-28). Asimismo, el género abarca múltiples ámbitos de estudio —como la historia de las mujeres, los estudios LGBTQ+ o la historia de las masculinidades—, y cuestiona la comprensión del pasado como objetiva, neutral y universal, pues tal noción implicó la exclusión de estas comunidades (García 2016: 23). El desarrollo de los estudios de género ha sido fundamental no solo para ampliar la comprensión de las relaciones entre los individuos, sino también para evitar una visión esencialista de las mujeres como una entidad homogénea. En este sentido, se desafía la idea de una identidad única basada únicamente en la biología, lo que permite acceder a las múltiples y diversas formas de la existencia humana (Tuñón 1990: 395).

⁶Elisa Gayán Contador fue sujeto de estudio en mi memoria de titulación, la cual decantó en la publicación mencionada, en donde doy cuenta de su trabajo educativo en comparación con el de Elena Waiss y su proyecto, la Escuela Moderna de Música (Cabeza 2023: 13-26). El presente estudio se propone continuar y profundizar en el aporte de Elisa Gayán, relevando su figura y entendiéndola en su contexto.

hallaron fuentes concentradas entre 1969 y 1972 que retratan su gestión como decana. Una fuente particularmente significativa para comprender tanto su visión educativa como su posicionamiento político durante este período es la memoria titulada *Informe de Tres Años de Decanato de la Srta. Elisa Gayán Contador* (1972), redactada al término de su periodo como autoridad de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Finalmente, la tercera etapa de este estudio consistió en la sistematización y análisis de las fuentes, organizadas en cuatro ejes temáticos para facilitar la triangulación de la información. Estos ejes dan estructura al presente texto: datos biográficos de Elisa Gayán; su trabajo en la Asociación de Educación Musical (1946-1974); su labor en la Escuela Musical Vespertina (1960-1973); y su decanato en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile (1968-1972). Antes de abordar en detalle estos ejes, se ofrecerá un contexto general acerca de la disciplina musical y del ámbito académico en relación con el género femenino.

Mujer y música

El accionar de las mujeres en la música, mediado por criterios de género, se ha desarrollado principalmente en espacios asociados normativamente a lo privado y doméstico. Así, se les han negado ciertos géneros musicales, registros vocales o instrumentos, favoreciéndose en cambio la interpretación del canto, el piano, el arpa, la flauta travesa y la docencia (Green 2001; Flores 2009: 180-181; Merino 2010: 65; Becker 2011: 4-5; Bustos 2015: 4-6; Galindo 2015: 4; Abarca 2016: 177-178; Campo Soler 2016: 160; Vera 2018: 83-87). En la actualidad persisten discriminaciones de género: las mujeres asumen labores de menor valoración en las jerarquías musicales, mientras los puestos de mayor responsabilidad y visibilidad son ocupados mayoritariamente por varones (Ramos 2010: 9; Abarca 2016: 177; Campo Soler 2016: 167; Pinochet, Novoa y Basáez 2021: 48).

En el ámbito de la composición, el desarrollo femenino es notablemente menor, dado el marcado sello masculino que porta esta práctica, encarnado en la figura del compositor genio —blanco y europeo—. La creación de las mujeres es infravalorada y encasillada en un supuesto “estilo femenino de componer”, definido por la teoría musical como una escritura “suave” y de “poca fuerza” (Green 2001: 90-99; Merino 2010: 68; Abarca 2016: 175-176). Además, resulta marginal el porcentaje de obras compuestas por mujeres que se interpretan en salas de conciertos (Ramos 2010: 10). Esto ha dificultado la práctica musical pública de las mujeres, quienes han sido invisibilizadas incluso cuando lograron participar en este ámbito (Vera 2018: 100-101; Becker 2011: 6).

Las mujeres que logran desarrollar una carrera musical enfrentan diversos obstáculos para insertarse en el ámbito laboral. Uno de ellos es la exigencia especial de demostrar dominio profesional, pues se presume su incompetencia, lo que las obliga a mantener un perfil de doble carga: saber y probarlo constantemente. En consecuencia, desarrollan una marcada autoexigencia ante el sello de excelencia impuesto por su entorno. Además, deben ajustar sus características personales a mandatos de género —ser calladas, risueñas, agradables—, mientras se presta especial atención a sus cuerpos —si subieron o bajaron de peso, cómo se visten— (Pinochet, Novoa y Basáez 2021: 52-55).

Asimismo, deben compatibilizar el trabajo profesional con la maternidad y las obligaciones familiares socioculturalmente asignadas (Becker 2011: 7; Vera 2018: 84, 100). Otro aspecto relevante es la autopercepción de las mujeres músicas, que tienden a infravalorar sus logros al describir su labor y destacan más bien actitudes como el esfuerzo, el sacrificio y el tesón. Esto

podría deberse a una “interiorización de la inferioridad” o a “la ansiedad de la influencia”⁷. Estas formas de autorrepresentación inciden en el relato historiográfico —fuente de las investigaciones actuales—, delimitando las concepciones sobre el pasado reciente (Ramos 2010: 11-12).

Mujer y academia

En el ámbito académico en que se desarrolló Elisa Gayán, el género femenino está subrepresentado⁸. Bibiana Moncayo, en su estudio “Liderazgo y género: barreras de mujeres directivas en la academia”, señala que en las universidades persisten formas de violencia simbólica⁹; el estereotipo masculino asume que los hombres están mejor orientados hacia cargos de poder y gobierno, por su supuesta mayor confianza en la toma de decisiones y credibilidad ante profesores y alumnos. Esto se debe al respeto y miedo que generan ante un posible enfrentamiento directo, lo que propicia espacios altamente disciplinados. Las mujeres, en cambio, son relegadas a cargos de menor responsabilidad, pues el estereotipo femenino les atribuye un carácter “blando” que subestima su desempeño profesional. Así, las académicas deben esforzarse más que sus pares masculinos y sobresalir en su área, adoptando incluso medidas como sacrificar matrimonio, familia e hijos para ascender en las jerarquías académicas (Moncayo 2015: 163-166).

Moncayo define dos tipos de barreras para el acceso de las mujeres a cargos de poder académico. Primero, las barreras externas, ligadas a desestímulos directos o indirectos por razón de sexo: falta de mentorazgo y apoyo, hostigamiento, bajo quórum laboral femenino, diferencias salariales y ausencia de modelos femeninos de liderazgo, entre otros. Segundo, las barreras internas (o culturales), arraigadas en tradiciones más que en argumentos racionales: baja autoestima femenina, falta de competitividad, miedo al fracaso y desinformación sobre los cargos (Moncayo 2015: 156).

Elisa Gayán representa un claro ejemplo de las tensiones y barreras descritas por Moncayo. Como mujer académica, debió lidiar con la subrepresentación femenina en el ámbito universitario y con dificultades derivadas de estereotipos de género. Su aparente decisión de no ser madre —coincidente con una estrategia adoptada por muchas colegas para avanzar en sus

⁷ Clara Schumann, intérprete y compositora, señaló “Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer —no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Creerlo sería arrogante. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello (Albiñana 2021)”.

⁸ Hacia 2002 las mujeres representaban del 20 al 40% de la planta académica de diversas universidades en 63 países (Moncayo 2015: 147). Hoy la planta docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile está compuesta por 69 mujeres y 112 hombres (38,1% y 61,8% respectivamente). <https://uchile.cl/portafolio-academico/busqueda/unidad-departamento/420> [acceso: 16 de julio de 2024].

⁹ La violencia simbólica se expresa por medio de formas sutiles y no físicas de opresión y dominación que se ejercen mediante símbolos, discursos, normas sociales y prácticas culturales. Esta forma de violencia opera a nivel de conciencia y de relaciones sociales, manteniendo y reproduciendo las jerarquías de poder entre los géneros. Esta se puede manifestar por medio de estereotipos de género, roles y expectativas sociales, lenguaje sexista, representaciones mediáticas empobrecedoras o discriminatorias, entre otras (Vain y Schewe 2017: 2-3).

carreras— evidencia las renunciaciones que tales trayectorias suelen implicar. No obstante, su carrera demuestra cómo, pese a estas barreras internas y externas, Elisa Gayán logró destacarse como académica y desarrollar una prolífica trayectoria en la educación musical.

Elisa Gayán Contador (1912-1972)

Elisa Gayán Contador, hermana mayor de ocho, nació en una familia aficionada a la música e inició sus estudios formales de piano en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, donde se tituló como intérprete en piano¹⁰. Gracias a su destacado desempeño académico, comenzó su carrera profesional en 1928, a los dieciséis años, como profesora de piano en los cursos nocturnos del Conservatorio para obreros y trabajadores (Santa Cruz 2007: 330). En 1929 el Conservatorio fue reformado y pasó a formar parte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile¹¹, institución a la que Gayán estuvo vinculada durante cuarenta y tres años impartiendo cursos de piano, psicología, psicopedagogía, musicoterapia y metodología musical (Bustos 2015: 25).

De acuerdo con los códigos sociales y las expectativas normativas sobre el rol femenino de la época, era frecuente que las mujeres vinculadas a la música optaran por la docencia, dada su asociación con el ámbito de los cuidados y, por consiguiente, con el espacio doméstico y privado, en lugar de la composición o la interpretación, consideradas parte de lo público. Sin embargo, la capacidad de agencia y el compromiso de Elisa Gayán con la enseñanza musical tensionaron las fronteras entre lo privado y lo público y la posicionaron como una figura activa y visible. Su trayectoria da cuenta de un liderazgo sostenido en iniciativas clave para la educación musical en Chile: fue socia fundadora de la Asociación de Educación Musical (1946-1974), donde se desempeñó como secretaria y luego como presidenta entre 1960 y 1968. Asimismo, en 1960, junto con el entonces decano Alfonso Letelier Llona, creó la Escuela Musical Vespertina, de la cual fue directora hasta 1968. Ese mismo año se concretó uno de los hitos más importantes de su carrera académica, al ser electa decana de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, cargo que ocupó entre 1968 y 1972¹². En reconocimiento a su trayectoria, en 1972 fue distinguida como Profesora Emérita por la Universidad de Chile, distinción que no volvió a ser otorgada a una mujer sino hasta 1995 (RMCH 1972a: 90; RMCH 1972b: 96)¹³.

¹⁰ <https://www.genealog.cl/Chile/G.html> [acceso: 7 de abril de 2025].

¹¹ En 1929 se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile reuniendo en una sola entidad a la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la Escuela de Cinematografía Educativa y el Departamento de Extensión Artística. La danza y el teatro fueron incorporados en 1941. En 1948 esta Facultad se dividió en dos: la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas (a partir de 1964, Facultad de Bellas Artes). En 1981 se produjo la reunificación de ambas en una sola Facultad de Artes. “Facultad de Artes Universidad de Chile. Historia”. <https://artes.uchile.cl/facultad/presentacion/historia.html> [acceso: 31 de agosto de 2024].

¹² La presente investigación fue financiada por el fondo para el fomento de la música nacional en la línea de investigación y registro, modalidad de investigación, publicación y difusión, convocatoria 2023.

¹³ “Profesor Emérito”. <https://www.uchile.cl/portal/presentacion/simbolos/medallas-y-distinciones/7978/profesor-emerito> [acceso: 3 de octubre de 2023].

Gayán también fue jefa de presupuesto (1931-1966) y jefa de asistencia técnica educacional (1967-1968). Impulsó a nivel nacional cursos de formación y perfeccionamiento de profesores de educación musical y de dirección de coros, creó escuelas musicales en sindicatos y poblaciones y colaboró en la organización de la Orquesta Sinfónica de Valparaíso (RMCH 1969: 66; RMCH 1972b: 96). Además, publicó numerosos textos en la *Revista Musical Chilena*: nueve de ellos en vocería de la Asociación de Educación Musical desde su rol de secretaria general y luego presidenta, y otros ocho como académica de la Universidad de Chile. En estos escritos abordó la enseñanza del piano desde distintas aristas, así como la música entendida como práctica situada en el contexto sociocultural chileno (Cabeza 2023: 17). En 1958, realizó una de las primeras publicaciones sobre musicoterapia en Chile, en la que dio cuenta de un tratamiento interdisciplinario orientado a la readaptación social de pacientes del Hospital Psiquiátrico de Santiago (Gayán 1958a: 50-69; Grebe 1977: 9-10). También participó en la creación de los cancioneros *Noche Buena* y *Canciones para la Juventud de América* (Editorial 1972b: 96).

Para realizar una lectura interseccional de Elisa Gayán, es importante considerar algunos antecedentes relevantes. En primer lugar, Gayán fue una mujer blanca que optó por la no-maternidad, presumiblemente al privilegiar su carrera académica y docente, desmarcándose del modelo hegemónico que configura el imaginario ideal de mujer¹⁴. En aquel contexto, las mujeres que no deseaban ser madres, o que no podían gestar, solían ser percibidas como insuficientemente femeninas, anormales o socialmente inapropiadas (Bogino 2020: 16). En segundo lugar, Elisa Gayán fue militante del Partido Comunista (Vidal 1972: 10)¹⁵, lo que marcó profundamente el enfoque de su accionar en las distintas iniciativas que lideró. Este aspecto adquiere particular relevancia en el contexto de creciente polarización política que vivía Chile en esos años y que culminaría con el golpe de Estado de 1973.

¹⁴ La maternidad ha sido histórica y socioculturalmente el rol del quehacer femenino, configurando sus características y sus ámbitos de desarrollo. Para este trabajo entenderemos la maternidad según las dos dimensiones que describe Castaneda: “Primero, como una institución simbólica que organiza la feminidad en términos socioculturales en el contexto de su sociedad [...]. Segundo, como un conjunto de prácticas de atención y cuidado, instituidas como propias de las mujeres, que revisten características y formas según las biografías y el momento histórico que se analiza, al mismo tiempo que configuran ese imaginario ideal sobre la buena mujer y la buena madre, que aparece como hegemónico (Castañeda 1: 2024)”.

¹⁵ “El domingo 11 de este mes apareció en ‘La prensa’ un poema de Cesar Díaz-Muñoz Cormatches dedicado a la militante comunista Elisa Gayán, recientemente fallecida. Elisa fue una mujer admirable. Su labor como artista, maestra y Decana de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales no será prontamente olvidada [...] ‘Caminé por este bosque urbano / largo o empinado como la vida / y encontré toda clase de árboles; / ciegos, / engañosos, / arrogantes, / cargados de frutos encendidos y olorosos / o solitarios de espinas numerosos. / Y entre esta vegetal multitud / de raíces y más, / te encontré a ti, Elisa, / árbol fino y alto / de madera sensible, vibradora, / savias cristalinas, / alegre, / locuaz, / luchadora. / Árbol de música y de justicia, / leña imperecedera, arderá ahora noblemente / desde el seno de la tierra, / hasta que un día / –alta lumbre abrazadora– / todo sea, árbol querido y perdido, / como tú querías: / pan, / desagravios, / acordes, arpegios, suaves adagios / dulces canciones de todas las ramas hermanadas. / Lo tuyo, / lo que tu buscaste: / Justicia y Sinfonía (Vidal 1972: 10)”.

Asociación de Educación Musical (1946-1974)

En 1946, en colaboración entre el Ministerio de Educación y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se creó la Asociación de Educación Musical (AEM), entidad de carácter gremial que agrupó a profesores de música de distintos niveles con el objetivo de mejorar la implementación de la educación musical en Chile (Gayán 1946a: 28-30; Gayán 1946b: 28-29; Gayán 1947: 33-35; Bustos 2015: 17). Su trabajo se extendió hasta 1974 y puede sintetizarse en tres grandes rubros: labor académica, extensión cultural y difusión.

a) *Labor académica*: La AEM organizó cursos constantes de perfeccionamiento para profesorado en música (RMCH 1959a: 83-85; Gayán 1959b: 106-112), la Primera Convención de Educadores Musicales en 1948 (RMCH 1947: 48-51; Gayán 1948: 22-27), el Primer Congreso de Educación Musical en 1958 (Gayán 1959a: 3) y el Segundo Congreso en 1963 (Gayán 1958b: 7-10; RMCH 1963: 142-144; Alarcón y Gayán 1963: 72-92). Además, en 1960, junto con el Ministerio de Educación, implementó un plan de mejoramiento de la educación musical (Margaño 1960: 86-87; Bustos 2015: 19).

b) *Extensión cultural*: La AEM organizó conciertos populares en colaboración con alumnado y profesorado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (RMCH 1959a: 83-85; RMCH 1960a: 88; RMCH 1960c: 88; RMCH 1960d: 118-121). También creó los Festivales Corales, iniciados en 1948 y oficializados por decreto supremo en 1951, vinculantes para todos los establecimientos educacionales fiscales y particulares, lo que permitió la participación de conjuntos extraescolares (Gayán 1958c: 94-97; RMCH 1959b: 93-95; RMCH 1960a: 93; RMCH 1960d: 118-121).

c) *Difusión*: La Asociación mantuvo una actividad radial constante en la emisora de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y en la radio de la Universidad Técnica del Estado (RMCH 1959a: 84; RMCH 1960c: 88). Contó, además, con una sección propia en la *Revista Musical Chilena*, canal de información permanente para la comunidad docente, donde Elisa Gayán publicó numerosos textos como secretaria y presidenta. También editó su Boletín Informativo (1946-1950), del que Gayán asumió la secretaría y redacción de varias secciones (RMCH 1946: 27-28; RMCH 1960b: 83; Rodríguez 1946).

En suma, la AEM desempeñó un rol fundamental en el fortalecimiento de la educación musical chilena durante casi tres décadas, articulando a los docentes mediante su labor académica, extensión cultural y difusión, con amplio alcance nacional. La participación de Elisa Gayán y el respaldo del Ministerio de Educación y la Universidad de Chile consolidaron una red nacional en torno a la enseñanza musical. Sin embargo, el golpe de Estado de 1973 interrumpió abruptamente su desarrollo, limitando la consolidación plena de su legado en las décadas siguientes.

Escuela Musical Vespertina

La Escuela Musical Vespertina, bajo la dirección de Elisa Gayán Contador, fue inaugurada el 7 de julio de 1960 por el decano Alfonso Letelier Llona, y quedó bajo la égida de la Facultad de

Ciencias y Artes Musicales y de la Representación¹⁶. Estos cursos, dirigidos a toda persona interesada en la música, ofrecían educación gratuita y de calidad sin requerir conocimientos previos ni pruebas de admisión, lo que permitió a sectores marginados acceder a formación musical.

A menos de dos meses de su apertura, la matrícula alcanzó los 182 alumnos, distribuidos en ramos de solfeo, armonía, apreciación musical y conjunto coral, además de instrumentos como acordeón, canto, clarinete, flauta, guitarra, violín, violoncello y trompeta. Posteriormente se incorporaron composición, contrapunto, orquestación e instrumentación. Los programas seguían los planes oficiales de la Facultad, adaptados a una enseñanza práctica. El plantel docente incluía destacados académicos como Sergio Ortega, Luis Advis, Melikoff Karaian y Celso Garrido-Lecca, entre otros. Considerando la cultura musical previa de los estudiantes, se incorporó música folclórica y popular como material de trabajo, aspecto clave pues varios alumnos de la Vespertina se convirtieron en músicos activos de la Nueva Canción Chilena, sintetizando música popular y docta (RMCH 1960e: 137; Becerra 1985: 18).

El alumnado inicial, de entre 16 y 50 años, se componía así: estudiantes secundarios (5%), universitarios (28%), profesores primarios y secundarios (23%), empleados y obreros (39%), profesionales (3%) y sin profesión (2%). Aunque no tenía fines profesionalizantes, alumnos con habilidades destacadas podían pasar al régimen diurno de la Facultad —también gratuito, pero con requisitos de ingreso—. Durante la dirección de Gayán se creó, además, la carrera de Educación Musical para enseñanza básica, dirigida a profesores normalistas e instructores de banda, coro, folclor y diseño teatral. Para 1968, con 820 estudiantes, se trasladó a un nuevo local en Agustinas 1564. Ese año, Gayán dejó la dirección para asumir el decanato de la Facultad (RMCH 1960e: 137; RMCH 1968: 104-114; RMCH 1972b: 96; Cabeza 2023: 19).

Esta propuesta formativa refleja la perspectiva educativa de Elisa Gayán, viable en el contexto político-social chileno. Durante los gobiernos de Eduardo Frei Montalva (1964-1970) y Salvador Allende (1970-1973), el Estado adoptó rasgos de Estado Social, buscando hacer efectivos para todos los sectores los principios constitucionales de libertad e igualdad y combatir exclusiones (Subercaseaux 1996: 96-97, vol. 3). Esta visión enfrentó resistencias crecientes que polarizaron al país, culminando en el golpe de Estado de 1973, cuando la Escuela Musical Vespertina cesó sus funciones.

Decanato en Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile (1968-1972)

El 20 de agosto de 1968 se realizó la elección de autoridades para regir la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, la primera bajo los lineamientos de la Reforma Universitaria¹⁷. en la que participaron profesores, técnicos,

¹⁶ En el anuncio de la inauguración de la Escuela Vespertina se hizo referencia a varias figuras, pero no se menciona a quien quedaría como su directora, Elisa Gayán. “En esta ocasión [inauguración de la Escuela Vespertina] hicieron uso de la palabra el Decano de la Facultad, señor Alfonso Letelier; el director del Instituto, señor Gustavo Becerra; a nombre del Consejo de Profesores, el crítico señor Daniel Quiroga, y el alumno señor Carlos Pedemonte. Completó este acto un concierto. en el que actuaron profesores de música de los Cursos Vespertinos (RMCH 1960e: 137)”.

¹⁷ La Reforma Universitaria fue un proceso que se inició en 1967 por las ocho universidades que componían el sistema universitario chileno, las que buscaron modificar el contenido y orientaciones

funcionarios, alumnos y personal de servicio de dicha Facultad. Para el cargo de Decano se presentaron Elisa Gayán y Samuel Claro. De un total de 1089 votos, 830 favorecieron a Gayán, quien obtuvo así el 76,2% de los sufragios (RMCH 1968: 103). La propuesta de decanatura de Elisa Gayán estuvo profundamente marcada por su visión acerca de la educación musical y posicionamiento político, en sintonía con las políticas gubernamentales y el enfoque social del Estado en aquel contexto sociopolítico:

Al cumplir el tercer año de decanato, debo señalar –y con bastante satisfacción– que las expresiones y propósitos entregados en el Informe del Primer año, las hemos cumplido en gran medida. Por si esas expresiones no fueron conocidas o cayeron en el olvido, me permito re-exponerlas:

“Así, la política que hemos desarrollado los que, en estos momentos, soportamos la responsabilidad de este periodo de transición –ingrato y decisivo– *ha sido, es y será*, en todo momento, una política de comprensión, de respeto por los derechos adquiridos, de ecuanimidad y de fuertes propósitos de realizaciones, especialmente en el terreno social”.

Al observar la ampliación de labores que, organizadamente, se desarrollan en todos los frentes, se puede constatar, fácilmente, que las realizaciones son un hecho y *que la Facultad misma es una Nueva Realización, una nueva Realidad*. Y ha pasado a ser una Realidad que significa la Universidad misma participando, directa y activamente, en la creciente culturización de nuestras clases trabajadoras y estudiantiles (Gayán 1972: 1). (Énfasis en el original).

El fragmento citado del informe de tres años de decanatura de Elisa Gayán combina elementos de legitimación institucional —al reafirmar el cumplimiento de compromisos previos— con una marcada carga valorativa y política que enmarca su gestión en una etapa “íngrata y decisiva”. La orientación de su discurso hacia el campo social evidencia un intento de proyectar una autoridad inclusiva y moralmente comprometida con los sectores históricamente marginados. Asimismo, su afirmación de que la Facultad se ha transformado en una “Nueva Realización” inscribe su liderazgo en una narrativa de cambio estructural, alineada con los ideales de democratización y extensión universitaria del período. De este modo, Gayán no solo reporta avances administrativos, sino que construye discursivamente una identidad institucional al servicio de la transformación social.

Estas convicciones trascendieron el plano retórico y se materializaron en cambios en los ámbitos docente, extensional y financiero. En lo docente, se identificaron los campos ocupacionales de las disciplinas artísticas y su demanda laboral en Chile, priorizando la formación de especialistas. Se reorganizó la carrera de danza con cursos de danza infantil, académica y moderna; en composición se abrieron talleres libres para facilitar el ingreso de músicos populares y folclóricos; y se creó la carrera de Tecnología en Sonido —hoy Ingeniería en Sonido—, germen del actual Departamento de Sonido¹⁸. Además, se incorporaron cultores de música folclórica y popular al trabajo académico, se creó la carrera de Pedagogía en

de las funciones de las universidades con el afán de lograr un mejor desarrollo y modernización del país, y establecer una nueva estructura que permitiera la participación de la comunidad universitaria en el gobierno de las universidades. Este proceso fue frenado por el golpe de Estado de 1973 (“La reforma universitaria y el movimiento estudiantil”. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-705.html#presentacion> [acceso: 18 de julio de 2024]).

¹⁸ “Departamento de sonido, reseña histórica”. <https://artes.uchile.cl/sonido/sobre-el-departamento/resena-historica> [acceso: 20 de diciembre de 2024].

Educación Musical en sedes provinciales con asistencia permanente a otras instituciones, y se implementaron el Servicio de Orientación Profesional y Vocacional, el Servicio de Primeros Auxilios Médico y Dental, el sistema del Instituto de Estudios Secundarios y los Consejos de Carrera (RMCH 1972b: 96; Gayán 1972: 1-2).

En lo extensional, durante el decanato de Gayán se coordinaron los organismos y elencos artísticos mediante el Comité de Administración de la Extensión, mediante trabajos voluntarios y convenios con instituciones como el Ministerio de Educación, la Subsecretaría de Justicia, el Ministerio de Defensa y la Municipalidad de Santiago, entre otros (Gayán 1972: 2-3)¹⁹.

En lo financiero, pese a la creación de la Unidad Centralizada de Presupuesto, surgieron fricciones por una administración orientada según los lineamientos de la Reforma Universitaria, que rompió lógicas jerárquicas previas. Así, la Orquesta Sinfónica de Chile perdió su tratamiento económico preferencial en favor de los departamentos de Teatro y Danza, mientras se destinaron mayores fondos a salarios de funcionarios no académicos (RMCH 1972b: 96; Gayán 1972: 3)²⁰.

¹⁹ El convenio con el Ministerio de Educación consistía en el apoyo extracurricular a la asignatura musical a través de la realización de conciertos públicos en sectores de Santiago y en las propias dependencias de la Facultad de Artes. El acuerdo con el subsecretario de Justicia consistía en “una labor de readaptación y rehabilitación del procesado o recluso por largo o corto periodo”. Se infiere de esta cita que se proyectaba realizar algún tipo de tratamiento de musicoterapia para la readaptación de personas reclusas en prisión. El convenio con el Ministerio de Defensa consistió en una labor artística para las fuerzas armadas, tanto para la FACH como a unidades del ejército. También se realizó un convenio con la Municipalidad de Santiago, el que consistía en establecer y mantener un campo estable para intérpretes del género operístico, tanto en Santiago como en provincias. Hubo un acuerdo con el canal 9 de televisión, quienes contrataron a gran cantidad de profesionales sonidistas. También se realizó un convenio con la Secretaría de Cultura de la Presidencia, el que se concretaba en una acción permanente de asesoría y colaboración que se enmarcó en el campo musical (Gayán 1972: 2-3).

²⁰ “Los compañeros de la Orquesta Sinfónica de Chile, *acostumbrados y fijados* a una imagen de tratamiento económico preferencial, con una visión fuerte de una posición de privilegio, que jamás han dado una mirada flexible con respecto a sus similares en otras especialidades (ITUCH, por ejemplo); que nunca han ejercido un autoexamen como grupo frente a las necesidades de esos mismos similares; que tampoco han tenido el interés de analizar los llamamientos y exigencias intelectuales, de mayor o menor peso, que obran en otros grupos que, sin embargo, perciben y han percibido rentas muy por debajo del 50% de una renta sinfónica. Sin embargo, y reconociendo la injusticia de estos desniveles en desmedro de Teatro y Danza, en los años 1969, 1970 y 1971 que nuestra Facultad –en cierta medida– ha recibido junto con Bellas Artes y Odontología un trato distinto por la postración económica en que estaba, NUNCA DEJÉ que la Orquesta Sinfónica quedara al margen de reajustes extras que se hayan otorgado; *pero reajustes justos y no de preferencias*. Así, por ejemplo, en 1970 se entregó a la Facultad el reajuste legal, más un reajuste extra del 10% y un reajuste adicional del 32% a profesores pagados por hora de clase. La OSCH recibió los dos primeros. *No así el 32%, porque no tenían ningún derecho*. Sin embargo, personeros del conjunto han hecho aparecer la pérdida del 32% por inoperancia de la decano. Finalmente, con respecto a la OSCH puedo declarar que, en reiteradas ocasiones, me he encontrado a nivel de Rectoría con grupos de integrantes de ella, especialmente con Angel Ceruti, quienes iban en busca de lo que ya la Decano había previsto y obtenido favorablemente (el 10% extra de 1970, por ej.). Les expresé que la situación ya estaba resuelta; supongo que el señor

AL CUMPLIR EL TERCER año de decanatura, debo declarar y expresar mi profundo pesar por el relativo fracaso de mi misión en el terreno personal. Y digo “relativo” porque no logré adentrarme en la conciencia de muchos colegas, mis contemporáneos en madurez y formación para que realmente adoptaran una postura psicológica distinta a base de flexibilidad, de comprensión y tolerancia mutua. [...] Al respecto, puedo informar que tanto a los colegas académicos como no académicos no adentrados en los principios de la Reforma aún, he debido –reiteradamente– negarme a sus pretensiones económicas de preferencias o excelencias, comparativamente con otras de la misma jerarquía; o proceder en forma directa y rápida a asegurar una mejor situación a nivel funcionario general. Al tomar estas determinaciones, *sé que he sido atacada y acusada por atropello al gremio y por falta de interés para determinados organismos*. No tomé actitud de defensa ninguna, porque nunca la acusación se cristalizó ni pudieron encontrar acto alguno de mi parte que pudiera arrojar la más leve duda en mi proceder (Gayán 1972: 3)

En el informe de gestión elaborado por Elisa Gayán —donde se detallan las acciones mencionadas durante su decanato—, se advierte un tono que refleja tensiones subyacentes con otros agentes institucionales. Desde una lectura con perspectiva de género, estas tensiones no se reducen a diferencias administrativas, sino que forman parte de las resistencias estructurales que enfrentó como mujer al ejercer liderazgo en un espacio históricamente masculinizado como la universidad. Gayán reconoce explícitamente las dificultades para establecer relaciones fluidas con colegas académicos y administrativos, describiéndolas como “fracasos personales”; sin embargo, pueden leerse como resultado de una tensión entre su estilo de liderazgo y las expectativas de género sobre el comportamiento femenino en posiciones de autoridad. Ella misma alude a la resistencia ante la implementación de la Reforma Universitaria y a las críticas por negarse a otorgar beneficios económicos arbitrarios.

Gayán también identifica su carácter práctico como una dificultad personal, lo que habría tensionado el trabajo con artistas y creadores:

También he fracasado en el terreno personal porque, pese a mi natural impulsividad, debí aprender –rápidamente– a pesar los entusiasmos eufóricos por algo; o la crítica mordaz y acerba para otros algo; o la derrota a priori para otro algo. Y así, pude aparecer en muchas ocasiones talvez [*sic*], como indiferente o hasta poco ejecutiva frente a situaciones o Proyectos endebles, que el tiempo –a corto plazo– mostró su poca excelencia. Nunca he debido olvidar que, con una mente esencialmente práctica, he tenido que enfrentarme y laborar para y con artistas y muchos creadores (Gayán 1972: 4).

También señala como fracaso la relación con sus subalternos, mencionando un aislamiento experimentado durante los tres años de su trabajo como decana por parte de los administrativos de la Facultad.

Finalmente, he fracasado frente a mis propios compañeros administrativos, ya que –sintiéndome profunda y espiritualmente ligada a ellos– JAMÁS EN LOS TRES AÑOS DE DECANATO se me invitó a participar en las deliberaciones y reuniones de tipo gremial,

Rector Boeninger así tiene que habérselos hecho saber. Sin embargo, al fin y a la postre, resultaron estos personeros como realizadores de estas conquistas (Gayan 1972: 4)”.

APEUCH local. Una o dos veces se me sentó en el banquillo de los acusados para que respondiera sobre los ascensos que había pedido para el personal auxiliar o administrativo, hecho que presenté de común acuerdo con las personas claves en los servicios, que están mirando de forma panorámica y no particular o de amistad inmediata [...]. Así, mis compañeros se las ingeniaron maravillosamente bien para hacerme sentir el vacío humano que un cargo puede producir en la convivencia diaria. Me he consolado pensando que, como el tiempo aún es corto no han alcanzado todavía a destraumatizarme completamente de imágenes pasadas de decanatos. En todo caso, me colocaron en un ostracismo que –en conciencia– no me merecí y como soy soberbia, ignoré (Gayán 1972: 4).

Aquí emerge con fuerza una dimensión emocional habitualmente invisibilizada en los relatos institucionales: el aislamiento afectivo que experimentan mujeres en posiciones de poder, especialmente cuando sus decisiones no se alinean con las expectativas de pares o subordinados²¹. Posteriormente, Elisa Gayán aclaró que el Partido Comunista nunca intervino en sus decisiones como decana y defendió la administración financiera de la Escuela Vespertina (Gayán 1972: 3-5). Estas declaraciones pueden interpretarse como parte del escrutinio intensificado al que se somete a mujeres en cargos de poder, particularmente cuando su liderazgo se ejerce desde posiciones ideológicas explícitas. No obstante, también evidencian la complejidad de las relaciones internas en las jerarquías universitarias, donde el género se entrecruza con ejes como la posición jerárquica, la afiliación política y el rol funcional, generando un campo de tensiones que trasciende lo meramente administrativo.

AL CUMPLIR EL TERCER año de decanato, en síntesis, declaro que mi política directriz durante el periodo es de mi absoluta responsabilidad. Los compañeros comunistas como yo, cada uno a la cabeza de sus propias responsabilidades, no han participado en muchas decisiones que, la mayor parte de las veces, han obedecido a imprevistos. Así, si hay errores – que seguramente los debe haber– acepto totalmente la responsabilidad de mis actos.
[...]

La Escuela Musical Vespertina que se señala como la principal usufructuante de este periodo, puede ser observada a base de toda su documentación de gastos y resiste cualquier investigación por acuciosa que ella sea. *Ella ha tenido el mismo tratamiento que los demás servicios*. Si es que ha habido algún tratamiento preferencial, éste lo ha dado la propia Universidad en un rasgo de decencia, al darse cuenta de tener profesores con rentas inferiores de E° 300,00 mensuales, como es el caso de la mayor parte del cuerpo docente de la Escuela. Así, en este año se les dobló sus horarios de trabajo con lo que doblaron sus rentas, y se les alcanza a pagar la mitad de los horarios que realmente sirven. He hecho obsequios a la Escuela: los muebles de la Dirección, pagados por mí con cuatro cheques a fecha y muebles de música y un piano vertical que una señora regaló y que yo a mi vez entregué a la Escuela. Así, toda opinión al

²¹ “Lo contenido en esta ‘memoria’ no ha sido conservado, por constituir solo la más lamentable demostración de cómo una llamada Facultad, universitaria, fue destruida bajo la conducción de una pobre mujer, demente y enferma, poseída de ambición descontrolada de mando y de verdadera locura burocrática aparte de fanatismo político. ¡En esto se gastaron más de E°14.000! La música, su contenido, su pensamiento están ausentes”. Nota escrita a mano por Domingo Santa Cruz en la portada del Informe de Tres de Años de Decanato de Elisa Gayán que se encuentra conservado en el Fondo Domingo Santa Cruz del Archivo de Música de la Biblioteca Nacional.

respecto, y que he tenido que tolerar bastantes, las considero apreciaciones gratuitas y ni siquiera considero que vale la pena entrar en su análisis u otros alcances (Gayán 1972: 5).

Estas aclaraciones permiten entrever un desgaste personal y simbólico: Gayán no solo debió enfrentar las tareas propias del cargo, sino también la sospecha constante, la desconfianza hacia sus decisiones, las lecturas ideologizadas de su labor y la vigilancia sobre el uso de recursos públicos. Todo ello evidencia un ejercicio de liderazgo profundamente tensionado, donde el poder femenino no se ejerce en igualdad de condiciones. Gayán parece plenamente consciente de que su figura era observada con lupa, y responde con un tono firme sin renunciar al relato íntimo, al reconocimiento del dolor, la frustración y el aislamiento que conlleva el ejercicio del poder para una mujer.

Conflicto con *El Mercurio*

Para evidenciar las tensiones en su rol como mujer y decana, así como los conflictos políticos y sociales del momento, resulta revelador analizar un conflicto público entre Elisa Gayán y *El Mercurio*, cuyo edificio editorial se ubicaba frente a las dependencias de la Facultad de Ciencias, Artes Musicales y de la Representación. Este episodio no solo ilustra el clima de tensión política que desembocó en el golpe de Estado de 1973, sino que también ejemplifica el trato diferenciado y la invisibilización de una figura femenina en espacios públicos de poder.

El 15 de mayo de 1969, en Santiago, se produjeron manifestaciones en apoyo a los obreros de Saba²², iniciadas cerca del Instituto Pedagógico y extendidas al centro de la ciudad. Uno de los focos de conflicto fue la calle Compañía de Jesús, donde hubo enfrentamientos con carabineros, barricadas y lanzamiento de piedras que afectaron el edificio de *El Mercurio*. Desde los últimos pisos de la Facultad, algunos manifestantes —con hondas— apedrearon las oficinas de dibujantes en un patio interior, rompieron los vidrios de la claraboya central —provocando una lluvia de cristales sobre personas y personal de servicio— y, con un cordel y garfio, habrían arrancado una antena de Associated Press. Como resultado, fueron detenidos tres estudiantes de enseñanza media del Liceo de Recuperación y un obrero de veintisiete años (*El Mercurio* 1969, "Vandálico Ataque": 1). Al día siguiente, el diario lo señaló en portada:

Los más graves desmanes de los estudiantes fueron cometidos desde el edificio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales donde se atrincheraron en la confianza de que la autonomía universitaria, que sirve también de protección para cometer delitos comunes contra la propiedad ajena y la seguridad de las personas (*El Mercurio* 1969, Vandálico Ataque: 1).

El Mercurio acusó directamente que "los más graves desmanes" fueron cometidos "desde el edificio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales", posicionándola no solo como cómplice, sino como epicentro de la violencia. Esta narrativa desplazaba cualquier análisis político de fondo en favor del orden público. Además, el lenguaje empleado —"se atrincheraron en la confianza de que la autonomía universitaria [...] sirve también de protección para cometer

²² Para más detalle sobre el conflicto de Saba ver "Situación que afecta a los trabajadores de la industria "Saba", con motivo del incendio producido en dicho establecimiento". <https://www.bcn.cl/laborparlamentaria/participacion?idParticipacion=920355> [acceso: 30 de noviembre de 2025].

delitos comunes"— evidencia una estrategia discursiva que erosionaba la legitimidad de la autonomía universitaria, presentándola como privilegio mal utilizado que encubría actos criminales. El verbo "atrincherarse" implicaba una toma beligerante del espacio universitario, activando imaginarios de guerra interna y reforzando la noción de amenaza.

En una segunda publicación, *El Mercurio* denunció la impunidad de los manifestantes, resguardados en la autonomía universitaria y la pasividad de las autoridades. Carabineros habría estado impedido de actuar al interior de la Facultad sin la autorización de sus autoridades. La editorial llegó a preguntar: "¿Hay autoridades en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales? Si las hay, ¿cómo han permitido que ese recinto se transforme en cuartel de agresión contra un diario?" (1969, "Impune Agresión a la Prensa": 3). Se emplazaba al rector de la Universidad en vez de a la decana Elisa Gayán Contador, mientras se demandaba al gobierno revisar el principio de autonomía universitaria, subordinándolo a la Constitución Política, las libertades ciudadanas y la seguridad pública.

Este discurso no solo atacaba a los estudiantes movilizados y a la Reforma Universitaria, sino que contribuía a la invisibilización de figuras de autoridad femenina. La omisión deliberada del rol de Elisa Gayán como decana no era neutra: al borrarla del relato mediático, se le despojaba de agencia política en un momento donde las mujeres en cargos de poder eran excepcionales. Así, *El Mercurio* evidenciaba tanto la polarización ideológica del período como los mecanismos discursivos de exclusión de género en narrativas de conflicto público.

Al día siguiente de los incidentes, el diario publicó una cronología de los hechos junto a un mapa del centro de Santiago que ubicaba los acontecimientos. En el escrito titulado "Desarrollo de la Escalada Sediciosa" señala conexiones entre estas manifestaciones con otros hechos de violencia ocurridos en el contexto nacional chileno, indicando que:

Desde antes de darse el proceso reformista, durante este y posteriormente, alumnos y profesores de este plantel [Facultad de Ciencias y Artes Musicales] han dado pruebas de inusitada violencia. El hecho de que tanto la directiva estudiantil como la mayor parte de las autoridades sean marxistas no es solo una coincidencia, como tampoco es coincidencia de que la mayoría de los detenidos en otros atentados sean también de filiación marxista (*El Mercurio* 1969, Desarrollo de la Escalada Sediciosa: 27).

Esta cita constituye un ejemplo paradigmático del discurso de estigmatización empleado por medios conservadores para desacreditar no solo al movimiento estudiantil y docente de la Reforma Universitaria, sino también a las instituciones públicas que lo albergaban. Su lenguaje, marcadamente acusatorio, presenta una estructura argumentativa basada en la asociación directa entre ideología política, violencia y subversión. La afirmación de que "alumnos y profesores de este plantel han dado pruebas de inusitada violencia" instala una generalización que diluye responsabilidades individuales en una lógica colectiva, atribuyendo a toda la comunidad académica una conducta antisocial y peligrosa. Más aún, la mención explícita a la filiación "marxista" de estudiantes y autoridades no solo desacredita ideológicamente a los actores, sino que construye un relato causal: ser marxista equivaldría, en este discurso, a ser violento o sedicioso. Esta estrategia se articula mediante estructuras como "no es solo una coincidencia", que enmascaran afirmaciones ideológicas como observaciones objetivas y naturalizan el vínculo entre izquierda política y amenaza institucional.

El 20 de mayo, la decana Elisa Gayán publicó una carta de respuesta en *El Mercurio*, reafirmando su autoridad sobre la Facultad de Ciencias, Artes Musicales y de la Representación

y aludiendo a las afirmaciones previas sobre la ausencia de autoridad: "en lugar de echar barro a una mujer y salpicar malintencionadamente a toda la casa universitaria, ¿no sería más efectivo que procedieran a un serio autoanálisis de su propia actuación y conducta publicitaria?". Esta interpelación se inscribe en un contexto de creciente tensión entre medios de comunicación y movimiento universitario. Dos años antes, en 1967 y en medio de la Reforma Universitaria, estudiantes de la Pontificia Universidad Católica colgaron un lienzo en su Casa Central con la consigna "chileno: *El Mercurio* miente", respondiendo a los ataques del periódico que calificaba el movimiento como "una nueva y audaz maniobra del marxismo en torno a la democracia". Este episodio marcó un punto de inflexión en la relación entre prensa tradicional y opinión pública, evidenciando el rol político que los medios asumían en el debate universitario (Araya 2008: 159).

La publicación completa de la respuesta de Elisa Gayán del 20 de mayo fue:

Decana de Música de la U. Comenta Nuestro Editorial

La Decana de la Facultad de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile Srta. Elisa Gayán, nos pidió publicar lo siguiente:

"El editorial de 'El Mercurio' del viernes pasado y otros diarios recientes, comentan los incidentes estudiantiles que tuvieron como foco accidental la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile de mi presidencia, el día jueves anterior.

La Crónica del mismo 'Mercurio', en forma por demás objetiva, dio cuenta de los hechos como realmente sucedieron; sólo hay un error, muy comprensible por lo demás: **en ningún momento** dentro de la única declaración hecha por la infrascrita, **señalé a grupo determinado alguno**, me limité a asegurar que no eran alumnos nuestros los que actuaron. Quero [*sic*] que esto quede bien en claro, porque no he aprendido aún a DELATAR, no aunque sea a costa de mi propia posición.

Asimismo, estoy enfrentando a todas las declaraciones aireadas de la prensa y Cuerpo de Periodistas.

Me limito a dos puntos que considero fundamentales dentro de los muchos de críticas: la pregunta del editorial de 'El Mercurio' sobre 'si hay o no una autoridad en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales' y las protestas airadas.

SI, señores Editorial de 'El Mercurio'. Hay una grande y profunda autoridad en la Comunidad de Artes Musicales y Escénicas en la Universidad de Chile: es la que emana, espontáneamente, del trabajo laborioso, limpio y desinteresado que todos y cada uno de los miembros de la Corporación está entregando, movidos por **un real espíritu reformista en bien de una Universidad Soberana, fundida con las inquietudes y valores de nuestro auténtico PUEBLO**.

A mi vez, pregunto a los directivos de "El Mercurio": no sería más plausible, en lugar de echar barro a una mujer y salpicar malintencionadamente a toda una Casa Universitaria, no sería más efectivo que procediera a un serio autoanálisis de su propia actuación y conducta publicitaria?

Los muchachos y chicas del jueves NO ASALTARON A LA PRENSA. Señores. Si ésa fuera su intención, habrían también actuado en otros rotativos, cuyas orientaciones son –por lo menos– francas en sus principios. La muchachada del jueves pasado –aún no contaminada con la gangrena de intereses creados– actuó como una protesta a la línea zigzagueante, productora de confusiones, subterráneamente antiuniversitaria y antirreformista, que, en todo momento, nos va entregando el diario centenario que tenemos, que debería ser nuestro orgullo latinoamericano.

Si, señores Editorial de 'El Mercurio', también hay una autoridad visible en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, y eso SOY YO. Tomo la

responsabilidad de mis palabras, que las considero avaladas por mi trayectoria larga y honesta al servicio de la docencia y a la administración universitaria y les digo: **como universitaria** seguiré sirviendo y defendiendo, hasta las últimas consecuencias, el sagrado principio de la inviolabilidad universitaria; **como mujer, como cristiana y como individua** [sic] **consciente**, también defenderé, hasta las últimas consecuencias, a todo SER HUMANO que llegue en busca de refugio a nuestras puertas, sin discriminación de especie alguna.

Bien valdría una sana introspección cuando se pretende dirigir la opinión pública. Así, no se atacaría injustamente ni se tendría tanto miedo de estos muchachos que, en su empuje juvenil, tratan de ser la protesta viva de las miasmas sociales que nos han asfixiado por varias generaciones.

Finalmente, seguiré recibiendo lo que venga. Es esto un poco lo que ha llenado mi vida. No voy a polemizar tampoco, no tengo dinero, ni tiempo, ni defensores. Por lo demás no me prestaría para protagonizar una versión moderna de un combate bíblico famoso, porque desconozco el femenino de David.

Elisa Gayán

Decano Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y
Presidente Nacional de la Asociación de Educación Musical de Chile
(*El Mercurio* 1969, Decana de Música de la U. Comenta Nuestro Editorial: 28) (Énfasis en el original).

Desde el inicio de su carta, Elisa Gayán se posiciona con claridad: no se trata solo de una defensa personal, sino de la representación de una comunidad universitaria comprometida con la Reforma Universitaria y sus inquietudes sociales. Se observa una vinculación directa entre los ideales reformistas y el deber de la educación superior de abrirse a sectores históricamente desprotegidos, concebida como herramienta de transformación social. Notable en su discurso es la construcción de una autoridad femenina no victimista, sino firme y desafiante: la frase "en lugar de echar barro a una mujer" no solo denuncia el ataque mediático, sino que transmuta su condición femenina en plataforma de legitimidad ética.

Posteriormente, Gayán se identifica como "universitaria, cristiana e individua consciente", articulando un cruce identitario que proyecta una ética del cuidado y la defensa incondicional de los derechos humanos. Esta secuencia le permite reclamar autoridad en tres planos: institucional, espiritual y político. Finalmente, cierra su texto apelando al relato bíblico de David y Goliat para ejemplificar la lucha entre desiguales, pero sin esperar victoria: afirma una resistencia ética, solitaria si es necesario, pero inquebrantable.

Al siguiente día, Arturo Fontaine Aldunate, subdirector de *El Mercurio* en ese momento, da "Respuesta a la Decana Musical":

Respuesta a la Decana Musical

Ayer hemos publicado la declaración escrita formulada por doña Elisa Gayán, decana de Música, acerca de su posición frente al atentado que se perpetró el jueves contra 'El Mercurio' desde el edificio de la Facultad que ella preside.

Celebramos desde luego que la decana reconozca la veracidad con que dimos cuenta del incidente. Esta veracidad no siempre se nos abona, por lo que cabe agradecer el reconocimiento público de la decana musical

Doña Elisa Gayán estima que no somos bastante francos en nuestra línea editorial. En lo que concierne a su caso, por lo menos, creímos haber sido suficientemente claros, pero, si hubiera alguna duda, volvemos sobre el asunto. El primer editorial del viernes se preguntaba si había autoridades en la Facultad de Música, no podía explicarse que hubieran permitido

que su recinto se transformara en cuartel de la agresión contra un diario. No se ve, en realidad, por dónde puede estar la falta de franqueza. El artículo se puso en un dilema muy claro: o no existe autoridad en la Facultad de Música o la autoridad existente colaboró expresa o tácitamente con los agresores del diario

Las explicaciones dadas por la decana, su solidaridad a la peculiar protesta con piedras contra la línea de este diario y su advocación a David, experto bíblico en el disparo con honda, ilustran cabalmente cuál de los términos del dilema propuesto corresponde a la actitud de la decana.

La poca experiencia de doña Elisa en diarios o en cualesquiera otras entidades organizadas la lleva a establecer una división inexistente entre nuestra Crónica y la Página Editorial. Como entre nosotros existe autoridad y responsabilidad, no caben esas distinciones. Tanto la misión de informar como la de opinar responden a una sola Dirección que, durante la breve ausencia de su titular, recae en el suscrito en su calidad de Sub director. Arturo Fontaine Aldunate (Fontaine 1969: 19).

El Mercurio planteaba un dilema forzado mediante la falsa dicotomía: si el ataque partió del edificio de la Facultad, cabían dos opciones —o no había autoridad en el recinto, o esta colaboró tácita o explícitamente con los agresores—. Así se eliminaba toda interpretación intermedia, obligando a Gayán a posicionarse en el marco de la culpa.

La respuesta de Fontaine adopta un estilo sobrio en apariencia, pero cargado de estrategias retóricas de deslegitimación y silenciamiento. Inicialmente recurre a la ironía con el título "Respuesta a la Decana Musical", que reduce a Gayán a su disciplina artística y la despoja de su rol político-institucional. Esta forma de dirigirse establece una asimetría jerárquica, presentándola como poco apta para el debate público, especialmente en política o prensa. Otro momento de desautorización surge al subrayar su "poca experiencia en diarios o en cualesquiera otras entidades organizadas", que no solo la descalifica en conocimientos periodísticos, sino que la infantiliza como ingenua e incapaz de comprender instituciones serias. Implícitamente, esta crítica se extiende a la Facultad de Artes, cuestionando sus estándares organizativos y reforzando la superioridad del emisor.

Además, Fontaine distorsiona la referencia bíblica de Gayán, convirtiendo una metáfora de desigualdad y crítica al poder en supuesta justificación de la violencia. Al insinuar que la decana no solo simpatizaba con los manifestantes, sino que aprobaba el apedreamiento, desplaza el debate de lo político-institucional a lo moral-criminal. En síntesis, la respuesta de Fontaine busca la deslegitimación personal y simbólica de Gayán: reafirma el poder editorial mientras desautoriza a una figura femenina, universitaria y de izquierda que osó interpelarlo.

Conclusiones

Elisa Gayán Contador inició su carrera como pianista y educadora, en ámbitos socioculturalmente aceptados para las mujeres dentro de la música. Dedicó su vida a la educación musical, desempeñando diversos roles, empleando destacadas herramientas pedagógicas y obteniendo una notable trayectoria que la llevó a ocupar cargos directivos de jerarquía en el ámbito público, posicionándose entre los liderazgos académicos de su época.

Coherente con el perfil de mujeres en jerarquías académicas, Gayán exhibió un sello de excelencia que implicó mantenerse soltera y sin hijos. Sin embargo, su trayectoria enfrentó dificultades: en 1969, *El Mercurio* la denostó, cuestionando su capacidad de gobernanza y

manipulando sus palabras; reportó aislamiento administrativo durante su decanato; y sufrió desconfianza por su militancia comunista en un período de alta polarización política.

A pesar de su amplia contribución a la educación musical chilena, su figura permanece marginada del relato historiográfico general, posiblemente por su género y militancia, en una doble invisibilización. La dictadura civil-militar instaurada después del golpe de Estado de 1973, reactiva a las políticas culturales previas, clausuró la Escuela Vespertina y paralizó la Asociación de Educación Musical (Subercaseaux 2001: 97-98).

La Reforma Universitaria facilitó su elección como decana al incorporar el voto de estamentos no académicos, rompiendo el sistema de mentorazgo masculino. Esta novedad generó oposición durante su gestión, particularmente en la implementación reformista y la administración presupuestaria.

Las mujeres han participado activamente en movimientos sociales, cambios económicos, políticos y culturales, aunque sus contribuciones fueron subestimadas en los relatos históricos tradicionales. Los estudios de género han impulsado una historiografía más inclusiva que revela la complejidad social y desafía narrativas que perpetúan desigualdades.

Esta investigación ha buscado visibilizar la labor de Elisa Gayán, quien desde la educación musical —espacio socioculturalmente legitimado para mujeres— accedió a posiciones de poder, rompiendo moldes jerárquicos de género. Su figura amplía nuestra comprensión de las posibilidades femeninas en su época, evidenciando los conflictos inherentes a tales rupturas. Su parcial invisibilización limita su potencial historiográfico como modelo de liderazgo transformador. Futuras investigaciones profundizarán en la Asociación de Educación Musical y la Escuela Vespertina como referentes de organización musical chilena.

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, KAREN

2016 "Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica", *ESCENA. Revista de las Artes*, LXXVI/1, p. 167-184.

ALARCON, ROLANDO y ELISA GAYÁN

1963 "Segundo Congreso Nacional de Educación Musical. Diciembre, 1963", *Revista Musical Chilena*, XVII/86 (octubre-diciembre), p. 72-92.

ALBIÑANA, JOANA

2021 "Clara Schumann, una música invisibilizada". *Hablemos de feminismo.com*. <https://hablemosdefeminismo.com/clara-schumann-una-musica-invisibilizada/> [acceso: 16 de julio de 2024]

ÁLVAREZ V, ROLANDO, ANA GÁLVEZ C. y MANUEL LOYOLA T.

2019 *Mujeres y política en Chile. Siglo XIX y XX*. Santiago: Ariadna Ediciones.

ARAYA, PEDRO

2008 "El Mercurio Miente (1967): siete notas sobre escrituras expuestas", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 14, pp. 157-171.

ASOCIACIÓN DE EDUCACIÓN MUSICAL

- 1961 "Educación Musical: Primer Congreso de Educación Musical, Chile, 1958 (informe del Comité de Profesores de Educación Secundaria)", *Revista Musical Chilena*, XV/77 (julio-septiembre), pp. 97-103.

BECERRA, GUSTAVO

- 1985 "La música culta y la Nueva Canción Chilena", *Literatura chilena, Creación y crítica. Ediciones de la Frontera*, XIX/3-4, pp.14-21.

BECKER, GUADALUPE

- 2011 "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder", *TRANS. Revista transcultural de música*, 15 (septiembre), pp. 1-27.

BINDHOFF, CORA

- 1960 "Educación musical Conferencia bienal de la Asociación Nacional de Educadores, en los EE.UU", *Revista Musical Chilena*, XIV/71 (mayo-junio), pp. 113-117.

BOGINO, MERCEDES

- 2020 "Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades", *Investigaciones Feministas*, XI/1, pp. 9-20.

BUSTOS, RAQUEL

- 2015 *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires, Argentina: Libros en Red.

CABEZA, AMANDA

- 2023 "Elisa Gayán y Elena Waiss, dos formas de pensar la formación y educación musical a mediados del siglo XX en Chile", *Átemus*, XVIII/15 (julio), pp. 13-26.

CAMPO SOLER, SANDRA

- 2016 "Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer", *Dossiers feministes*. 21, pp. 157-174

CASTAÑEDA, LILIANA

- 2019 "Mujeres profesionistas sin hijos: la defensa del modelo tradicional de maternidad desde la no maternidad", *Desacatos*, 60, pp. 134-149.

FLORES, GEORGINA

- 2009 "Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán", *Cuicuilco*, XVI/47, p. 179-200.

FONTAINE, ARTURO

- 1969 "Respuesta a la Decana Musical". *El Mercurio*, 21 de mayo, p. 19.

GALINDO MORALES, LAURA

- 2015 "Equidad de género en las orquestas profesionales de Colombia", *Folios*, XVI/42, p. 3-15

GARCÍA, ANA

- 2016 "De la historia de las mujeres a la historia del género", *Coatepec*, 31, pp. 1-12.

GAYÁN, ELISA

- 1946a "Las Jornadas pedagógico-musicales y la Asociación de Educación Musical", *Revista Musical Chilena*, I/9 (enero), pp. 28-30.

GAYÁN, ELISA (continuación)

- 1946b “Asociación de Educación Musical”, *Revista Musical Chilena*, II/11 (mayo), pp. 28-29.
- 1947 “Labor de la Asociación de Educación Musical”, *Revista Musical Chilena*, II/17-18 (enero), pp. 33-35.
- 1948 “La Primera Convención de Educadores Musicales”, *Revista Musical Chilena*, IV/28 (abril-mayo), pp. 22-27.
- 1958a “La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (meloterapia)”, *Revista Musical Chilena*, XII/57 (enero-febrero), pp. 50-69.
- 1958b “La educación musical en Chile”, *Revista Musical Chilena*, XII/59 (mayo-junio), pp. 7-10.
- 1958c “Los X Festivales Corales”, *Revista Musical Chilena*, XII/61 (septiembre-octubre), pp. 94-97.
- 1959a “La Revista Musical Chilena y la educación”, *Revista Musical Chilena*, XIII/63 (enero-febrero), pp. 3-6.
- 1959b “Educación Musical Noticias”, *Revista Musical Chilena*, XIII/68 (noviembre-diciembre), pp. 106-112.
- 1972 *MEMORIA. Informe de Tres Años de Decanato de la Srta. Elisa Gayán Contador. Facultad de Ciencias y Artes Musical y Escénicas*. Santiago: Universidad de Chile.

GREBE, MARÍA ESTER

- 1977 “La musicoterapia en Chile”, *Revista Musical Chilena*, XXXI/139-140 (julio-diciembre), pp. 5-19.

GREEN, LUCY

- 2001 *Música, género y educación*. Madrid: Morata.

LAVRIN, ASUNCIÓN

- 2005 *Mujeres, Feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

MARGAÑO MENA, LUIS

- 1960 “Educación musical Noticias”, *Revista Musical Chilena*, XIV/70 (mayo-abril), pp. 86-87.

MERINO, LUIS

- 2010 “Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXIV/213 (enero-junio), pp. 53-76.

MONCAYO, BIBIANA

- 2015 “Liderazgo y género: barreras de mujeres directivas en la academia”. *Pensamiento & gestión*, 39, pp. 142-177.

PINOCHET, CARLA, JAVIERA NOVOA y VALENTINA BASÁEZ

- 2021 “El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno”. *Revista Musical Chilena*. LXXV/236 (julio-diciembre), pp. 38-61.

RMCH [Revista Musical Chilena]

- 1946 “Asociación de Educación Musical”, *Revista Musical Chilena*, II/12 (junio), pp.27-28.

RMCH [Revista Musical Chilena] (continuación)

- 1947 "Noticias". *Revista Musical Chilena*, III/25-26 (octubre-noviembre), pp. 48-51.
- 1959a "Educación Musical Página informativa", *Revista Musical Chilena*, XIII/67 (septiembre-octubre), pp. 83-85.
- 1959b "Educación Musical Noticias", *Revista Musical Chilena*, XIII/68 (noviembre-diciembre), pp. 93-98.
- 1960a "Educación Musical Noticias", *Revista Musical Chilena*, XIV/73 (septiembre-octubre), pp. 73-109.
- 1960b "Educación Musical. Llamado anual", *Revista Musical Chilena*, XIV/70 (mayo-abril), p. 83.
- 1960c "Educación Musical. Página Informativa". *Revista Musical Chilena*. XIV/70 (mayo-abril), p. 88.
- 1960d "Educación Musical Noticias", *Revista Musical Chilena*, XIV/71 (mayo-junio), pp. 118-121.
- 1960e "Noticias", *Revista Musical Chilena*, XIV/72 (julio-agosto), pp. 137-141.
- 1963 "Segundo Congreso Nacional de Educación Musical", *Revista Musical Chilena*, XVII/85 (julio-septiembre), pp. 142-144.
- 1968 "Elección de Decano y secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales." *Revista Musical Chilena*, XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 103-104.
- 1969 "Noticias", *Revista Musical Chilena*, XXIII/107 (abril-junio), pp. 64-70.
- 1972a "Noticiero Nacional", *Revista Musical Chilena*, XXVI/117 (enero-marzo), p. 90.
- 1972b "In Memoriam", *Revista Musical Chilena*, XXVI/118 (abril-junio), p. 96.

RODRÍGUEZ, EXEQUIEL

- 1946 *Boletín Informativo de la Asociación de Educación Musical*, 1, pp.1-8.

ROJAS, CLAUDIA

- 1994 "Poder, mujeres y cambio en Chile (1964-1973) un capítulo de nuestra historia". Tesis para optar al grado de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Iztapalapa), División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Historia, México D.F.

TUÑÓN, JULIA

- 1990 "Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas". *El Colegio de México*, pp. 357-441.

SANTA CRUZ, DOMINGO

- 2007 *Mi vida en la música*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

SCOTT, JOAN

- 1990 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". *Edicions Alfons el Magnanim*, Institució Valencina d Estudis i Investigació, pp. 1-36.

SENTIS, CATALINA

- 2020 "La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): discursos historiográficos, exoneración y feminismo". Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención música. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes.

STUVEN, ANA

- 2013 "La mujer ayer y hoy: un recorrido de incorporación social y política", *Centro de Políticas Públicas UC*, VIII/61, pp. 1-20.

SUBERCASEAUX, BERNARDO

- 2001 *Historia de la cultura y las ideas en Chile*, Volumen 3. Santiago, Chile: Sudamericana.

VAIN, PABLO DANIEL y LELIA C. SCHEWE

- 2017 "La violencia simbólica y las prácticas educativas". Material didáctico disponible en <https://www.aacademica.org/pablo.daniel.vain/61.pdf>. [acceso: 30 de abril de 2024].

VALDEBENITO, LORENA

- 2017 "Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías", *Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas*, pp.112-124.

VALENZUELA, JEANNETTE

- 2023 "Homenaje a primera mujer decana en América Latina: edificio de Educación UdeC es designado con el nombre de Corina Vargas". *Noticias UdeC* (17 de octubre). <https://noticias.udec.cl/homenaje-a-primera-mujer-decana-en-america-latina-edificio-de-educacion-udec-es-designado-con-el-nombre-de-corina-vargas/> [acceso: 20 de diciembre de 2020]).

VERA, MIGUEL

- 2018 "Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género", *Revista Musical Chilena*, XXII/229 (enero-junio), pp. 79-106.

VIDAL, VIRGINIA

- 1972 "Homenaje de Elisa Gayán en 'La Prensa'", *El Siglo* (15 de marzo), p. 10.

Diarios:

El Mercurio

- "Vandálico Ataque a 'El Mercurio'". 16 de mayo de 1969, portada.
 "Impune Agresión a la Prensa". 16 de mayo de 1969, p 3.
 "Cronología de los incidentes". 17 de mayo de 1969, p 27.
 "Desarrollo de la Escalada Sediciosa". 17 de mayo de 1969, p 27.
 "Decana de Música de la U. Comenta Nuestro Editorial". 20 de mayo de 1969, p 28.
 "Autonomía, no Inviolabilidad". 21 de mayo de 1969, p 3.

El bandio williche: un instrumento de comunicación musical

The Williche Bandio: an instrument of musical communication

por

Cristian Yáñez Aguilar

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3424-7015>

Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile, Chile

cristian.yanez@uach.cl

El bandio *williche* es un instrumento musical culturalmente relevante que se ejecuta en el territorio de Osorno y San Juan de la Costa, al norte de la actual Región de Los Lagos. El objetivo general de este trabajo es comprender los procesos de comunicación musical que surgen de la ejecución del bandio en el mundo mapuche *williche* del territorio señalado. Teóricamente, proponemos un diálogo entre perspectivas provenientes de la investigación sociocultural y musical para abordar el fenómeno desde una perspectiva interdisciplinaria. Metodológicamente nuestra estrategia de investigación fue el estudio de casos, con utilización y articulación de técnicas de recolección de información tales como la documentación bibliográfica, entrevistas, observación participante y uso auxiliar de transcripción musical. A modo de resultados, se expone cómo el bandio es un medio que participa en procesos de comunicación ritual y social, constituyéndose en signo de identidad territorial.

Palabras clave: Bandio *williche*, Comunicación Musical, Transculturación.

The bandio williche is a culturally significant musical instrument played in the territories of Osorno and San Juan de la Costa, in the northern part of the present-day Los Lagos Region in southern Chile. The general objective of this study is to understand the musical communication processes that emerge from the performance of the bandio within the Mapuche Williche world of this territory. Theoretically, we propose a dialogue between sociocultural and musical research perspectives in order to approach the phenomenon from an interdisciplinary standpoint. Methodologically, our research strategy follows a case study design, drawing on and articulating information-gathering techniques such as bibliographic documentation, interviews, participant observation, and the auxiliary use of musical transcription. The results show how the bandio functions as a medium that participates in ritual and social communication processes, becoming a sign of territorial identity.

Keywords: bandio williche, musical communication, transculturation.

La discusión propuesta¹

Aun en la actualidad solemos encontrarnos con elementos propios del legado ideológico del romanticismo. Uno de ellos es la concepción esencialista que presupone la existencia de manifestaciones culturales que serían auténticas en contraposición a otras que serían consideradas como tales (Cortazar 1976). Estas concepciones no solamente circulan en el marco del nacionalismo asociado precisamente a los estados modernos de América Latina, sino también en discursos contemporáneos que reifican alteridades culturales y distinguen entre eventos y manifestaciones culturales que serían auténticas versus otras que no lo serían (Yáñez y Fischman 2016).

Desde hace ya varias décadas, las perspectivas constructivistas en torno a la invención de la tradición, junto con la incidencia de los estudios culturales, los enfoques performativos y poscoloniales y el pensamiento latinoamericano sobre la transculturación, han ayudado a discutir las posiciones teóricas al interior de los estudios sociales, culturales, artísticos y del folclor. Sin embargo, aún es posible advertir la presencia de esencialismos (Fischman 2012) que no dan cuenta del dinamismo histórico y densidad de las prácticas ejecutadas. Esto también tiene un alto impacto en ciertos campos culturales, los cuales se caracterizan por ser espacios de intercambio, pugna, negociación, etc. (Bourdieu 1995).

En contrapartida, desde los estudios culturales latinoamericanos se ha enfatizado –hace al menos unos cuarenta años– la imposible pureza de lo étnico (Martín Barbero 1987). Es así como diversos enfoques críticos y situados han invitado a mirar las prácticas culturales en marcos contextuales y sociopolíticos históricamente dados más allá de los esencialismos deshistorizantes (Marroquín 2021; González 2017). Aquí se abre una posibilidad para abordar expresiones de comunicación como fenomenologías socioculturales y procesuales, con énfasis en agentes social y culturalmente situados (Marroquín 2021; Martín Barbero 1987), enriqueciendo así los estudios sociales y culturales, sin los viejos preceptos esencializantes ni colonialistas, por ejemplo, de ciertos discursos del folclor (Briggs y Naithani 2012; Fischman 2012; Martín Barbero 1987). Con ello se hace posible una mirada integrada y contextualizada de expresiones que son relevantes en la investigación musical (Merriam 2001), que tiende puentes entre campos disciplinarios (investigaciones socioculturales y musicales) y cuyas reflexiones confluyen, aunque no siempre dialogan.

Pese a que, en el sentido común, se asocia “comunicación” con “medios masivos”, a mediados del siglo XX se produjo un largo debate interdisciplinario acerca de la fenomenología comunicativa como modo de comportamiento que permite la vida social (Moulian 2012). Este debate incorporó conocimientos provenientes de campos disciplinarios como la sociología, la antropología, la psiquiatría, la filosofía o la lingüística (Bateson et al. 1984). En el ámbito musical, ha sido importante el impacto de la semiótica, en particular enfoques como los del estructuralismo francés y el pragmatismo anglosajón, cuyos planteos han tenido eco en la etnomusicología. Al respecto, Boilès ha subrayado que enfatizar en la influencia de la semiótica “exige que la música sea considerada como una forma de comunicación, dado que ésta se establece a través del uso de signos comunicativos” (Boilès 2011: 288).

¹ El siguiente artículo se enmarca en el proyecto Conicyt-Chile PIA/ANILLOS SOCI80045.

En el plano teórico, articulamos planteos conceptuales provenientes de ámbitos como los estudios culturales latinoamericanos (García Canclini 2004; Martín Barbero 1987; Sarlo 2014), la comunicología (Saintout 2011; Marques de Melo 2008; Martín Barbero 1987), las nuevas perspectivas de los estudios folclóricos (Briggs y Naithani 2012; Fischman 2012; Briggs 2008; Briggs y Bauman 1996[1992]; Bauman 1992; Bauman y Briggs 1990), la semiología musical² (Boilès 2011; Nattiez 2011³) y la investigación musical (Cook 2013), para abordar nuestro problema de investigación, a saber: el rol activo del bandio en la producción de instancias de comunicación musical en comunidades *mapuche williche* del territorio de Osorno y San Juan de la Costa, en el sur de Chile. Con base en la etnodenominación, concebimos como bandio *williche* el instrumento apropiado culturalmente a partir del banjo en el territorio *mapuche williche* antes señalado. Desde el punto de vista organológico, el bandio es un cordófono (Sachs-Hornbostel: 321) compuesto por cuerdas paralelas (Sachs y Hornbostel 1914; Pérez de Arce y Gili 2013). Más adelante describiremos aspectos relativos a su uso y funcionamiento.

Planteamiento de la investigación

Nuestro objeto de estudio es la comunicación musical por medio del uso del bandio *williche*. Para ello se propone un abordaje cualitativo y descriptivo, con un enfoque comprensivo. Consideramos que el foco de nuestro interés es un fenómeno complejo, porque los procesos que se generan mediante la ejecución del bandio, en instancias específicas de enunciación (Bajtin 1982), conectan con huellas intertextuales diversas. La noción de “comunicación musical” –en relación con pueblos originarios de América Latina– ya aparece en el libro *La comunicación antes de Colón* (Beltrán, Herrera, Pinto y Torrico 2008), adscrita al campo comunicológico, pero sin ingresar a la naturaleza misma de lo musical. Pensar fenómenos musicales desde enfoques que entienden la relevancia de la comunicación como espacio de reproducción cultural y social no es novedoso. Como señalamos antes, en la etnomusicología y en la investigación musical (González y Camacho 2011) se han aplicado, desde hace décadas, los estudios y conocimientos que la semiótica desarrolló para las ciencias sociales y humanas a lo largo del siglo XX. En la propia etnomusicología chilena encontramos algunos textos relevantes que explicitan la importancia del fenómeno comunicativo en la práctica musical. María Ester Grebe (1989a) propone un diálogo entre etnoestética y comunicación. La misma autora cuenta con un trabajo de investigación –que resuena en el nuestro– en torno al género *mapuche del tayil* (Grebe 1988; 1989b)⁴, en el que concibe dicho género como un modo de comunicación

² Se utiliza el concepto de semiótica para referir a la disciplina que estudia los signos en la vida social, y donde hay vertientes tales como el estructuralismo, la perspectiva pragmática anglosajona (Peirce, Morris) y el enfoque social del signo. Sin embargo, en la literatura musical predomina la aplicación del término –muy común en la tradición estructuralista– de semiología musical.

³ Se puede profundizar y tener una aproximación general revisando la compilación editada por González y Camacho (2011).

⁴ Manifestación genérica *mapuche* que ha sido abordada tanto desde las ciencias sociales, especialmente la antropología y la etnomusicología (Pereda y Perrotta 1994; Grebe 1988, 1989b; Robertson, 1976), como desde la literatura (Golluscio, 1984; Carrasco 1991) o la arqueoetnomusicología (Pérez de Arce, 2007), además de las revisiones contemporáneas críticas que cruzan las ciencias sociales y la investigación musical (Díaz-Collao 2023). Golluscio (1984) señala: “Los *Tayil* o cantos religiosos [...] Son entonados, salvo raras excepciones, solo por mujeres y la transmisión

entre humanos y espíritus no humanos ubicados en otros estratos, conformando al mismo tiempo un proceso de comunicación identitaria. Encontramos una mirada similar en el encuadre interpretativo de Robertson para el estudio del mismo género en Puel Mapu (1976). Incluso, en la revisión organológica que Pérez de Arce y Gili (2013) realizan de Sachs y Hornbostel (1914), con énfasis en instrumentos en América, especialmente prehispánicos, subrayan “la búsqueda organológica de la humanidad como un componente de su sistema de comunicación (Pérez de Arce y Gili, 2013: 54)”.

Geográficamente hablando, nuestra investigación se circunscribe al sur de la Araucanía, en específico el territorio de Osorno y San Juan de la Costa, ubicado en el norte de la región de Los Lagos. Nuestra hipótesis es que el bandio *williche* es un instrumento musical transculturizado que las comunidades *mapuche williche* del territorio de Osorno y San Juan de la Costa han transformado en un medio de comunicación musical. Este medio transita desde la comunicación ritual a la comunicación social mediada, constituyéndose en una expresión de la identidad territorial.

El objetivo general es comprender los procesos de comunicación musical que surgen de la ejecución del bandio en el mundo mapuche *williche* del territorio señalado. Los objetivos específicos son: a) describir los usos musicales del bandio en dicho territorio; b) identificar las agencias musicales en torno a la ejecución del bandio; c) identificar los procesos de comunicación musical que se producen a partir de la ejecución del bandio; y d) aportar al estudio de las prácticas musicales locales con énfasis en el agenciamiento de las y los propios actores.

Perspectiva teórico-metodológica

Para nuestra investigación proponemos una fundamentación conceptual con elementos teóricos elaborados en distintos campos y disciplinas pero que convergen en nuestro problema de investigación y objeto de estudio. El primer enfoque es una de las líneas de los estudios de la *performance* que, desde la segunda mitad del siglo XX, fue desarrollada desde la lingüística antropológica y los *folklore studies* por autores como Charles Briggs y Richard Bauman (Briggs y Naithani 2013). Bauman define la “actuación” (ejecución o *performance*) como “un modo comunicativo marcado estéticamente y realzado, enmarcado y exhibido ante una audiencia, instaurando un marco interpretativo dentro del cual se debe entender el acto de comunicación” (Bauman 1992). En este proceso entra en juego la agencia de las y los actores en instancias concretas de enunciación, su capacidad de decisión genérica más allá de la estructura social y la “intertextualidad genérica” como vía para comprender las conexiones culturales, ideológicas,

es, por lo tanto, cerrada: se realiza por vía femenina, de las ancianas a las jóvenes [...] Tienen una finalidad muy especial, la relación con lo trascendente” (Golluscio 1984: 105-107). Pérez de Arce (2007) señala: “El canto, llamado *tayil* está estrictamente reservado a las mujeres, sin acompañamiento: su texto, aparentemente de sílabas inconexas, tiene relación con los antepasados del patrilinaje y permite activar la esencia del alma de ese patrilinaje compartido, por lo cual requiere una enorme concentración y existen muchas restricciones en su uso y función” (2007: 88). María Ester Grebe sostiene: “Los mapuches de Chile utilizan el lexema *tayil* para designar un género de música ritual trascendente, tanto por su densidad y riqueza de significados cognitivo-simbólicos como también por su capacidad comunicativa excepcional que, según se cree, excede los límites de lo humano” (Grebe 1989: 69).

históricas, sociales e incluso económicas que entrañan las manifestaciones expresivas en el tiempo y en el espacio: “remitirse a un género crea así conexiones indexicales que se extienden mucho más allá de la escena actual de producción o recepción. Tal remisión conecta un acto particular con otros tiempos, lugares y personas” (Briggs y Bauman 1996[1992]: 90). Se trata de una herramienta teórico-metodológica que permite estudiar fenómenos socioculturales tomando como referencia la propia ejecución de manifestaciones genéricas sin partir de postulados apriorísticos de tipo esencialista:

En el momento de remitirse a un género particular, los sujetos productores del discurso están sosteniendo (de modo tácito o explícito) que poseen autoridad necesaria para descontextualizar el discurso que conlleva las mencionadas conexiones históricas y sociales, y para recontextualizarlo en la escena discursiva actual. Cuando el texto está investido de un prestigio vinculado con los mayores o con los ancestros, la estrategia más eficaz para crear autoridad textual es tradicionalizar el discurso por medio del establecimiento de conexiones con los géneros tradicionales (Briggs y Bauman 1996[1992]: 91).

Cobra relevancia la dimensión estética o formal de las expresiones, en este caso, las características propiamente musicales -melodías, ritmo y armonía-, pero siempre en relación con los agentes ejecutantes (intérpretes, agrupaciones), audiencias (físicas, espirituales, interpeladas, humanas o no humanas, etc.), las huellas intertextuales independientemente de su materialidad (visual, sonora, lingüística, etc.), analizadas considerando tanto lo *etic* como *emic*, los contextos de enunciación y los usos que los propios actores producen.

La fenomenología de la comunicación es relevante y no privativa de algunas disciplinas, porque los procesos performativos –leídos desde la matriz conceptual expuesta– permiten construir formas de sociabilidad ya no desde el concepto de obra artística y musical (Cook 2013), ni desde un texto fijo (Bauman 1992) ni desde el instrumento considerado únicamente desde la organología, sin atender a sus contextos de uso. La bibliografía especializada (Bauman 1992; Briggs y Bauman 1996 [1992]) vincula estos procesos con la construcción de las identidades, proceso dinámico que precisamente revela agencia e historicidades (Barth 1976). De allí que hablar de comunicación ya no se limite a abordar fenómenos lingüísticos ni, mucho menos, a aquellos que exclusivamente se relacionan con los medios masivos o industrias culturales, aunque sus alcances puedan ser interaccionales, sociales y masivos (Martín Barbero 1987; Marroquín 2021). Es aquí donde cobra importancia un enfoque comunicativo de las identidades, dentro del cual es relevante tanto la autoadscripción como la adscripción de los otros, como señala Barth:

Una adscripción categorial es una adscripción étnica cuando clasifica a una persona de acuerdo con su identidad básica y más general, supuestamente determinada por su origen y su formación. En la medida en que los actores utilizan las identidades étnicas para categorizarse a sí mismos y a los otros, con fines de interacción, forman grupos étnicos en este sentido de organización (Barth 1976: 15).

Guillermo Bonfil Batalla (1988) ha valorado el aporte de Barth al estudio de las fronteras culturales y desarrolló una conceptualización ampliamente difundida en las ciencias sociales, sobre lo que denomina “el control cultural” en el estudio de los procesos étnicos. Identifica algunas categorías, entre las cuales define “apropiación” no en el sentido peyorativo sino como un “proceso mediante el cual el grupo adquiere capacidad de decisión sobre elementos culturales

ajenos. Cuando el grupo no solo puede decidir sobre el uso de tales elementos, sino que es capaz de producirlos o reproducirlos, el proceso de apropiación culmina y los elementos correspondientes pasan a ser elementos propios” (Bonfil 1988: 35).

Todo lo anterior dialoga con el concepto de transculturación que forma parte del caudal reflexivo surgido desde América Latina precisamente con base en la complejidad de los procesos culturales. La transculturación viene a constituir una característica que permite comprender la presencia de trazos intertextuales de diversas matrices culturales que –mediante el control cultural y el poder social de las agencias situadas, materializadas en instancias de comunicación– pueden estar presentes en manifestaciones expresivas que construyen comunidad e identidades territoriales. El concepto de transculturación musical (Marrero 2013) se funda en lo planteado por el intelectual cubano Fernando Ortiz (1983) y ha sido retomado desde la etnomusicología. Kartomi (2001) analiza los procesos que se pueden dar, por ejemplo, con relación a la interacción entre dos culturas musicales distintas entre las cuales identifica las “transferencias de rasgos musicales discretos [...] La transferencia y la incorporación” (Kartomi 2001: 369). Sin embargo, esta característica apenas puede ser considerada como un requisito para un proceso de transculturación musical, y plantea como ejemplo que cuando los instrumentos cruzan barreras culturales no necesariamente llevan con ellos los conceptos musicales anteriores, es decir, se abre un espacio de emergencia en relación con lo que las comunidades que apropian hacen con el instrumento, en este caso, con el banjo de tradición afroamericana cuando deviene en “bandio *williche*”⁵.

Realizamos una investigación cualitativa cuya estrategia metodológica fue el estudio de caso (Yin 2014; Vaus 2001), el que permite utilizar diversas técnicas de recolección de información en función de la naturaleza de este. Es decir, permite un pluralismo metodológico. Nuestro caso de estudio es el uso del bandio en el territorio mapuche *williche* de Osorno y San Juan de la Costa. El proceso de levantamiento y sistematización de información ha sido resultado de un trabajo de diez años (desde 2012 a 2022) con una fuerte sistematización entre los años 2021 y 2022. Estas tareas han sido desarrolladas por el autor de este artículo desde su actividad como investigador musical y ejecutante de instrumentos en instancias de distinta naturaleza: eventos rituales culturalmente relevantes como el *ngillatun*, así como también en eventos culturales como el Festival del Folklore Campesino de Osorno y el Festival de los Pueblos Originarios en San Juan de la Costa, actividades que ha desarrollado desde 2015 a la fecha como integrante de agrupaciones de música popular. Se han realizado entrevistas semiestructuradas en el sector Rahue, Osorno y San Juan de la Costa desde 2013 a 2022 con agentes culturales *mapuche williche* del territorio. Se ha realizado un ejercicio de documentación bibliográfica y musical del territorio y también –de un modo complementario– hemos realizado transcripción musical sobre la base de entrevistas con el destacado director del grupo *Wechemapu*, Ponciano Rumián Lemuy en 2021. Acerca de esto realizamos una aclaración: la transcripción tuvo un rol auxiliar, pues permite identificar algunos elementos intertextuales, pero en ningún caso intenta fijar manifestaciones genéricas que se ubican en el ámbito de la tradición oral (Fernández Calvo 2007)⁶ y donde cobran relevancia las “variantes” (Dégh 1994).

⁵ Sobre transculturación musical en América Latina, ver Larrègle, Eckmeyer y Cannova 2014.

⁶ Con relación a la música occidental escrita y la transcripción de música popular de tradición oral hay algunos textos que nos parecen relevantes y que –por límite de extensión– no profundizamos. En estos dialogan la investigación sociocultural y musical (Reynoso 2021; Larrègle, Eckmeyer y Cannova

Se enfatizó el dar cuenta de tipos de agrupaciones, contextos de ejecución e identificar determinados repertorios, pero en términos generales, sin proponer una cristalización de los géneros, pues ello sería contradictorio con nuestra mirada. La transcripción de música de tradición oral posee una larga discusión y enfoques que van desde la necesidad de reproducir detalladamente los rasgos transcritos (Bartók 1979) a otros cuyas sugerencias han sido de amplia consideración en disciplinas como la musicología comparada y la etnomusicología (Abraham y Von Hornbostel 1994). En nuestra investigación nos hemos valido de ella como técnica complementaria, enmarcada en la estrategia metodológica principal: “tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente (Fernández 2007:196)”. Sin embargo, este se complementará con el análisis contextual de las prácticas y, dado que constituye música construida con elementos tonales, nos permitirá analizar de manera relacional fragmentos intertextuales con base en la propia materialidad del fenómeno musical.

Contexto territorial e histórico

El territorio mapuche *williche* de Osorno y San Juan de la Costa corresponde a una parte del gran territorio mapuche en general y, en particular, de la *Futawillimapu*⁷. Posee características socioculturales, históricas y organológicas propias⁸. El pueblo mapuche *williche* vivió procesos de despojo comunes a los pueblos originarios en América Latina⁹. Aquí la espiritualidad ha tenido un rol relevante en la configuración de identidades y prácticas culturales. La fundación de Osorno por parte de los conquistadores se produjo en 1558, y su destrucción, durante la rebelión mapuche de fines del siglo XVI. En un clásico texto elaborado acerca del territorio hace varias décadas, Foerster señala que: “La evangelización o cristianización de los huilliche se inició muy tempranamente. Las primeras misiones se establecieron en el siglo XVI, pero con el alzamiento general de 1599, de picunches y huilliches, desaparecen (Foerster 1984: 28)”. En 1614 se refundó Valdivia (110 kilómetros al norte) y se inició un nuevo proceso de evangelización desde esta ciudad y San José de la Mariquina. Sin embargo, durante el siglo XVII, Osorno mantuvo un mayor

2014; List 1974; Fernández Calvo 2007) así como la importancia de la situación de *performance* en el análisis musical (Cook 2013).

⁷ “La palabra *williche* (gente del sur) es una voz indexal en mapudungun, que se especifica en relación con la ubicación de quien lo emplea. *Williche* es quien vive geográficamente al sur respecto del sujeto de la enunciación. No obstante, de un modo convencional, el término se ha establecido para designar a las agrupaciones *mapuche* situadas entre el río Toltén y la isla de Chiloé [...] distinguiéndose organizacional y étnicamente tres sectores con sus respectivos segmentos poblacionales: a) el *Pikunwillimapu* (sector norte de las tierras del sur), en el norte de la provincia de Valdivia, habitada por agrupaciones *lafkenche* (gente del mar) y mapuche; b) el *Futawillimapu* (grandes tierras del sur) en el sector de la provincia de Lago Ranco y la provincia de Osorno, con población que se autoidentifica como *williche*; y c) el *Futawapi* (isla grande), en la isla de Chiloé” (Moulian, 2012: 261-263).

⁸ “Entendemos aquí por huilliche a los indígenas que viven al sur del Río Toltén [...] pertenecen a la cultura mapuche” (Foerster, 1984:25). “Los huilliche son los mapuche meridionales, una población que forma parte del horizonte cultural mapuche y se reconoce como tal, pero se distingue por variantes socioculturales y un particular devenir histórico” (Moulian, 2005: 133).

⁹ Para una visión histórica del despojo, se recomiendan obras como Correa y Mella (2010), entre otras.

control mapuche *williche* pese a que era asediado desde Valdivia y Chiloé –territorio ubicado hacia el sur y que siguió bajo administración colonial después del levantamiento mapuche-. El control español y la influencia de ese territorio se consolidó con la refundación de Osorno en 1793 y la firma del Tratado de Las Canoas, un hito que distingue a este territorio de aquellos ubicados más al norte que mantuvieron autonomía hasta fines del siglo XIX. Sin embargo, “tras la independencia de Chile, regresaría la violencia y el abuso desde el Estado. La radicación indígena de 1866 y las acciones de Propiedad Austral de 1935, condenaron a las comunidades a un desplazamiento forzado a las peores tierras de la región (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 106-107)”. Acerca de las misiones, habría que señalar su presencia “desde al menos 1802, de allí se instalaron sucesivas misiones: franciscanos alemanes, jesuitas alemanes e italianos y finalmente los capuchinos holandeses (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 107)”. A esto, Foerster agrega el impacto cultural que tuvo en el territorio la presencia de campesinos, -muchos de ellos provenientes de la isla de Chiloé-, quienes en el marco del “contacto cotidiano entre ambos pueblos, irían asimilando sus respectivas religiosidades (Foerster 1984: 29)”. También subrayó la tendencia a la campesinización, entendida como un proceso social de “subordinación a la sociedad nacional” (Foerster 1984: 29). Las comunidades se vieron afectadas por la reforma agraria desde la década de 1960, la contrarreforma posterior al golpe de Estado y la dictadura, la que introdujo industrias extractivistas, como la forestal, en ellas (Quintana, Tejeda y Carias 2021:107). En síntesis, se trata de un ejemplo de subalternidad que no afecta la capacidad de agencia desde planos como el de la música.

El bandio en la cultura mapuche *williche* de la costa en Osorno

En la bibliografía acerca del bandio *williche* encontramos referencias generales en textos de etnomusicología e investigación musical. Pérez de Arce (2007) recuerda –a propósito del proceso de ocupación del territorio mapuche desde el Estado nación de Chile– que “en 1920, en Chile terminó la radicación y se remató toda la tierra restante” (2007: 50). El etnomusicólogo agrega que, aunque la preocupación por lo musical estuvo ausente, autores como Rodolfo Lenz y Tomás Guevara desarrollaron una labor etnográfica, fruto de la cual proporcionaron información acerca de algunos instrumentos *mapuche* en el marco de lo que eran para ellos manifestaciones que pronto dejarían de existir. La referencia nos lleva al período desde 1881 a 1921, en que se produjo una importante desestructuración social que tuvo enormes implicancias culturales en territorios como Osorno –denominado *Chaura Cawin*– donde no actuaron las leyes de protección. Fue un período en que la lógica de asimilación estaba en la base del proyecto nacional. El etnomusicólogo chileno, de referencia en el ámbito de la organología mapuche y originaria, señala: “Notamos la introducción esporádica del banjo como un aporte de misioneros (Pérez de Arce 2007: 51¹⁰)”. Agrega que la desestructuración influyó en que ciertos instrumentos comenzaran a ser contruidos con nuevos materiales, así como en la incorporación del acordeón en la banda de música *williche*. Junto con el banjo también identifica:

el uso del wampo (canoa para moler manzanas, usado rítmicamente), la trutruca y ñolkin de metal y posteriormente de cañería plástica o de goma (que tuvieron bastante arraigo), del

¹⁰ La pregunta acerca del momento histórico en que se produjo la difusión del bandio en el territorio mapuche *williche* es relevante. Sin embargo, creemos que constituye en sí misma un tema que se debe abordar con más detalle en un próximo estudio.

kultrún metálico (usado en reemplazo de la madera, cada vez más escasa e inalcanzable), y damos cuenta a la desaparición del Llol-llol (campanitas de plata), del kunkulcawe (arco musical de hueso) y del kunkul (trompeta corta vegetal). La música mapuche se había relegado al machitún y al guillatún lo cual significó que instrumentos que eran tocados solo para el esparcimiento o en pequeñas celebraciones, como el pinkulwe, el piloilo y el ñolkin, se volvieron escasos. Se introdujo el acordeón (que no era fabricado en la zona) como acompañante en el conjunto williche” (Pérez de Arce 2007: 51).

En un trabajo reciente Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute (2022) también abordan la música mapuche *williche* del territorio desde la noción de transculturación: “Así, complementando los rasgos de lo que entendemos como música mapuche, se incorporan aspectos estilísticos y organológicos propios como el bandio williche o pertenecientes a la cultura chilota como la guitarra¹¹, la mandolina¹², el bombo¹³ y el acordeón¹⁴ (Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute 2022: 259)”.

Otro aspecto relevante es la importancia que ha tenido la voz de intelectuales *mapuche* en la producción y difusión cultural en la zona. Por ellos sabemos que el instrumento hoy se denomina “bandio” y no banjo. Han subrayado que el sonido del bandio se relaciona con otros instrumentos musicales que reproducen los “sonidos de la *mapu*, algunos imitando el canto de los pájaros, la resonancia que produce el viento en los árboles o en las paredes de la *ruka*¹⁵ (Rumián 2009: 6)”. El bandio comparte con instrumentos musicales relevantes dentro de la cultura mapuche en este territorio tales como la *pifilka*, la *trutruka*, el *kultrasralitu* (*kultrung*) y el *pishompe* o *shinko* (instrumento en forma de arco unido por cuerda de quilineja) luego reemplazado por el *trompe*. Acerca del bandio *williche*, los autores del territorio han señalado que “llegó a Chile a fines del siglo XIX, es uno de los instrumentos más interesantes de la música popular norteamericana (Rumián 2009: 11)”. Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute (2022), siguiendo a Rumián, también infieren que dataría del siglo XIX y que hubo un proceso de adaptación local a partir del banjo norteamericano. El instrumento ha sido definido como un:

Instrumento hecho de un trozo de latón en forma circular o de una olla en desuso que se utiliza como caja acústica a la que se le incorpora ajustando un cuero de cabrito a uno de sus lados, por donde luego van las cuerdas unidas al brazo del instrumento que es de madera nativa, como el lingue, maño o boldo. La Mandolina es otro instrumento más pequeño que tiene similar confección que el bandio, excepto que tiene cuatro pares de cuerdas (Rumián 2009: 11).

¹¹ SH321.322.1 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 12).

¹² SH321.322.1 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 12).

¹³ SH211.212.111 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 7)

¹⁴ SH412.132 adaptación del sistema de clasificación organológica Sachs-Hornbostel por Pérez de Arce y Gili (2013: 15)

¹⁵ En el territorio de Osorno y San Juan de la Costa se habla una expresión del mapudungun que se conoce con el nombre de *chesungún* o *tse sungun*. Dado que es una lengua hablada y no escrita, los intelectuales del territorio escriben las palabras a base de los sonidos propios, como ocurre en este caso para *ruka/ruka*.

Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute agregan que el bandio “se ejecuta a través del uso de una ñeta y se afina como una guitarra¹⁶. A diferencia de esta, el instrumento debe ser ejecutado con un plectro, que suele ser elaborado por el cultor mediante el uso de fragmentos de cuero o plástico” (Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute 2022: 260). El instrumento es construido por “los propios artesanos y cultores del territorio, como verdaderos lutieres que construyen sus piezas y extraen sonidos de diversos y simples elementos y materiales del entorno” (Rumián 2009:11). Dentro del territorio también se reconoce al bandio como un instrumento musical transculturizado que ha pasado por un proceso de apropiación cultural:

La adaptación del bandio queda de manifiesto en la construcción del instrumento mismo, en sus materiales, tamaño y forma. El banjo americano es de cuatro a cinco cuerdas, pero el bandio williche es de seis cuerdas con la misma afinación de la guitarra, eso sí que la forma de ejecución es punteando las cuerdas con una ñeta confeccionada de los restos de un cuerno de animal (Rumián 2009: 30).

En un trabajo publicado recientemente, se advierte que la investigación en torno a los usos y contextos de uso musical es una tarea pendiente y –a partir de las voces locales mediante *nutram* (conversación)– se señala que el instrumento es parte fundamental de la identidad cultural:

Nuestros abuelos adoptaron el bandio, por eso hoy la música williche tiene cierta identidad. El bandio "es fácil de fabricar, por eso fue construido", por eso los antiguos "lo usaban para divertirse". Hoy en día es muy difícil imaginar un nguillatún sin bandio.

Lo mencionado nos permite concluir que el banjo o bandio williche es un instrumento de suma relevancia para la configuración de una identidad williche de este sector territorial. Las reflexiones del conversatorio nos permiten identificar dos aspectos relevantes: su uso posee un simbolismo significativo en materia identitaria y pareciera ser que dicho instrumento ha pasado por un proceso de adaptación y apropiación que posibilita referirnos a él como un elemento tradicional. Si bien su función no ha sido descrita con profundidad, las referencias lo sitúan en contextos como el *nguillatún* y en instancias de divertimento –que Silva-Zurita (2018) define como *ayekan*. (Soto-Silva, Núñez-Pertuce y Millán-Rute 2022: 260).

Precisamente nuestro trabajo busca iniciar la descripción pendiente que plantea la referida cita desde la perspectiva de la comunicación musical.

Usos musicales y contextos de ejecución

A continuación, analizamos la naturaleza de agrupaciones musicales y repertorios en que el bandio tiene un rol fundamental y sus contextos de ejecución. El concepto de comunicación musical se desarrolla a partir de las categorías indicadas y se incorpora un análisis de los alcances de la fenomenología comunicativa que emerge con los usos musicales.

¹⁶ Dado que en la memoria oral existe una enorme diversidad de afinaciones, aquí refiere a la más común para 6 órdenes simples (del más agudo al más grave): mi-si-sol-re-la-mi.

1. Bandas de rogativa

Se trata de agrupaciones conocidas como “bandas de cacique” o “bandas de nguillatún”, porque cumplen una función más ritual y protocolar en la tradición williche de los ceremoniales” (Rumián 2009: 22). La más importante es el *nguillatun*, ritualidad fundamental del mundo mapuche que se construye expresivamente con elementos comunes y variantes territoriales. En la costa de Osorno se interpreta el género musical conocido como *wichaleftu*, con acompañamiento de bandio, guitarra y, de forma muy relevante, la *trutruka*, instrumento que precede el inicio de la ejecución al ser tocado. Luego, se gira en sentido contrario a las agujas del reloj hasta detenerse frente al arco de las *interrogaciones* (oración colectiva a los espíritus tutelares del territorio). Allí resulta fundamental la apelación a los espíritus tutelares y la ejecución de la expresión genérica conocida como “la danza”. En lo musical, el bandio toca una melodía que se repite, y destacan instrumentos relevantes como el *kultrun*, bombos y guitarras.

En primer lugar, nos referimos al *wichaleftu*, descrito como una danza sagrada que se realiza al trazar el círculo mediante el cual se “ejecuta” (formalmente hablando) la propia cosmovisión mapuche *williche*. Con el bandio se ejecuta la melodía durante el recorrido circular en que las personas se conectan con los espíritus tutelares y los antepasados; es decir, comunicación ritual y medio de comunicación. El recorrido circular comienza con la banda de músicos, seguida por los participantes. En este sentido, mediante la ejecución durante el desplazamiento se actualiza la cosmovisión circular propia de la cultura mapuche. Rumián agrega que, al finalizar las interrogaciones, el bandio inicia la ejecución, mientras el toque de la *trutruka* marca el inicio de una fase nueva con música de bandio, guitarra y *makawa*¹⁷. El *wichaleftu* es ejecutado por la banda que se ubica adelante y es seguida por las demás personas, que caminan en grupos de a dos. La gente se desplaza ejecutando un patrón rítmico binario cuya subdivisión marca un movimiento hacia adentro y afuera del círculo, pero manteniendo siempre el avance hacia adelante y la forma circular. Al caminar, se marcan con los pies, lo que se podría graficar como dos corcheas y una negra si se representa en 2/4 (ver Figura 1).



Figura 1. Ejemplo de patrón rítmico ejecutado durante el desplazamiento del *wichaleftu* en el *purun* dentro del *nguillatun*. Elaboración propia.

En las bandas del territorio, el bandio es considerado por los músicos locales un instrumento imprescindible (mucho más que la mandolina o el acordeón, pues la primera puede estar o no, mientras que el acordeón alterna con el bandio, pero se utiliza mucho menos en la actualidad) con el que se ejecuta la melodía. En ocasiones puede ser reemplazado por el acordeón, pero en terreno hemos advertido que la presencia de este último es menor, aunque ambos ejecutan la melodía. Sin embargo, mientras el bandio se construye en el territorio, el acordeón debe adquirirse fuera.

¹⁷ “Un segundo instrumento es la *makawa* (por la forma de este instrumento parece ser una adaptación del tambor español introducido desde Chiloé, pero también se afirma que es una influencia de los indígenas del otro lado de los Andes), hecho de tronco ahuecado por ambos lados que se le instala en cada boca un cuero de animal para usarlo como tambor” (Rumian 2009: 11).

Es posible advertir la relevancia del espíritu tutelar del territorio, el Abuelito Wenteyao, quien autorizó la música que debe ejecutarse en el *ngillatun*, según relatos difundidos desde el propio territorio:

De esa misma manera, para los kintu y tayultu, el Abuelito Wenteyao le manifestó y sugirió cual era la música que debían tocar en los guillatunes y también los instrumentos que se permitió utilizar. Así lo narra don Candelario Ancapan de Caleta Manzano, que cuando se hizo un gran guillatún en el año 40, y que presidió el Cacique Tránsito Neipan, en el cual él fue uno de los privilegiados participantes de Banda, cuando era muy joven y músico, tuvo la oportunidad de escuchar esa voz (Rumián 2009: 19).

En la ejecución del bandio es posible advertir la presencia de melodía y, de forma secundaria, acompañamiento armónico y rítmico. Mediante la ejecución, sus intérpretes tocan la melodía simple, que se compone de una frase antecedente y consecuente, evidenciando una matriz cultural occidental que se transculturiza con los elementos simbólicos originarios. Esto se expresa también a nivel armónico, en donde se advierte la presencia del I y V grado de la escala mayor, pero siempre destaca la identidad tímbrica que aporta el bandio en diálogo con los otros instrumentos. Existe un registro discográfico del *wichaleftu*, realizado en 1996 por el grupo Wechemapu en el disco titulado *El canto joven de la tierra*. Allí, la línea melódica está tocada con acordeón, lo que demuestra –a propósito de nuestra experiencia de campo– la relevancia que ha cobrado el bandio en el territorio, pues actualmente la presencia del acordeón es minoritaria en Osorno, Rahue y las comunidades costeras. Desde el punto de vista de la transculturación musical, la lógica “pregunta-respuesta” de la melodía, expresa huellas de una matriz occidental que, para fines de investigación posterior, constituyen un indicador de procesos de interculturalidad que se manifiestan en la ejecución instrumental en contexto ritual¹⁸.

Dado que los géneros de uso ritual de este primer apartado están sujetos a variantes, ofrecemos un ejercicio de transcripción que no busca fijar un modelo prescriptivo como en la música de tradición escrita. Este ejercicio se basa en la ejecución del director del grupo Wechemapu, Ponciano Rumián Lemuy, intelectual mapuche e investigador del propio territorio, en una ejecución realizada en 2021. La transcripción que hemos realizado del *wichaleftu* nos permite reflexionar acerca de algunos elementos relevantes: la importancia antecedente y consecuente en la melodía, la presencia de intervalo de octava (ámbito) y la relación armónica entre I y V (tónica-dominante) de la escala mayor. En lo rítmico, la transcripción evidencia un patrón binario (por ello transcribimos en binario simple); sin embargo, al revisar la versión discográfica en *El canto joven de la tierra*, así como expresiones que se ejecutan en circunstancias rituales e incluso al inicio de eventos de vocación masiva, como el Festival del Folklore Campesino –acerca del cual hablaremos después–, se expresa también su dinamismo expresivo. Esto, al relacionar la dimensión musical con la sociocultural, nos permite proponer la interpretación de huellas intertextuales como si se tratase de sedimentación geológica. El género condensa huellas

¹⁸ Desde una reflexión comunicativa, Moulian (2012) ha mostrado la capacidad mediadora del ritual en relación con los procesos de cambio social. Para nuestros efectos, consideramos que la ejecución musical permite identificar matrices culturales que se transculturizan a partir de la agencia protagonizada por los propios actores locales y, desde esta perspectiva, el fenómeno musical es relevante y debe ser analizado como parte de este proceso, ampliando los límites disciplinares que se ocupan de estos procesos. Se trata de una tarea pendiente.

y parte de su configuración es realizada por el bandio, mientras que la propia ejecución, tanto ritual como en cualquier instancia donde es tocada por las bandas de rogativa, simboliza la cosmovisión actualizada en la comunicación ritual (Moulian 2012) (ver Figura 3).



Figura 2: Bandio construido en el territorio de San Juan de la Costa. Actualmente es ejecutado en performances músico-dancísticas de la Agrupación Miancapué de Chiloé. Fuente. Cristian Yáñez Aguilar

Wichaleftu

Melodía

Ejecución: Ponciano Rumián Lemuy.
Transcripción: Cristian Yáñez Aguilar

The musical score for 'Wichaleftu' Melodía consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs. Above the notes, several phrases are labeled to indicate musical structure:

- Staff 1 (Measures 1-8):**
 - Measures 1-2: Semifrase antecedente
 - Measures 3-4: Frase antecedente
 - Measures 5-6: Semifrase consecuente
 - Measures 7-8: Semifrase antecedente
- Staff 2 (Measures 9-16):**
 - Measures 9-10: Frase consecuente
 - Measures 11-12: Semifrase antecedente
 - Measures 13-14: Semifrase consecuente
 - Measures 15-16: Frase antecedente
- Staff 3 (Measures 17-24):**
 - Measures 17-18: - cedente
 - Measures 19-20: cedente
 - Measures 21-22: Semifrase consecuente
 - Measures 23-24: Frase antecede-
- Staff 4 (Measures 25-28):**
 - Measures 25-26: te
 - Measures 27-28: te

Figura 3: Línea Melódica. Fuente. Transcripción de Cristian Yáñez Aguilar.

Una segunda manifestación genérica, distinta del *wichaleftu*, es denominada por las propias comunidades como “la danza”, cuyo ritmo y melodías son similares a determinadas expresiones de la cueca. Sin embargo, este último nombre cayó en desuso en algunos casos porque no tiene canto y no se baila en pareja, sino que las personas se ubican de frente al arco: adelante, quien lleva la bandera y los músicos; detrás, las personas de a dos forman una columna. Cada persona ejecuta el paso en su puesto con un movimiento en que se acentúa cada tiempo con los pies mientras se aplaude. Es importante consignar, no obstante, que en comunidades ubicadas en otros territorios sí ha existido apropiación cultural de la cueca como danza de pareja y

denominada con ese nombre¹⁹, pero aquí se ha reemplazado tanto la voz “cueca” como la coreografía dominante de pareja suelta e interdependiente de esta manifestación genérica en otros contextos socioculturales. La melodía, muy similar a las de cuecas que se han documentado en Chiloé, se ejecuta en compás de 6/8, compás binario de subdivisión ternaria, en cuya danza se acentúan los dos tiempos fuertes; su ejecución se lleva a cabo entre las interrogaciones, indicando la organización de momentos dentro del ritual.

Legketumayen Chaw Trokin
Legketumayen Pu trankawin
Legketumayen pu lamgen wentru
Legketumayen Ñuke Ale
Legketumayen Chaw Antu
Legketumayen Pu Alwe
Lagketumayen Pukatriwe keche
Legketumayen taitita Wenteyao
Legketumayen ÑukeTuwe (Moulian 2011: 140).

La ejecución de la “danza” se realiza frente al arco inmediatamente “entre” las interrogaciones, construyendo parte de una sintaxis ritual que actualiza la propia cultura. La danza vincula mediante la ejecución a las personas del territorio y a las visitantes con los espíritus tutelares del mismo, constituyéndose el bandio en uno de los instrumentos que, mediante la melodía, conforma un medio de comunicación simbólica. El bandio realiza la línea melódica y, en menor medida, marca el ritmo, mientras la *trutruka* se ejecuta para delimitar los momentos del ritual. El bandio emerge como un medio que construye sociabilidad por la vía de la música, aglutinando semántica (significados), pragmática (lo que se “hace” cuando se ejecuta en determinados eventos), metapragmática (lo que los agentes principales explican de lo que hacen) y poéticamente (la melodía, el ritmo y baile de la “danza”) para construir la relación entre humanos y espíritus tutelares. Así, esta expresión aparece como medio de comunicación en el tiempo (conexión con antepasados y la propia historia) y el espacio (el territorio ritual donde habitan humanos y no humanos, que incluye la propia naturaleza). En esta conexión diacrónica con las huellas de la historicidad local, las melodías que se utilizan en la expresión genérica conocida como “La Danza”, ejecutada entre la oración de las interrogaciones según señalamos antes, también expresan la relación con personas de Chiloé quienes, según la memoria oral, desde mediados del siglo XIX y principios del XX llegaron a la zona como trabajadores de las haciendas y compartieron con *pu peñi*, *pu lamgen*, integrándose en las comunidades y generando instancias de interculturalidad cuyas huellas también están en la práctica musical. De allí que –según se señaló en entrevistas semiestructuradas– en el territorio mapuche *williche* de Osorno y San Juan de la Costa, la noción de “chilote” sirve para referir a familias provenientes de Chiloé que, siendo o no mapuche *williche*, se relacionaron social y culturalmente de una manera horizontal, distinta de las relaciones sostenidas con terratenientes

¹⁹ Así se advierte, por ejemplo, en los trabajos etnográficos referidos a las comunidades mapuche *williche* en la Cueca del Lago Ranco, al norte de Osorno pero dentro de la *Futawillimapu* (Moulian 2012).

de la zona. La transcripción de una variante de “la danza” conecta intertextualmente con formas melódicas de cueca registradas en Chiloé (ver Figura 4).

La Danza

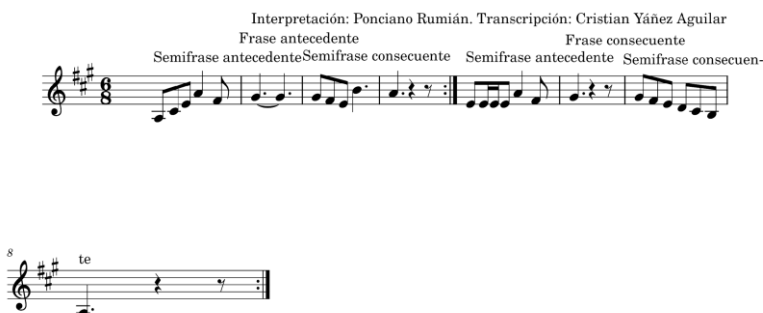


Figura 4: Melodía del bandío en variante de “la danza”. Transcripción de Cristian Yáñez Aguilar.

Otra instancia ritual significativa, concebida como espacio de ejecución musical, comunicacional, ritual y transcultural, en la que participan las bandas de rogativa, son las denominadas *Fiestas Religiosas* celebradas en el territorio. En este marco, la colonización hispanoportuguesa se articuló a través de un proceso de evangelización que recurrió a las formas externas del culto para imponer el catolicismo entre los pueblos originarios de América Latina. El resultado de este proceso ha sido denominado por diversos autores como el “barroco latinoamericano” (García Huidobro 2013; Moulian 2011). Junto con modificar el calendario circular de los pueblos originarios, basado en el conocimiento de los ciclos de la naturaleza, por un onomástico cristiano, cobran relevancia los elementos teatrales, musicales y dancísticos, así como los cantos que cumplen una función mnemotécnica de la doctrina en el marco de culturas originarias, por entonces de comunicación fundamentalmente oral. Pese a que los pueblos originarios debieron rearticular sus actividades tradicionales en un marco colonial hegemonizado por la iglesia católica, incorporaron en ellas sus formas de sociabilidad, transformando la fiesta en espacio de *trawun*, de encuentro, de sociabilidad festiva (Moulian 2011). Este proceso ha sido abordado desde la semiótica con base en el concepto de “heteroglosia” (Moulian 2011), para dar cuenta de la fiesta como espacio donde conviven diversos registros de significados

Desde Carelmapu, la Pasión por la Virgen de la Candelaria se propaga hasta el Río Rahue con los primeros colonizadores de la refundada ciudad de Osorno. La misión que la cobija es fundada por los franciscanos en 1794 en el sector de Coyunco (al norte de Osorno) bajo la titularidad de San Juan Capistrano. Su fundación es resultado directo de la firma del Tratado de Las Canoas el 8 de septiembre de 1793, que sella la pacificación definitiva de las agrupaciones willeche del Futawillimapu o grandes tierras del sur. Entre las condiciones que este establece se encuentran la aceptación de los misioneros para su evangelización, el bautismo e instrucción cristiana de los niños, el casamiento por la iglesia y el cumplimiento

por la población indígena de las obligaciones cristianas. [...] la asistencia al adoctrinamiento tenía un carácter obligatorio, que se cautelaba con la vigilancia de los ‘capitanes de indios’, funcionarios que recorrían las comunidades para asegurar la comparecencia de los neófitos. En el marco de este sistema de evangelización impuesto y ajeno, los *williche* encuentran en la fiesta un espacio de participación, afín con sus formas de sociabilidad. Los días de santo, de misterios gozosos, piadosos y gloriosos, fiesta y feria, son en el territorio *williche* días de *llellipun*, *trawun* y *conchavo* (Moulian 2011:12).

De acuerdo con lo anterior, la fiesta aparece como un signo de doble mediación, ya que, mientras para la iglesia se trata de un medio de evangelización, también permite la permanencia y continuidad de elementos y patrones de cosmovisión y sociabilidad propios de las comunidades originarias. Ignacio Domeyko, por ejemplo, en 1845 visitó la misión de Quilacahuín y se refirió a una procesión a Osorno, imágenes de santos y estandartes. Moulian (2011: 12) afirma: “Hacia 1878 se establece en Quilacahuín la fiesta de la Virgen de la Merced (Camerino), que pronto adquiere popularidad y da lugar al levantamiento de ramadas y cocineras para atender a sus devotos, que de la misa solemne y procesión pasan a los brindis y el baile”. Después de la mitad del siglo XIX “esta función pierde fuerza en Quilacahuín, pero en su lugar cobra importancia el culto a San Sebastián, donde hasta el día de hoy tras la representación litúrgica se organizan corridas de caballo a la chilena (Moulian 2011: 12)”. En Misión San Juan de la Costa “las comunidades indígenas concurren el 20 de noviembre a la Virgen del Perpetuo Socorro. En torno a esta celebración se organiza en la actualidad la semana local, que incluye la instalación de una feria costumbrista y la presentación pública de diversas manifestaciones culturales étnicas (Moulian 2011: 12)”. Un elemento relevante para nuestra investigación es que, a estas festividades, en San Juan de la Costa y en Rahue el día de Candelaria:

concurren los caciques y las bandas de rogativa indígenas, que encabezan la procesión de las imágenes. En San Juan de la Costa la heteroglosia de estas instancias festivas se hace explícita. Durante la liturgia se hace un espacio para el homenaje de las delegaciones *williche* a la Virgen, durante el cual es posible ver situados ante la imagen a los caciques o maestras de ceremonias pidiendo a las deidades y espíritus ancestrales: Abuelito Wenteyao, Chaw Antu, Ñuke Ale (Moulian 2011: 12).

Cuando las bandas de rogativa participan en las fiestas religiosas usan los mismos instrumentos que en el *ngillatun*: “Las congregaciones se sitúan frente a la Virgen con sus ramos de laurel e instrumental: guitarras, banjos, acordeón y bombo inundan el espacio como preámbulo de las oraciones. Frente a su imagen se enuncian las fórmulas rituales *williche* (Moulian 2011: 12)”, que son las mismas usadas frente al arco de las interrogaciones, lo que incorpora en la fiesta católica un elemento de la sociabilidad y cosmovisión *williche*. En este contexto se ejecuta la manifestación musical conocida como “la marcha”, que aparece asociada al acto de caminar en procesión, pero también cuando una cofradía visita otra comunidad. Igualmente se refiere al desplazamiento ritual en torno a una iglesia o en la explanada frente a ella, como es posible advertir en las fiestas barrocas. En Chiloé, por ejemplo, el acto de marchar se realiza mientras la comunidad canta los “gozos de santos” y la música que se ejecuta es denominada como marcha o “pasacalles”, melodías breves que se repiten constantemente. En las entrevistas realizadas en el territorio, se nos refrendó que, en las festividades religiosas del territorio mapuche *williche* de Osorno (San Sebastián, Virgen de la Candelaria y Virgen del

Perpetuo Socorro), dichas melodías reciben el nombre de “marchas”. Existen diversas variantes de ellas. A continuación, transcribimos un ejemplo que, si bien no busca fijar la melodía, nos permite identificar rasgos expresivos y –desde lo estrictamente musical– establecer relaciones con el género que trecientos kilómetros al sur, en los territorios de Chiloé, Calbuco, Deserto y sur de Llanquihue, se conoce también con el nombre de “pasacalles” (ver Figura 5).

Entre los elementos que podemos extraer del análisis de la transcripción, con el resguardo ya mencionado, hay que destacar que el concepto de marcha engarza con las expresiones de raíz barroca adscritas al onomástico católico. Respecto de los contextos de enunciación, es fundamental relatar que la “marcha” se ejecuta precisamente mientras la comitiva marcha en procesión y muchas veces de forma circular, actualizando la propia cosmovisión cultural por medio de la acción pragmática de dar vueltas en sentido contrario a las manecillas del reloj, pero en torno a una iglesia, como hemos observado más al sur en el territorio de Chiloé. El compás 2/4 y el golpe de bombo en el tiempo fuerte constituyen elementos auxiliares del desplazamiento y, por ende, de la construcción pragmática de un sentido cultural. Observamos así una comunicación entre agentes humanos, comunidades, agentes no humanos provenientes de matrices distintas y transculturizadas. También observamos intertextualidad con la propia historia y sus signos que reaparecen en la *performance* o comunicación poética. Es decir, el uso de marchas para fines rituales conecta con la historia intercultural entre Osorno y Chiloé; lo que nuevamente revela la coexistencia de matrices (el tipo de melodía, ritmo y uso ritual de la matriz barroca y su uso circular en el marco de la cosmovisión mapuche *williche* como proceso de transculturación) y, de nuevo, el proceso de construcción de la comunidad en su propia complejidad mediante el despliegue musical, como ocurre a lo largo de América Latina.

La Marcha

Interpretación: Ponciano Rumián Lemuy. Transcripción: Cristian Yáñez Aguilar



Figura 5: Línea melódica del bandio en variante de “la marcha”. Transcripción de Cristian Yáñez Aguilar.

2. Bandas de música y danza williche: hacia una comunicación social

Desde la segunda mitad del siglo XX existen en el territorio dos bandas reconocidas como pioneras en socializar la música mapuche *williche*, tanto en eventos culturales y festivales como en grabaciones para radiodifusión y otros dispositivos tecnoinformativos a su alcance. El primero de estos grupos es Aucalafquen, que nació a fines de la década de 1960 y hasta la fecha difunde música de tradición oral y canciones compuestas a base de parámetros tímbricos, armónicos, melódicos y rítmicos reivindicados como propios del territorio; estos, a su vez han servido como modelos para la composición de letras en lengua originaria y en castellano. En 1992 grabó un disco en formato casete de audio denominado *Killa Ulkantuan Mawidam*.

El grupo Wechemapu, por su parte, nació en 1975 en el sector Cumilelfu, hoy San Juan de la Costa, a 46 kilómetros de Osorno. El nombre significa “jóvenes (*weche*) de la tierra (*mapu*)”, y surgió en un período en que predominaba la categoría de “campesinado”, la que invisibilizaba la dimensión etnocultural hoy reconocida desde la noción de “pueblos originarios”. En el libro *Biografía de un imaginario* sostienen que su surgimiento obedece a “la idea de hacer música williche costeña, como una variante musical que ejecutan las bandas de rogativa o de caciques de la zona (Rumián y Rumián 2020: 35)”. Esta idea es clave, ya que legitima la presentación de estos grupos en contextos escénicos distintos a los rituales, en instancias donde las manifestaciones son reconocidas, recepcionadas y reivindicadas como hechos culturales y estéticos, al tiempo que revelan un proceso de comunicación social con audiencias más dispersas.

Desde el punto de vista musical, es relevante que estas agrupaciones comenzaron a difundir un repertorio anclado en la memoria cultural, similar a lo que, en otros lugares, como la isla de Chiloé o el centro-sur de Chile, se construyó socialmente y luego fue presentado por conjuntos de música y danza bajo el signo del “folclor” (Yáñez 2021). No se utilizó, sin embargo, este concepto en el territorio mapuche *williche* en Osorno. Además, compusieron canciones en *tesungun*, la expresión lingüística del mapudungun local. Junto con difundir un registro sonoro y lingüístico específico, estas agrupaciones contribuyeron a la difusión del bandio como instrumento propio del territorio. Después de la dictadura civil-militar (1973-1990), en Chile se promulgó la Ley Indígena y se impulsaron varias acciones políticas que, aunque alejadas de una verdadera restitución territorial²⁰, generaron marcos para visibilizar y reivindicar características expresivas del territorio:

A mediados de los 90, surgen varios grupos de música williche, principalmente bandas de rogativa que se confunden con grupos y/o conjuntos de música y baile tradicional festivo, apoyados por fondos gubernamentales como la CONADI y Fondart que a principios de 1995 en adelante le han permitido hasta la grabación de producciones en cassette y CD (Rumián 2009: 22).

En relación con los medios de comunicación social, esto conecta con la radio La Voz de la Costa de Osorno, un medio local con más de cincuenta años de existencia y albergado por FREDER (Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural). Quintana, Tejeda y Carias (2021) refieren que FREDER, vinculada al Obispado de Osorno, fue creada por una misión capuchina con curas holandeses después del terremoto de 1960. “A los recién llegados se les asigna un

²⁰ Ante un conflicto de larga data que se relaciona con la propia construcción del Estado-nación en Chile.

territorio que bordea por el oeste toda la provincia de Osorno, zona habitada principalmente por comunidades indígenas mapuche williche y que se conoce ancestralmente como Futawillimapu” (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 106).

FREDER impulsó iniciativas de alfabetización, desarrollo productivo y participación social en la vertiente de la “comunicación y desarrollo”. Hacia la década de 1980 llegó a contar con 120 trabajadores, pero desde los 90 desaceleró su actividad, de modo que hoy “sólo permanece activa su radio La Voz de la Costa y el Festival del Cantar Campesino que el año 2020 celebró su versión número 52 (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 108)”. El mismo estudio muestra que FREDER transitó del negacionismo a la valoración de la multiplicidad cultural originaria, conectando con la reivindicación identitaria desde los 90. En ese período promovió la restitución cultural en el territorio, creando medios de comunicación que forman parte de un proceso de articulación sociopolítica y cultural:

(el medio de comunicación que crearon se llama La Voz de la Costa) [...] un espacio de articulación de un incipiente movimiento williche: el Munku Kusovkien, que en los años 90 se autonomizaría de FREDER. Los instrumentos diferenciales, aquí surgen de la mano de un programa radial denominado “Foliltun Inchen” (algo así como enraicémonos) y con la producción de un boletín de formación en TzeSungun denominado ‘Mari Mari Peñi’ (Quintana, Tejeda y Carias 2021: 118-119).

Históricamente las comunidades *williche* ocuparon una posición de subalternidad frente a los colonizadores, a los terratenientes y el proceso de ocupación alemana promovido desde el Estado y que implicó el despojo de sus tierras. El período contemporáneo facilita su reivindicación cultural, donde las manifestaciones musicales juegan un rol relevante. El Festival del Folclore Campesino, nacido en 1968 e impulsado por FREDER, se distingue de las ritualidades de mayor densidad histórica, pero –como las fiestas religiosas– se ha convertido en espacio de difusión hacia audiencias locales y externas.

El Festival del Folclore Campesino (donde sí aparece la noción de “folclor”) posee la huella de los festivales de los sesenta que impulsaron movimientos como la Nueva Canción Chilena, el Folclor de Proyección y el Neofolclor. González, Ohlsen y Rolle (2009) recuerdan que en el Chile de esa época surgieron los festivales estudiantiles de la canción, con música folclórica ligada a la identidad juvenil, en establecimientos de enseñanza secundaria y universidades. En el caso del folclor, estos “festivales se fueron realizando en San Bernardo, Olmué, Romeral, Santiago, Viña del Mar, Talagante, Talca y Punta Arenas, quedando las tres primeras localidades, ligadas, por muchos años, a los festivales de folclore (González, Ohlsen y Rolle 2009: 256)”.

Hoy, el Festival del Folclore Campesino programa artistas regionales y nacionales, además de una competencia de canciones que permite tanto a grupos de música y danza *williche* como a compositores de la zona la creación de canciones con ritmos, armonizaciones e instrumentación propias del territorio. La competencia incluye tres categorías: a) Canción *williche*, b) Canción campesina tradicional y c) Canción folclórica urbana. Se transmite por radio La Voz de la Costa y la categoría “Canción *williche*” estimula el proceso de comunicación y reafirmación de la identidad territorial con el bandio siempre presente.

Las composiciones se basan en elementos estilísticos locales, con predominio de la forma de canción popular con estrofas y estribillo. El bandio cumple generalmente una función melódica en la introducción e interludio; y armónico-rítmica durante el canto. En el repertorio

que ejecutan las bandas de música y danza *williche* identificamos música y danza ejecutadas como “hecho musical, cultural y artístico” que se reivindican como “música y danza del territorio”. Muchos géneros carecen de vigencia ritual (como en *ngillatun* o fiestas religiosas), pero persisten en la memoria local, en una relación similar a la que establecen los denominados conjuntos de proyección folclórica con el material que recopilan y escenifican, con la salvedad de que no se utiliza el concepto de “folclore” (aunque aparece en el nombre del festival), porque entre los *mapuche* genera incomodidad, debido a su filiación con políticas culturales nacionalistas asociadas con los intentos de asimilación cultural en los siglos XIX y XX.

En la ejecución musical, el bandio actúa como instrumento de comunicación de la identidad territorial. En el repertorio aparecen expresiones como el *cielito*, la *sajuria* y el *baile de los 4*, las que fueron parte de la actividad musical hasta hace unas décadas y que hoy carecen de vigencia ritual, pero la tienen en los escenarios. Específicamente, la expresión dancística y musical conocida como *cielito* revela un diálogo cultural con Chiloé: “Similar al cielito chilote, pero con características propias de la Costa, tanto en su ritmo como en su composición métrica, rima y baile, además también por los instrumentos que se ejecutan. El baile es con un mínimo de seis parejas, las mujeres y los hombres se colocan de frente haciendo una fila por ambos lados donde pueda pasar una pareja de bailarines” (Rumián 2020:46).

La coreografía es similar a la descrita por Gómez Vera (1998) para el *cielito* en Chiloé, cuando consigna que es un baile de parejas en que bailaban doce danzantes (seis hombres y seis mujeres) ubicados frente a frente. En San Juan de la Costa, se recuerda al *cielito* como un baile de “velorio de angelito”, por tanto, transculturizado. Foerster (1995: 77) recuerda que existe un “panteón que en su ápice ubica a Chao Dios, le sigue Chao Trokin, Chao Antu, Pucatrihuequeche y Mamita Luna” además del culto al abuelito Wenteyao: “La música, los ritos entre los huilliches están fuertemente sincretizados por las tradiciones campesinas chilotas (Foerster 1995: 92)”. De acuerdo con las memorias orales, el *cielito* fue y es considerado una *danza sagrada*. Según los relatos, cuando los padres y los padrinos de la o el bebé lo llevaban donde una machi y esta última indicaba que no tenía mejoría, lo levantaba y señalaba que se había ido al *wenumapu*. Luego la machi entregaba al bebé y los padres se abrazaban asumiendo la situación²¹.

Durante la ejecución de la danza las mujeres podían llevar al bebé en brazos y una vez que volvían a su puesto salía otra pareja y se les entregaba el bebé. Los relatos agregan que los velorios de angelitos podían durar tres o cuatro días para que el angelito viajara al *wenumapu*, por esa razón el *cielito* era una expresión respetada y las agrupaciones de danza la representan actualmente con ese respeto en el escenario. Cuando el *cielito* se ejecuta allí, se produce una comunicación como un hecho artístico y, a la vez, como expresión de memoria e identidad territorial. Varios grupos lo han registrado discográficamente, pero destaca su presencia en el CD de Wechemapu denominado *El nuevo canto de la tierra* (2005). Un aspecto musicalmente relevante es que, en el primer registro de Wechemapu (*El canto joven de la tierra*, 1996), aparece el acordeón realizando melódicamente la introducción y los interludios. Como se ha dicho, este instrumento fue reemplazado después por el bandio, lo que muestra su consolidación como expresión identitaria.

²¹Un elemento que se debe investigar es el proceso histórico y sociocultural mediante el cual el *cielito* se pasó a constituir danza de velorio de angelito en este territorio.

La *sajuria* también forma parte del repertorio que se reconoce como propio del territorio, con vigencia escénica y discográfica, aunque no ritual. “Fue uno de los bailes más conocidos y populares, y su forma de baile variaba de un sector a otro (Rumián 2009: 17)”.

Por el lado de Quilacahuin, la bailaban bien zapateada y con mucha gracia, dice Juan Meulen Tranayado (Gestor Cultural williche, locutor de radio procedente de Quilquilco- Sector Quilacahuin), quien alcanzó a conocer a varios de estos cultores en su zona, o bien ‘muy escobilladas’ dicen los más ancianos del territorio de Misión San Juan. Don Juan de Dios Tripayan, oriundo de Quillipullo, del Sector Quilacahuin, actualmente comuna de San Pablo, era uno de esos cultores nato, quizá uno de los últimos romanceros williche de este territorio, sus cantos los aprendía de memoria, porque sus versos se ejecutaban de acuerdo al contexto y los modificaba según la circunstancia. Uno de los pies forzados conocidos para el comienzo de una *sajuria* en castellano era el que sigue: Como como corre el agüita/ Batallan, batallando con la arena/ Así está, así está mi corazón/ Llorando, llorando por una morena (Rumián 2009: 17).

El texto agrega que hoy la *sajuria* consiste en dos estrofas más un pie y cada estrofa se repite, mientras que el baile es de parejas. Una de las versiones difundidas por tradición oral, que se ha socializado en el trabajo musical y discográfico del grupo Aucalafquen, se conoce como *La guitarra que toco*.

Esta guitarra que toco (bis)
Tiene boca y sabe hablar (bis)
Solo le faltan los ojos (bis)
Para ponerse a llorar (bis).

Tres cuerdas son las que toco (bis)
Cuatro son con el bordón (bis)
De las seis si yo tocara (bis)
Llorara mi corazón (bis)
Dime, dime, dime
Que yo te diré
Que si tú me dejas
Yo no lloraré.
(Rumián 2009:18).

Es importante señalar aquí tres aspectos: primero, la presencia de la copla “Esta guitarra que toco, tiene boca y sabe hablar, solo le faltan los ojos, para ponerse a llorar”, común en otros territorios de América Latina, donde ha circulado a través de otros géneros musicales. Segundo, la presencia de estrofas que conectan con métricas de arte menor expresa la huella histórica colonial y campesina. Tercero, el bandio cumple, nuevamente, una función melódica en la introducción y otra rítmico-armónica durante el canto, como ocurre con el *cielito williche*.

Un elemento clave es la participación del bandio en un proceso de comunicación de la identidad como resistencia. La emergencia y difusión de la música de agrupaciones como Aucalafquen y Wechemapu la ha convertido en una referencia de estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas, instrumentales y dancísticas para otras agrupaciones y compositores posteriores. Es así como ciertos patrones pasan a constituir marcos para incorporar

diversas temáticas y reforzar la reivindicación del *tsesungún*. A partir del patrón rítmico-melódico y armónico de *La guitarra que toco* se han compuesto canciones en *tsesungún*, y con ellas se recrean también antiguas danzas como la *sajuria*, reactualizándolas como manifestaciones de identidad territorial. Una de ellas es *Inche* ‘Canta’ *ñi Sajuria*, que tiene la misma estructura melódica, armónica, rítmica y métrica pero en *tsesungún*:

Inche “canta” *ñi* “sajuria” :/
 “Bailange” *epu* *ülkantun* :/
Kiñe wentru, kiñe malgen :/
Eulasrulisrekelwi :/
Eulachagümen “*pasialu*” :/
Amuanfeimo, küpanfamo :/
Kiñe piukengañomun :/
Srulipusrasrekelwi (3 veces) .
Inche canta *ñi* *sajuria*
Kiñe wentru, kiñe malgen.

En el marco de una historia de subalternidad que incluyó el despojo lingüístico, las composiciones constituyen un ejercicio de reivindicación de la identidad territorial que acompaña la reivindicación del idioma. El bandio puede conectar intertextualmente con líneas melódicas de otras tradiciones musicales según el agenciamiento que realizan sus ejecutantes, pero que construyen el texto local. En toda esta complejidad pasa a ser un instrumento musical de comunicación social de la identidad como resistencia.

La composición musical más difundida del grupo Wechemapu es *Mari Mari Kumelekaimun*, compuesta por Ponciano Rumián Lemuy, la que da cuenta de la relevancia del saludo en la lengua y cultura mapuche. La canción fue grabada por Wechemapu y en ella el bandio dibuja la melodía en la introducción y en el interludio. Durante la ejecución vocal acompaña de forma armónica y rítmica. El registro discográfico y la canción hoy tiene muchas versiones, ya que en educación intercultural es un medio de aprendizaje lingüístico.

Kiñe fütañomun
Ta mülipiuke inche :/
Ayün küpayen peñichen
Niei ñewentun :/
Cheutraun müleyen
Shagkantatulayen :/
Chen ülkantuieitifiucha
Chen bailatuieitiWeche :/
 Estribillo:
Mari mari lamngen
Mari mari wentru
Mari mari lamuen
Mari mari peñi
Kümelekaimün Inchen ka kümelekan
Kümelekaimün Inchen ka kümelekan
Kümelekaimün Inchen ka kümelekan

Eimün kũme akuimi
Fachi trawun metantun :/
Cheumũliayun ti
Famo inchen ta jilkuno :/
Mari mari lamngen, Mari mari wentru

La mirada de los propios cultores del territorio la encontramos en el libro *Wechemapu: biografía de un imaginario*, escrito por Iris y Ponciano Rumián Lemuy, integrantes históricos de la agrupación. Entre sus creaciones se encuentra *Srenewinka*, originada en un relato de valor territorial que posee variantes: “Esta canción recoge uno de los relatos más propios de la localidad de Cumileufu, aunque no se puede decir que sea solo de Cumileufu, sino es del territorio Kunko. Sin embargo, los habitantes de cada sector o localidad tienden a apropiarse de cada relato o hazaña histórica (Rumián y Rumián 2020: 21)”. Aquí encontramos al bandio realizando un acompañamiento armónico y rítmico, más que una función melódica. Un análisis básico revela la relación armónica que se produce entre el I y el V/IV.

Otra de las composiciones del grupo que comunica socialmente la cosmovisión territorial se denomina *Kanillo*, personaje mítico emplazado en el territorio costero junto al principal espíritu tutelar, como se ha dicho. El *Kanillo* en cambio, aparece vinculado al mal que, en palabras de los propios autores, “para el mapunche es la necesidad de equilibrio entre lo positivo y lo negativo, ambos existen y se necesitan y es también parte de nuestra esencia como seres vivos (Rumián y Rumián 2020: 26)”. Mediante esa visión “cosmogónica los mapunche williche desde que la memoria se pierde en muchas centurias, han ido transmitiendo de la existencia como entidad positiva al Taitita Wenteyao y como entidad negativa al que conocemos como el Kanillo (Rumián y Rumián 2020: 26)”. En relación con expresiones tales como el *cielito* o la *sajuria*, Iris y Ponciano Rumián revelan que: “Las primeras incursiones de Wechemapu en la música, fue el canto, la música y bailes de carácter festivo, sajurias, cielitos y cuecas. También llegan las invitaciones a diversos escenarios locales, en peñas folclóricas y en el Festival Regional del Folclor Campesino, organizado por la Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural (FREDER) y radio La Voz de la Costa (Rumián y Rumián 2020: 38)”.

En la década de 1980, FREDER-Kusobkien publicó un material musical que recientemente fue reeditado para la enseñanza cultural. En una cartilla mimeografiada presenta información acerca de la realidad en torno a la tierra y en ella dialogan canciones de Violeta Parra, Amparo Ochoa y compositores de territorios mapuche *williche* ubicados en Valdivia, Osorno o Chiloé:

Mención aparte merecen las canciones escritas por cultores huilliches que fueron presentadas en su momento en el festival de folclore campesino de Radio La Voz de la Costa. Aunque lo más importante quizás sea la decisión de cantar en público utilizando el idioma propio tomada por personas y por conjuntos y bandas mapuche huilliches. Es el inicio de levantar la voz para que sea oída en el lado propio y en el lado del otro y aunque no muchos puedan descifrar el mensaje explícito, todos, sin embargo, pueden interpretar el mensaje implícito: **el tiempo de callar y avergonzarse del idioma y de la cultura ha terminado**²² (CONADI 2009: 50).

²²El subrayado es nuestro.

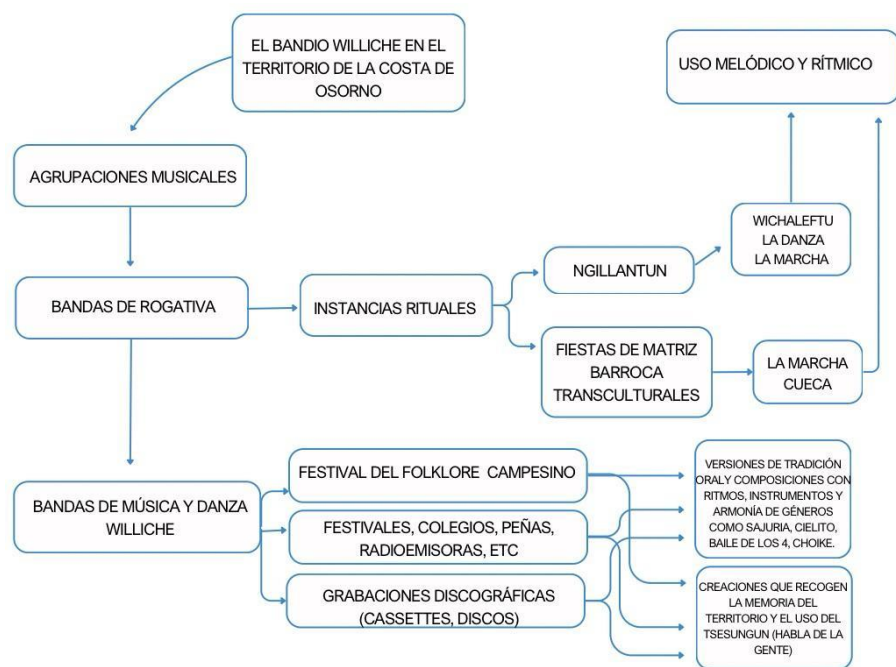


Figura 6: Síntesis de repertorios, usos y contextos del bandio. Elaboración propia.

Conclusiones

El bandio es un instrumento musical transculturizado propio de las comunidades *mapuche williche* de Rahue, Osorno y San Juan de la Costa, imbricado en procesos de comunicación musical (ver Figura 6). Cruza la comunicación ritual y se instala en el ámbito de la comunicación social, dotando de timbre a la propia reivindicación de la identidad. La ejecución del instrumento por parte de bandas de rogativa y agrupaciones de música y danza es parte de procesos de: 1) comunicación entre agentes humanos (el *che* - la gente) y espíritus tutelares y antepasados por medio del espacio ritual del *ngillatun*, 2) comunicación entre agentes que participan de la fiesta patronal de matriz barroca, propiciando incorporación de elementos originarios en la primera, 3) comunicación entre agentes musicales *mapuche williche* y audiencias locales y externas mediante la difusión radial, discográfica y escénica (festivales, encuentros) a audiencias más heterogéneas.

Es relevante retomar la noción de comunicación, tal como la propone Grebe (1988) respecto del *tayil*, pero incorporando la perspectiva performativa, la transculturización y la comunicación social. Es decir, además de la cuestión del tipo de vínculo que construye la comunidad, se debe explicitar el análisis de las matrices culturales presentes en las manifestaciones ejecutadas en contextos específicos, para así enriquecer la comprensión de los procesos de conocimiento cultural mediante la incorporación, de manera explícita, de la propia naturaleza musical de

fenómenos como el que hemos estudiado. De ese modo, se pueden reducir las fisuras entre la investigación sociocultural y musical. La comunicación musical aparece como un concepto para seguir desarrollando desde una mirada integradora.

En lo específico del territorio, ese necesario profundizar los estudios en el espacio mapuche *williche* ubicado al norte de Osorno –pero dentro de la Futawillimapu– donde hay expresiones musicales similares, en las que predomina el uso del acordeón, la *makawa* y la *trutruka*, sin el bandio. Aquí también aparece el factor económico, pues el acordeón es un instrumento más caro y, además del componente tímbrico, el bandio construido por actores locales es más accesible en su precio. Es decir, desde nuestra perspectiva, el bandio puede intercambiarse con el acordeón o sustituirlo, mientras que en otros espacios se ha mantenido el uso de este último instrumento (Moulian 2012), también transculturizado y que ha suscitado, hasta ahora, escaso interés por parte de la etnomusicología.

La dimensión sociopolítica se nos tornó evidente en el proceso de comunicación social, pero su existencia se advierte ya en la ejecución musical, en la que, bajo una melodía y formas que remiten a patrones tonales occidentales, emerge un ritmo *a tierra* como poética de la resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, OTTO y ERIC VON HORNOSTEL

1994 "Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music", *Ethnomusicology*, XXXVIII/3, pp. 425-456. DOI: <https://doi.org/10.2307/852110>

BAJTÍN, MIJAIL

1982 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BARTH, FREDRIK

1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARTÓK, BÉLA

1979 "Sobre el método de transcripción", *Escritos sobre música popular*. Madrid: Siglo XXI, pp.199-221.

BATESON, GREGORY, RAY BIRDWHISTELL, ERVING GOFFMAN, EDWARD HALL, DON JACKSON, ALBERT SCHEFLEN y PAUL WATZLAWICK

1984 *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

BAUMAN, RICHARD

1992 "Performance", *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Richard Bauman (editor). Nueva York: Oxford University Press, pp. 41-49.

BAUMAN, RICHARD Y CHARLES BRIGGS

1990 "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, XIX/1, pp. 59-88. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.19.100190.000423>

BELTRÁN, RAMIRO, KARINA HERRERA, ESPERANZA PINTO Y ÉRICK TORRICO

2008 *La comunicación antes de Colón*. Bolivia: Centro Interdisciplinario Boliviano de Estudios de la Comunicación.

BOILÈS, CHARLES

- 2011 "Semiótica de la etnomusicología", *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González y Gonzalo Camacho (organizadores). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 287-299.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO

- 1988 "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", *Anuario Antropológico*/86, XI/1, pp. 13-53.

BOURDIEU, PIERRE

- 1995 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.

BRIGGS, CHARLES

- 2008 *Poéticas de vida en espacios de muerte: Género, poder y Estado en la cotidianidad Warao*. Quito: Abya Yala.

BRIGGS, CHARLES Y RICHARD BAUMAN

- 1996[1992] "Género, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas*, XI/1, pp. 78-108.

BRIGGS, CHARLES Y SADHANA NAITHANI

- 2012 "The Coloniality of Folklore: Towards a Multi-Generational Practice of Folkloristics", *Studies in History*, XXVIII/2, pp. 231-270. DOI: <https://doi.org/10.1177/0257643013482404>

CARRASCO, HUGO

- 1991 "En torno a los relatos de machi", *Estudios Filológicos*, XXV, pp. 99-108.

CONADI

- 2009 *Mapuche Tayültun: Cantares de este lado del mundo. Material de apoyo para la enseñanza intercultural bilingüe*. Osorno: CONADI.

COOK, NICHOLAS

- 2013 *Beyond the Score. Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.

CORREA, MARTÍN Y EDUARDO MELLA

- 2010 *Las razones del "illkun"/enojo. Memoria, despojo y criminalización en el territorio mapuche de Malleco*. Santiago de Chile: LOM.

CORTAZAR, AUGUSTO

- 1976 *Ciencia folclórica aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

DÉGH, LINDA

- 1994 *American Folklore and the Mass Media*. Bloomington: Indiana University Press.

DÍAZ-COLLAO, LEONARDO

- 2023 "Más allá de la música mapuche: equívoco, definiciones y resistencias", *Resonancias*, XXVII/52, pp.41-60. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2023.52.4>

FERNÁNDEZ CALVO, DIANA

- 2007 "La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXI/21, pp. 174-198.

FISCHMAN, FERNANDO

- 2012 "Folklore and Folklore Studies in Latin America", *A Companion to Folklore*. Regina F. Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores). Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 265-285.

FOERSTER, ROLF

- 1984 *Vida religiosa de los huilliches de San Juan de la Costa*. Santiago: Rehue.
- 1995 *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Editorial Universitaria (2ª edición).

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

GARCÍA HUIDOBRO, JOAQUÍN

- 2013 "¿Quién nos llevará al cielo? El doloroso tránsito del Barroco a la Ilustración en Hispanoamérica", *Logos i Ethos*, XXXIV/1, pp. 91-107. DOI: [10.15633/lie.170](https://doi.org/10.15633/lie.170).

GOLLUSCIO, LUCÍA

- 1984 "Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche", *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, I/1, pp. 103-114.

GÓMEZ VERA, CARLOS

- 1998 *La música tradicional festiva de Chiloé*. Santiago: Olimpho.

GONZÁLEZ, JORGE

- 2017 "De los Frentes Culturales a la investigación y desarrollo de cibercultur@ (una aproximación autobiográfica)", *Escenarios comunicacionales: Entre las sociedades industriales y las emergentes. Volumen I: Mundo Iberoamericano*. Cristian Yáñez Aguilar, Elmano Ricarte y Lawrenberg Advíncula (editores). Porto: Editorial Media XXI, pp. 495-517.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN y CLAUDIO ROLLE

- 2009 *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, SUSANA Y GONZALO CAMACHO (ORGANIZADORES)

- 2011 *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GREBE, MARÍA ESTER

- 1988 "Mito y música en la cultura mapuche: El tayil, nexo simbólico de dos mundos", *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 16, pp. 229-241.
- 1989^a "El Tayil mapuche como categoría conceptual y medio de comunicación trascendente", *Inter-American Music Review*, X/2, pp. 69-75.
- 1989^b "Etnoestética y comunicación: una proposición para el estudio antropológico del arte", *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, IV/22, pp. 21-26.

KARTOMI, MARGARET

- 2001 "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces Villalobos (editor). Madrid: Trotta, pp. 357-382.

LARRÈGLE, ELENA, MARTÍN ECKMEYER Y MARÍA PAULA CANNOVA

- 2014 "Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno", *Arte e Investigación*, X/10, pp. 45-53.

LIST, GEORGE

- 1974 "The reliability of transcription", *Ethnomusicology*, XVIII/3, pp. 353-377. DOI: <https://doi.org/10.2307/850519>

MARQUES DE MELO, JOSÉ

- 2008 *Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação*. São Paulo: Paulus.

MARRERO, ERELIS

- 2013 "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz", *Tabula Rasa*, XIX/2, pp. 101-117. DOI: 10.25058/20112742.156.

MARROQUÍN, AMPARO

- 2021 "Aportes desde la comunicación para pensar lo popular. Estrategias para hacer trampas a la modernidad. Aportes desde América Latina", *Escenarios comunicacionales: nuevos diálogos, Volumen II*. Cristian Yáñez Aguilar, Élmanno Ricarte y Lawrenberg Advíncula (editores). Porto: Editorial Media XXI, pp.29-44.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS

- 1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MERRIAM, ALAN

- 2001 "Definiciones de 'musicología comparada' y 'etnomusicología': una perspectiva histórico-teórica, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces Villalobos (editor). Madrid: Trotta, pp. 59-78.

MOULIAN, RODRIGO

- 2011 *Gozos de Santo. Fiesta, ecumenismo y heteroglosia*. Valdivia: Ediciones Kultrún, Universidad Austral de Chile.
- 2012 *Metamorfosis ritual. Desde el Ngillatun al culto pentecostal. Teoría, historia y etnografía del cambio ritual en comunidades mapuche williche*. Valdivia: Ediciones Kultrún, Universidad Austral de Chile.
- 2005 "Mutaciones, convergencias y paradojas en el Lepún y el culto pentecostal. La contraparte de la reflexibilidad ritual", *Revista para el Desarrollo Social de la Comunicación*, 2, pp. 113-134.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES

- 2011 "Semiología musical: el caso de Debussy. De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy", *Reflexiones sobre semiología musical*. Susana González y Gonzalo Camacho (organizadores). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 14-51.

ORTIZ, FERNANDO

1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

PEREDA, ISABEL Y PERROTTA, ELENA

- 1994 *Junta de hermanos de sangre. Un ensayo de análisis del Nguillatun a través de tiempo y espacio desde una visión huinca*. Buenos Aires: Papes.

PÉREZ DE ARCE, JOSÉ

- 2007 *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

PÉREZ DE ARCE, JOSÉ Y GILI, FRANCISCA

- 2013 "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana", *Revista Musical Chilena*, LXVII/219, p. 42 – 80. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>

QUINTANA, MARTÍN, CRISTIAN TEJEDA Y FERNANDO CARIAS

- 2021 "Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural (FREDER): un caso de desoccidentalización educomunicativa en territorio mapuche williche", *Comunicação, mídia e consumo*, LI/18, pp. 103-123. DOI: 10.18568/cmc.v18i51.2523.

REYNOSO, CECILIA

- 2021 "La transcripción musical a partir del nacionalismo: el caso de la música P'urhépecha y otros", *Entre la tradición y el canon: homenaje a Yvette Jiménez de Báez*. Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín (editoras), México: El Colegio de México.

ROBERTSON, CAROL

- 1976 "Tayil as category and Communication among the Argentine Mapuche: A Methodological Suggestion", *Yearbook of the international Folk Music Council*, 8, pp. 35-52.

RUMIÁN, PONCIANO

- 2009 "Las raíces musicales del Futawillimapu. Una puesta en escena de la identidad de un pueblo a través de sus costumbres y tradiciones musicales". Chaurakawin (Osorno): autoedición. [https://futawillimapu.org/pub/2017/Raices_musicales_Futawillimapu\(2009\).pdf](https://futawillimapu.org/pub/2017/Raices_musicales_Futawillimapu(2009).pdf)
- 2020 "Nuestra cultura mapuche wiyiche. Kiñe nemel ta ñi inche". *Futawillimapu*. Pilar Álvarez-Santullano y Amilcar Forno (editores). Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos. Tercera edición, pp. 7-27.

RUMIÁN, PONCIANO Y RUMIÁN, IRIS

- 2020 *Wechemapu: autobiografía de un imaginario*, Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos.

SACHS, CURT Y ERICH MORITZ VON HORNBOSTEL

- 1914 "Systematik der Musikinstrumente", *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, XLVI/4-5. Braunschweig: Limbach, pp. 553- 590.

SAINTOUT, FLORENCIA

- 2011 "Los estudios socioculturales y la comunicación: un mapa desplazado", *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, VIII-IX/5, pp. 144-153.

SARLO, BEATRIZ

- 2014 *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SOTO-SILVA, IGNACIO, MYRIAM NÚÑEZ-PTUCE Y FRANCO MILLÁN-RUTE

- 2022 "Un acercamiento a la música Mapuche Williche a través de crónicas y estudios académicos", *Diálogo Andino*, 69, pp. 252-265. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812022000300252>

VAUS, DAVID

2001 *Research design in social research*. Londres: Sage Publications.

YÁÑEZ AGUILAR, CRISTIAN

2021 “La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas”, *Revista Musical Chilena*, LXXV/236, pp. 156-174. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902021000200156>

YÁÑEZ AGUILAR, CRISTIAN Y FERNANDO FISCHMAN

2016 “Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé”, *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII/43, pp. 9-35.

YIN, ROBERT

2014 *Case Study research. Design and methods*. California: Sage Publications. DOI:[10.3138/cjpe.30.1.108](https://doi.org/10.3138/cjpe.30.1.108)

Entrevistas

Ponciano Rumián Lemuy. Director de la Agrupación *Wechemapu*. 2021.

Elvia Epullao. *Lamgen* mapuche williche sector Rahue. Agrupación *Wichau Mapu*. Sector Rahue 2012.

Jorge Ramírez. Director Conjunto Musical Hospital de Osorno. 2012.

El Lied en el Puerto Montt decimonónico: un estudio de codicología musical

The Lied in Nineteenth-Century Puerto Montt: a study in musical codicology

por

África Fresneda Roca

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7502-5526>

Universidad de Murcia, España

africa.fresnedar@um.es

A finales del año 2022, un conjunto de partituras y documentos sin clasificar pertenecientes al Colegio San Francisco Javier de Puerto Montt fue cedido para su custodia al Archivo Musical de la Universidad de Los Lagos. Entre aquellos documentos, fueron encontrados legajos con *Lieder* instrumentales, mayormente de carácter militar, posiblemente traídos o importados por colonos alemanes durante el siglo XIX. El objetivo de este texto es mostrar los resultados de un estudio que comprendió la clasificación, descripción y catalogación de una parte de aquellos documentos, y contribuir así a la reconstrucción de una parte del patrimonio musical de la ciudad de Puerto Montt. Para ello, se procedió a la elaboración de una ficha descriptiva en analogía a otras metodologías, que contempla los ítems necesarios para un pormenorizado y ajustado estudio codicológico y musicológico. Este aborda tanto el contenido musical como el material físico y la propia historia y circulación del documento. Los resultados muestran obras de características musicológicas similares entre sí, lo que presupone un mismo origen y un mismo propósito musical, en el marco de la tradición musical alemana del siglo XIX.

Palabras clave: Codicología musical, Siglo XIX, *Lieder*, Puerto Montt, Colonización Alemana.

At the end of 2022, a set of unclassified scores and documents belonging to the Colegio San Francisco Javier of Puerto Montt was transferred to the custody of the Music Archive of the University of Los Lagos. Among these materials, bundles containing instrumental Lieder, mostly of a military character and possibly brought or imported by German settlers during the nineteenth century, were found. The aim of this paper is to present the results of a study that involved the classification, description, and cataloguing of part of these documents, thereby contributing to the reconstruction of Puerto Montt's musical heritage. To this end, a descriptive record was prepared in analogy with other methodologies, comprising the necessary items for a detailed and rigorous codicological and musicological study. This approach addresses not only the musical content, but also the physical material, as well as the history and

circulation of the documents themselves. The results reveal works of similar musicological characteristics, suggesting a common origin and musical purpose, framed within the nineteenth-century German musical tradition.

Keywords: Musical Codicology, 19th Century, *Lieder*, Puerto Montt, German Colonization.

Introducción al proyecto de codicología musical

La iniciativa de este proyecto surgió a partir de la gran cantidad de partituras halladas en buenas condiciones en distintos archivos de la ciudad de Puerto Montt, tanto públicos como particulares. Por ello, el Archivo Musical de la Universidad de Los Lagos está en proceso de ampliación y conformación de diversas secciones destinadas a albergar todo el material musical encontrado en la Región de Los Lagos, para su estudio codicológico, catalogación y divulgación. El proyecto, vinculado desde un principio al Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad de Los Lagos, fue iniciado por el Dr. Javier Silva-Zurita, encargado del Archivo Musical de la universidad, y el Dr. Ignacio Soto Silva, ambos investigadores y profesores de la carrera de Pedagogía en Música.

Debido a la abundancia de material donado, y considerando que el emprendimiento se encuentra en su etapa inicial, han sido numerosas las colaboraciones interesadas en el desarrollo y crecimiento de este archivo, tanto internas como externas a la universidad. Es el caso de la autora de este artículo, doctoranda en la Universidad de Murcia (España) con experiencia previa en el campo de la catalogación (Fresneda y López 2022); del académico Iván Sánchez Aravena, magíster en musicología y dedicado en este proyecto al análisis de varios manuscritos de finales del siglo XIX, con repertorio vocal vinculado con los grupos de canto masculinos o *Männerchor*, actualmente a la espera de publicación; del estudiante Alfredo Brevichet, quien ha trabajado en la digitalización de materiales de audio analógico de la radio La Voz de la Costa; de Erasmo Alvarado y Valentina Ramos, ayudantes en la catalogación de parte de los documentos musicales hallados en el Museo Casa Pauly-Oelckers de la ciudad de Puerto Montt; y de los académicos Esteban González y Leonora López, que desde 2015 trabajan en la catalogación de prensa de la Región de los Lagos, material que también será incorporado a la colección del Archivo.

El Archivo no cuenta con un presupuesto asignado, pero recibe financiación para acciones puntuales desde la Dirección de Vinculación con el Medio y de otros proyectos que se relacionan con sus materiales y acciones, tales como el Proyecto Interno de Investigación ULagos R09/21 (2022-2024) acerca del bandio williche (IR Javier Silva); el Proyecto del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt) de Iniciación 11190505 (2019-2023) (IR Ignacio Soto); el Fondecyt de Iniciación 1251799 (IR Javier Silva); el Fondecyt Regular 1241458 (IR Ignacio Soto); y la iniciativa Milenio NCS 2022_16, Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS).

Por el momento, el Archivo se conforma con documentos extraídos de tres fondos distintos: la radio La Voz de la Costa, en Osorno, el museo Casa Pauly-Oelckers y el colegio San Francisco Javier, en Puerto Montt, de donde proceden los documentos descritos en este artículo. Entre las partituras halladas en el colegio se encuentran piezas de *Harmoniemusik* o música para agrupación de instrumentos de viento, con un formato apto para atril o de tamaño más reducido para uso en marcha. También hay métodos para diversos instrumentos y partituras sueltas, entre otros materiales.

En este texto se llevará a cabo la descripción codicológica de cinco de los documentos encontrados, la que se incorporará al catálogo ya establecido. La metodología empleada para la descripción de partituras es análoga a la utilizada en otros estudios codicológicos similares¹; incorpora asimismo directrices referenciales de las normas del Catálogo ISAD (G)² y considera “aspectos de musicología para el contenido y de codicología para el libro [o documento, en este caso] como ente físico” (Andrés 2018: 24). De la literatura consultada, se destacan las propuestas de ficha descriptiva de Moreno García del Pulgar (2007), Andrés Fernández y Martí Martínez (2017a y 2017b), así como los catálogos ya confeccionados por Vera Malhue, Contreras e Izquierdo (2010), Vera Malhue, Izquierdo y Contreras (2012) y Vera Malhue *et al* (2017). Otros estudios relevantes acerca de codicología musical aplicada a manuscritos son los de Andrés Fernández (2015) y Pallàs i Mariani (2017); sobre descripciones de fondos documentales, catálogos y bibliotecas, los de Ramos Fuentes *et al* (2018), Jordán González y Vera Malhue (2022), Velásquez Arce *et al* (2024) y Baker y Ellis (2025); acerca de codicología en otras disciplinas, los de Sáez Sánchez (2006), Batalla Rosado (2008) y Álvarez Cifuentes (2013); y sobre la codicología en sí misma, los de Alturo i Perucho (1994), Ruiz García (2002) y García Martín (2024).

De toda la bibliografía, se han seleccionado ideas de catalogación y descripción elaboradas *ex profeso* para los documentos hallados, ya que, como se observa en los estudios mencionados, no existe una norma única de descripción codicológica. Por ello, la ficha descriptiva de este estudio recoge las características principales que comparten todos los documentos presentados.

Introducción histórica de los documentos

El hallazgo de nuevas partituras siempre conlleva la tarea de comprender la historia que las rodea. El conocimiento histórico permite entender y precisar detalles de los documentos que no se perciben mediante el mero análisis del material físico. Por este motivo, la búsqueda de un contexto para los documentos que aquí se presentan se orientó, tanto por la forma y el género de las partituras como por el idioma y el origen de los compositores y arreglistas, hacia la historia de la migración alemana a Chile. Esta se remonta al siglo XIX, época en la que la forma musical por excelencia en Alemania fue el *Lied* romántico.

Después de 1830, Chile comenzó a representar para los alemanes un refugio frente a los estragos políticos y sociales ocasionados por las Guerras Napoleónicas y la Revolución de Marzo, las que derivaron en un autoritarismo político contrario a las ideas de unificación, independencia y soberanía popular promovidas por los revolucionarios (Schulze 2009). La visión chilena de los alemanes como “brazos calificados” (Blancpain 1985: 29) facilitó el encuentro y la convivencia pacífica entre ambas culturas, gracias a la Ley de Inmigración Selectiva (1845), cuyo propósito era atraer mano de obra alemana para colonizar el sur de Chile.

¹ Es importante señalar que la mayoría de los estudios de codicología se relaciona con la literatura medieval, el análisis de cartularios, el catálogo de bibliotecas y otros manuscritos sobre textos litúrgicos, pero todavía no existe una normativa general que abarque todos los aspectos de la codicología musical. Por esto, la mayoría de estudios consisten en propuestas particulares de descripción, adaptadas a cada investigación. Es importante señalar que la codicología como técnica de investigación ha sido validada por el ámbito científico hace relativamente poco tiempo (Alturo i Perucho 1994).

² Consúltense en el siguiente enlace:

https://www.mcu.es/ccbae/es/consulta/resultados_ocr.do?id=27580&tipoResultados=BIB&posicion=7&forma=ficha [acceso: 12 de noviembre de 2025]

Para el Estado chileno, la necesidad de expansión territorial tras la independencia respondía a la intención de proteger la soberanía alcanzada y evitar posibles ocupaciones extranjeras.

Poco después, y en virtud de la admiración chilena por lo alemán, comenzó a implantarse en el país el modelo educativo germano, impulsado por José Abelardo Núñez, Valentín Letelier y Claudio Matte (Briceño 2017). Blancpain (1985) señala que los colonos despertaban curiosidad, de modo que representaron “un salto hacia el modernismo, mediante la iniciación a la investigación, la promoción de las escuelas normales y la de disciplinas hasta entonces descuidadas: [...] música” (159). También explica que los colonos con mayor poder adquisitivo llegaban a Chile con todas sus pertenencias, incluidas sus bibliotecas, por lo que es posible suponer que dentro de estas colecciones se hallara material musical.

Según Briceño (2017), Domingo Faustino Sarmiento promovió en 1842 la inclusión de la música en las escuelas normales, utilizando la canción como modelo metodológico base para el aprendizaje, pues contribuía a arraigar el sentimiento nacional. En relación con los actos cívicos de las Fiestas Patrias, el mismo autor comenta que “estos eran realizados al aire libre y que los cantos patrióticos, himnos y canciones de gusto popular eran acompañados por bandas de instrumentos de viento” (2017: 24), donde “por encima de todo vibran los cobres de la fanfarria popular” (Orrego 1984: 17). Posteriormente, con el propósito de preservar su idioma y tradiciones músico-culturales, los alemanes fundaron los *Musikvereine* o clubes de música, entre los cuales se contaban agrupaciones de cantantes de *Lied* (Briceño 2016) y bandas militares de armonía (Devia 2012)..

Entre estos clubes, repartidos a lo largo del país, Puerto Montt contaba con un *Deutscher Verein*, fundado el 2 de mayo de 1860, con setenta y cinco miembros y una biblioteca de dos mil volúmenes; y con el *Musikverein* “Loreley”, instituido el 1 de febrero de 1891, con veinticuatro miembros activos y un coro en su seno (Fürstenberg 1910). Las partituras analizadas guardan similitudes funcionales con la práctica musical de estas asociaciones; sin embargo, no se dispone de información precisa sobre su procedencia. Es posible que hayan pertenecido a antiguos alumnos o profesores del Colegio San Francisco Javier, lugar donde fueron encontradas. Es pertinente mencionar que el Colegio, desde su fundación en 1882, recibió cuantiosas contribuciones europeas (Sander 1910), aunque las partituras también podrían haber sido donadas por otras instituciones o familias, probablemente de origen alemán. Este fue el caso de arreglos similares que circularon entre 1880 y 1930 desde Alemania hacia la Región de Los Lagos chilena.

Criterios de catalogación y descripción de las partituras

Ante la llegada de documentos musicales sin organización, resultó fundamental, como primer paso para su reestructuración, realizar un inventario y una clasificación del material proveniente de los tres fondos mencionados anteriormente. En primer lugar, y dado que no estaba preparado para recibir materiales de estas características, se constituyeron distintas colecciones en el Archivo Musical de la Universidad de Los Lagos, destinadas a agrupar obras de una misma tipología. En el caso de los documentos analizados en este estudio, al tratarse del primer hallazgo de obras con características similares, se procedió a crear la Colección Partituras Ensamblados Instrumentales, destinada exclusivamente a albergar material musical de agrupaciones instrumentales.

Una vez ordenados los documentos, se procedió a su enumeración dentro de la colección. La Tabla 1 muestra la totalidad de los documentos, ordenados del uno al cinco, junto con el

título asignado, la autoría (que contempla tanto al autor original como al arreglista), el año de edición y/o composición, la fecha de revisión y descripción final del documento. Esta información facilita la identificación y búsqueda dentro del catálogo (ver Tabla 1).

Tabla 1. Enumeración de los documentos encontrados. Elaboración propia (2025)

N°	Título	Autoría	Año	Fecha de revisión
1	<i>Zwei Lieder für Posaune</i>	Franz Schubert	1882	2023-08-04
2	<i>Concordia Quadrille</i>	G. Schmidt	[S. f.]	2023-08-10
3	<i>Dennerlein's Concertheft</i>	Varios Autores	[ca. 1900]	2023-08-10
4	<i>Finsterwalder Sänger Marsch</i>	Robert Bachhofer	[ca. 1900]	2023-08-17
5	<i>Freu't euch des Lebens op. 61</i>	A. Küchenmeister	1883	2023-08-10

En cuanto al trabajo codicológico, conviene definir primero el término “codicología musical”. Partimos de la definición de “codicología” como el análisis de la composición física de los manuscritos (Vigil 2012). La codicología musical, por tanto, aplica ese mismo enfoque en el ámbito de la música, es decir, al estudio material de las partituras. No obstante, la descripción desarrollada en este estudio va más allá, pues integra también el análisis de su contenido musical e histórico.

Para este trabajo, el Dr. Javier Silva-Zurita elaboró previamente una ficha de análisis de manuscritos *ad hoc*, basada en los textos de Gacek (2009) y concebida con un contenido general que permitiera abarcar distintas descripciones musicales de manuscritos. A partir de esta plantilla, la ficha descriptiva se adaptó según los datos hallados en las partituras, conformándose así una versión de ficha *ex profeso*, elaborada específicamente para los cinco documentos estudiados (ver Tabla 2).

Tabla 2. Modelo de ficha de descripción de partituras. Elaboración propia (2025)

Datos de identificación preliminares	Formato
	Idioma
	Género musical
	Paginado
Composición interna	Título y/o subtítulo
	Autoría
	Edición

	Lugar
	Datación
	Plantilla instrumental
	Íncipit
Soporte físico y superficie	Estado de conservación
	Marcas de agua/ logos/ sellos
	Dimensiones de la página
	Tipo de escritura (impresa/manuscrita)
	Inscripciones manuscritas
	Otras observaciones
Historia del documento	Trayectoria
	Contexto
	Otras ediciones
	Otros datos históricos y observaciones
Contenido musical	Estructura formal
	Tonalidad
	Otras observaciones

La estructura de la ficha descriptiva parte de un conjunto de datos preliminares que ofrecen una breve descripción del material a analizar: su formato, si se trata de una partitura aislada, un conjunto de partituras o de *particelle*, etc.; el idioma empleado, tanto en las anotaciones manuscritas como en el título y/o subtítulos, la edición u origen del nombre del compositor o arreglista; el género musical o tipología de obra; y el paginado, que incluye el número total de páginas y de hojas del documento.

Posteriormente, se profundiza en la composición interna atendiendo a elementos de autoría, como el compositor o arreglista; el título y subtítulo (si los hubiera); los datos referentes a la edición; la datación (entre corchetes cuando es aproximada, como cualquier información reconstituida) y una lista de la plantilla instrumental junto con el íncipit tomado de la primera página del documento, donde puede observarse una muestra de su composición interna.

A continuación, se examina el soporte físico y la superficie del material, considerando su estado de conservación y las dimensiones de las páginas. Este apartado abarca tanto el tamaño del papel, el área de escritura y el marginado como el tipo de escritura (manuscrita o impresa) y las inscripciones manuscritas. Entre estas últimas se incluyen las diferentes manos, la *marginalia*, las indicaciones de articulación, dinámica y agógica, las correcciones, dibujos u otras anotaciones relevantes.

Para finalizar la descripción, se aportan, por un lado, datos históricos, como la trayectoria, el origen y circulación del documento, así como la identificación de sus propietarios; el contexto

o la temática implícita y funcional, y la relación del documento con otras bases de datos y ediciones, citando las fuentes. Por otro lado, el contenido musical formal, que contempla la estructura, la tonalidad y otras observaciones de interés.

No se ha profundizado en el contenido histórico ni en el musical, dado que el principal objetivo de la catalogación es optimizar la organización y facilitar la búsqueda. Sin embargo, estos apartados constituyen un apoyo esencial para futuras interpretaciones con coherencia estilística o para adaptar la plantilla instrumental, tarea que actualmente se está desarrollando con vistas a su puesta en escena. Esta propuesta de ficha descriptiva facilitará estudios posteriores dentro de la Colección Partituras Ensamblajes Instrumentales del Archivo, lo que permitirá avanzar hacia una catalogación unificada.

Una vez concluida la descripción, se procedió a la digitalización del material mediante un escáner IRIScan Desk 5. Cabe señalar que, por razones administrativas de dependencia y asignación presupuestaria, el Archivo aún no ha sido formalmente decretado. No obstante, se siguen incorporando nuevos materiales que favorecen el trabajo y consolidan su desarrollo como institución. En un futuro cercano, en el marco de otros proyectos, está prevista la implementación de una estación de digitalización de casetes, vinilos y VHS, además de la adquisición del escáner Czur ET24 Pro y otros equipos audiovisuales que se albergarán en el Archivo. Por el momento, ya se encuentra digitalizado el programa radial *Nuestras Raíces* de Radio La Voz de la Costa.

Una vez finalizado el proceso de digitalización, el material físico se almacenará en cajas confeccionadas con materiales libres de ácido y, a su vez, dentro de contenedores plásticos con bolsas de sílice para su adecuada conservación.

Reflexiones en torno a la descripción codicológica de los documentos

Es importante señalar que todas las partituras, antes de su digitalización, fueron manejadas en formato físico. Los legajos contenían los documentos sin orden, portada, índice ni contraportada que facilitara su organización; por ello, se recurrió a la observación de márgenes, marcas de pegamento, tinta, similitudes caligráficas y señales de encuadernación. Se dedujo que, en la mayoría de los casos, se trataba de antiguos cuadernos, aunque resulta imposible determinar su organización exacta sin un análisis químico, lo que constituye un problema frecuente en los estudios codicológicos que carecen de este tipo de recursos (Batalla Rosado 2008).

Los cinco documentos están compuestos por conjuntos de *particelle* impresos de una o varias obras breves en excelente estado de conservación, lo que permite su descripción casi completa. Entre las partituras se encuentran *Lieder* o canciones populares y marchas de carácter militar y festivo, probablemente utilizadas para desfiles o actos públicos. Existe una similitud significativa con las partituras del catálogo del Archivo Central Andrés Bello, conformado principalmente por este tipo de obras, compuestas entre 1830 y 1930, cuando el estilo musical chileno se consideraba “romántico y moderno a la vez” (Vera Malhue et al. 2012: 14), debido a la influencia de la música europea. Coincidiendo también con un período de estabilidad política en el país, muchas de estas partituras exhiben un marcado carácter patriótico.

Aunque no se conoce con precisión la trayectoria ni la circulación de estos documentos, su origen es claramente alemán, como lo evidencian los títulos, que evocan el recuerdo afectivo del país natal: *Schwanengesang* (“El canto del cisne”), *Hoch mein Deutschland!* (“¡Salve mi Alemania!”), *Die Jagd nach dem Glück!* (“¡La búsqueda de la felicidad!”), *Mein Gruss an die Freunde!* (“¡Mis

saludos a los amigos!”), *Über Berg, Thal un Hain!* (“¡Sobre montañas, valles y arboledas!”), *Es war so schön* (“Fue tan hermoso”), *In der Dämmerstunde* (“En la hora del crepúsculo”), *Finsterwalder Sänger* (“Los cantores de Finsterwalde”) y *Freu't euch des Lebens!* (“¡Disfrutad de la vida!”).

Todos los documentos presentan composiciones o arreglos para *Harmoniemusik* o *Blas-Orchester* (bandas de viento-metal), con escasa intervención de instrumentos de viento-madera y percusión. Conviene recordar que los *Lieder* son, en su origen, canciones para voz y piano, algunos escritos por compositores reconocidos como Franz Schubert, por lo que estas partituras podrían ser adaptaciones para este tipo de agrupación instrumental. Por ello, en muchas de las obras figura el nombre del arreglista, aunque en los casos en que no aparece la abreviatura *arr.* (arreglo/arreglista) resulta complejo distinguir si se trata también del compositor. En cualquier caso, los autores son de procedencia alemana, ya que los datos de edición sitúan las imprentas en distintas ciudades de Alemania. Las bases de datos consultadas para el contraste documental son, en su mayoría, también alemanas (Hofmeister XIX, Volksmusik-bw), además del Catálogo de la Musical Box Society of Great Britain y la International Music Score Library Project.

El orden de la plantilla instrumental se mantuvo tal como aparece en los documentos, y se ha preferido conservar las denominaciones en su idioma original, dada la ambigüedad de algunas. Al aparecer nombres en varios idiomas —alemán, italiano, francés y castellano—, surgen dudas terminológicas; por ejemplo, *Baryton* (barítono) podría aludir al bombardino o a la trompa barítono, y *Corno* podría referirse tanto a la trompa francesa como al corno inglés. No obstante, considerando la predominancia de instrumentos de metal, la primera interpretación resulta más probable. Asimismo, dentro de una misma plantilla pueden coincidir denominaciones en varios idiomas: *Tromba* (trompeta en italiano), *Tenorhorn* (trompa tenor en alemán) o *Posaune* (trombón en alemán).

El grado de uso de las partituras se aprecia claramente en las anotaciones manuscritas: algunos documentos no muestran señales de interacción, mientras que otros contienen numerosas correcciones y apuntes en diferentes caligrafías, lo que sugiere su utilización por varios intérpretes.

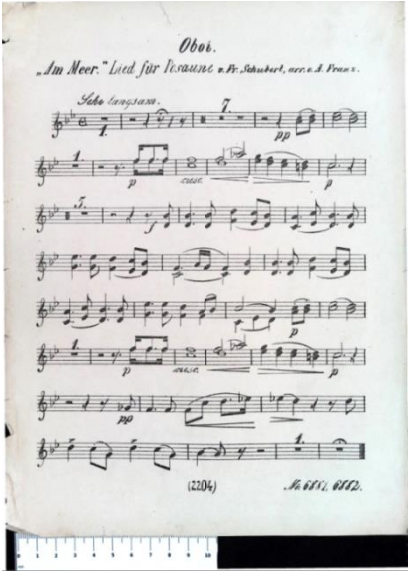
Una observación general es que en las diferentes ediciones consultadas en diversas bases de datos, aparece con frecuencia la abreviatura *Mk* precedida de un número. Esto podría indicar el precio en marcos alemanes, moneda vigente en Alemania entre 1873 y 1914 (Krause y Mishler 1991).

Finalmente, en cuanto al contenido musical, todo el corpus presenta estructuras formales ternarias, propias del formato de *Lied*, con secciones breves claramente delimitadas por dobles barras o modulaciones de tonalidad. Las tonalidades principales son mayores, el fraseo es sencillo y la textura, bastante clara, con predominio de compases binarios. Estas características hacen que el análisis formal no presente gran complejidad y permiten comprender el carácter y la funcionalidad de las obras.

Fichas descriptivas

Tabla 3. Ficha de descripción del Documento 1. Elaboración propia (2025)

Datos de identificación preliminares	Formato	7 <i>particelle</i> con 2 obras cada una (en el anverso y reverso de cada hoja, respectivamente).
	Idioma	Alemán.

	Género musical	Lieder, música militar.
	Paginado	14 hojas, con escritura en ambas caras, sin portada, contraportada o índice.
Composición interna	Título y/o subtítulo	Título genérico: “Lied für Posaune”. Lied 1: “Am Meer”. Lied 2: “Der Wanderer”.
	Autoría	Compositor: Franz Schubert. Arreglista: A. Franz.
	Edición	Bellmann & Thümer. Número de placa: 2204. [Signatura]: N° 6881, 6882.
	Lugar	Potschappel, Dresden.
	Datación	1882.
	Plantilla instrumental	Oboi, Tromba I in B, Tromba IV in Es, Tenorhorn I, II y III in B, Corno II in Es y el instrumento solista, Posaune III, seguido de la especificación escrita de Solo.
	Íncipit	
Soporte físico y superficie	Estado de conservación	Bueno.

	Marcas de agua/ logos/ sellos	-
	Dimensiones de la página	Página: 212 mm de ancho y 268 mm de alto Área de escritura: 172 mm de ancho y 220 mm de alto. Márgenes: izquierdo, 17 mm; derecho, 24 mm; inferior, 23 mm; superior, 19 mm.
	Tipo de escritura	Impresa con mimeógrafo. Color negro.
	Inscripciones manuscritas	No hay evidencia. *Se presupone que no llegaron a utilizarse.
	Otras observaciones	El reverso de la <i>particella</i> para <i>Tromba II</i> se encuentra unido al anverso de la <i>particella</i> para <i>Corno II</i> . Esto sumado a la misma caligrafía y naturaleza del material impreso, hace suponer que estos <i>Lieder</i> conformaron un cuaderno. Además, existe una tendencia general a la colocación de un margen derecho más amplio en las páginas anversas y en los márgenes izquierdos de las páginas reversas. Esto, junto con otras marcas relacionadas con el estado de conservación, como las marcas de humedad y tinta, ayudaron a diseñar el hipotético paginado original.
Historia del documento	Trayectoria	-
	Contexto	Publicación póstuma a la muerte de Franz Schubert; recopilación arbitraria de sus últimas canciones (Duarte 2022). Origen Lied 1: “Schwanengesang” D. 957, No. 12 para voz y piano, del editor Tobias Haslinger (Schubert 1828), basado en un poema de Heinrich Heine. Origen Lied 2: “Der Wanderer, D. 489”, 1816, basado en un poema de Georg Philipp Schmidt von Lübeck.
	Otras ediciones	Carl Gottlieb Wolff (Hofmeister XIX 1881). Trombón y orquesta. J. G. Seeling (Hofmeister XIX 1882), edición de “Am Meer”. Heilbronn-Schmidt (Hofmeister XIX 1896), edición de “Der Wanderer”. Hofmeister XIX (1898), la misma versión que la descrita aquí. Philipp & Sohn (Fesca 1888), edición de “Der Wanderer”.

	Otros datos históricos y observaciones	No hay evidencia de cuadernos que engloben estos dos <i>Lieder</i> . [Precio]: <i>I Mk n</i> . Un marco alemán (Krause y Mishler 1991).
Contenido musical	Estructura formal	Lied 1: ABAB ¹ . Lied 2: ABCA ¹ (Hengyue 2020).
	Tonalidad	Lied 1: si bemol mayor. Lied 2: re menor.
	Otras observaciones	La partitura original, dirigida a una tesitura de barítono, se encuentra en do sostenido menor. *Los cambios sugieren que pueda ser por la diferente instrumentación.

Tabla 4. Ficha de descripción del Documento 2. Elaboración propia (2024)

Datos de identificación preliminares	Formato	Conjunto de <i>particelle</i> de un <i>potpourri</i> de 6 obras breves.
	Idioma	Alemán, italiano, castellano.
	Género musical	Marchas militares.
	Paginado	21 hojas, siendo cada una una <i>particella</i> , con escritura en ambas caras, sin portada, contraportada o índice. Tres de ellas están acompañadas de una copia. Probablemente haya más impresiones.
Composición interna	Título y/o subtítulo	“Concordia-Quadrille”. *La palabra <i>quadrille</i> podría interpretarse como un <i>potpourri</i> de marchas numeradas elegidas para tocar conjuntamente. *La palabra <i>Concordia</i> podría ser simplemente el título del compendio.
	Autoría	Compositor o arreglista: Georg Schmidt.
	Edición	Ackermann & Lesser. Número de placa: 660.
	Lugar	Dresden.
	Datación	[S. f.] Se presupone posterior a 1880, año en el que se fundó la Fábrica de Instrumentos de Ackermann & Lesser (Brass Stacks s. f.).
	Plantilla instrumental	<i>Flauto</i> , <i>Clarineto I in B</i> , <i>Clarineto in Es</i> , <i>Clarineto II in B</i> , <i>Corní in Es</i> (seguido de una copia), <i>Piston I in B</i> (seguido de una

		copia), <i>Piston in Es</i> , <i>Piston II in B</i> , <i>Tromba I in B</i> , <i>Tromba I in Es</i> , <i>Tromba II in B</i> , <i>Tromba II in Es</i> , <i>Tenorhorn I in B</i> , <i>Tenorhorn II in B</i> , <i>Tenorhorn III in B</i> , <i>Posaune</i> , <i>Tuba</i> (seguido de una copia) y <i>Tambours</i> .
	Íncipit	
Soporte físico y superficie	Estado de conservación	Muy bueno.
	Marcas de agua/ logos/ sellos	-
	Dimensiones de la página	Página: 235 mm de ancho y 279 mm de alto. Área de escritura: 196 mm de ancho y 262 mm de alto Márgenes: izquierdo, 18 mm; derecho, 20 mm; inferior, 9 mm; superior, 7 mm.
	Tipo de escritura	Impresa con mimeógrafo. Color negro.
	Inscripciones manuscritas	Indicación de <i>Señor Bajo I°</i> en grafito en una de las copias de la <i>particella</i> de Tuba. *La ausencia de anotaciones manuscritas podría indicar la escasa o nula interpretación de la partitura.

	Otras observaciones	La caligrafía similar indica que podrían pertenecer al mismo cuaderno, aunque no presentan signos de haber estado unidas o cosidas.
Historia del documento	Trayectoria	-
	Contexto	-
	Otras ediciones	Hofmeister XIX 2008a. Compilaciones de Lieder, marchas y danzas. E. Hoffmann (Hofmeister XIX 2008b). “Concordia-Quadrille”. Joh. Sahán. (Hofmeister XIX 2008c). “Concordia-Quadrille”. F. W. Swoboda (Hofmeister XIX 2008d). “Concordia-Quadrille”.
	Otros datos históricos y observaciones	-
Contenido musical	Estructura formal	I, ABA'CA; II, ABACABA; III, ABB'A; IV, ABCB'A; VI, ABA.
	Tonalidad	Si bemol mayor, mi bemol mayor.
	Otras observaciones	-

Tabla 5. Ficha de descripción del Documento 3. Elaboración propia (2025)

Datos de identificación preliminares	Formato	2 cuadernos de <i>particelle</i> , con 3 y 4 obras en cada uno, respectivamente.
	Idioma	Alemán, italiano.
	Género musical	<i>Lieder</i> , marchas militares, oberturas, música de toque de corneta.
	Paginado	Cuaderno 1: 25 hojas. Hay una copia exacta de la parte de <i>Tromba 3 u. 4</i> y la de <i>Ternorhorn 2 und 3 in B</i> . Cuaderno 2: 16 hojas. Ambas con escritura en las dos caras, sin portada, contraportada o índice, y cada <i>particella</i> consta de dos hojas unidas por el margen interior, menos la de <i>Tambours</i> del Cuaderno 1.
Composición interna	Título y/o subtítulo	Cuaderno 1: “Dennerlein’s Concertheft 2”. Partes y subtítulo: Nº 1, “Hoch mein Deutschland!”. “Marsch”.

		Nº 2, “Die Jagd nach dem Glück!”. “Ouvverture”. Nº 3, “Mein Gruß an die Freunde!”. “Lied für Tromba”. Cuaderno 2: “Dennerlein’s Concert-Heft VI”. Partes y subtítulo: Nº 10, “Ueber Berge, Thal und Hain”. “Marsch”. Nº 11, “Gold Else”. “Ouvverture”. Nº 12, “Es war so schön”. “Lied”. Nº 13, “In der Dämmerstunde”. “Reveille”.
	Autoría	Cuaderno 1: R. Bergfeld., T. Munkelt y O. Herrman. Cuaderno 2: F. E. Schubert, T. Munkelt y R. Theil (los dos últimos números).
	Edición	Editorial y propiedad: Jean Dennerlein.
	Lugar	München, [19].
	Datación	[ca. 1900].
	Plantilla instrumental	Cuaderno 1: <i>Piston 1 in B, Tromba 1 in Es, Tromba 2 in Es, Tromba 2 in B, Tromba 3 u. 4 in B</i> (más su copia), <i>Tenorhorn 2 u. 3 in B, Corno 3 u. 4 in Es, Posaune, Posaune 1 und 2, Tuba, Baryton y Tambours</i>. Cuaderno 2: <i>Piston in Es, Tromba 1 in B, Tromba 2 in Es, Tromba 2 in B, Tenorhorn 1 in B, Tenorhorn 2 und 3 in B</i> (más su copia) y <i>Tuba</i>.
	Íncipit	

Soporte físico y superficie	Estado de conservación	Muy bueno, pero con algunas páginas rotas en los márgenes y/o manchadas de tinta u otro material opaco (Cuaderno 1, <i>particella</i> de <i>Tromba 2 in B</i>).
	Marcas de agua/ logos/ sellos	Sello de la [distribuidora]: "Bernhard Fritsch, Musikalien Handlung, Hannover, Hildesheimerstr: 3".
	Dimensiones de la página	Página: 197 mm de ancho y 262 mm alto. Área de escritura: 167 mm de ancho y 231 mm de alto. Márgenes: izquierdo, 10 mm; derecho, 19 mm; inferior, 20 mm; superior, 10 mm.
	Tipo de escritura	Impresa con mimeógrafo. Color negro (el supuesto sello, en tinta azul). Varias manos.
	Inscripciones manuscritas	En grafito: Cuaderno 1: Anverso de la hoja 2: añadidura de plicas 4 compases antes del <i>Presto</i> Hojas 7-8, 13-14, 17-18, 21-22, 23-24, reverso y anverso: D. S. con una raya. Hoja 13: notas 2/3 y 1/2, entre los compases 18-19 [indicación de pistones]. Hoja 25, anverso: corrección del compás de 4/4 por 2/2, y añadidura de una raya vertical a la C de compasillo. Hoja 25, anverso: D. S. con una raya; indicaciones <i>II</i> , <i>I</i> y 6 [compases de espera] en los pentagramas 6 y 7; indicación <i>leicht</i> y <i>p</i> . en el pentagrama 5. Cuaderno 2: Hoja 3, anverso: señalización con una cruz en la primera y segunda casillas del final del <i>Nº 10</i> . Hoja 7, reverso: indicación <i>ritar</i> en el quinto pentagrama. Hoja 11, reverso: indicación <i>ritary a tempo</i> . Hoja 15, anverso: el compás 14 aparece tachado; una especie de corrección de la nota Do por Si en el compás 24.
Historia del documento	Otras observaciones	Las <i>particelle</i> del Cuaderno 2 tienen la nota <i>Abschreiben verboten</i> (se prohíbe su copia).
	Trayectoria	-
	Contexto	-
	Otras ediciones	Volksmusik-bw [ca. 1900]. "Concertheft 2" completo, cuya parte de <i>Baryton</i> no está pero sí se encuentra en este documento. Algunos instrumentos figuran con otro nombre.

		Volksmusik-bw [ca. 1900]. “Concertheft 2”. Edición de Albert und Johne, signatura NBH, N° 277, Archivo Parroquial de Bergatreute. Versión manuscrita.
	Otros datos históricos y observaciones	-
Contenido musical	Estructura formal	ABC ó AB más Trío.
	Tonalidad	Do mayor, fa mayor.
	Otras observaciones	-

Tabla 6. Ficha de descripción del Documento 4. Elaboración propia (2025)

Datos de identificación preliminares	Formato	Conjunto de <i>particelle</i> .
	Idioma	Alemán, francés (para la denominación de algunos instrumentos).
	Género musical	Marcha militar.
	Paginado	15 hojas, con escritura solamente en el anverso, sin portada, contraportada o índice. *Faltan algunas <i>particelle</i> . *Posiblemente pertenecientes a un cuaderno, ya que se aprecian signos de pegamento en los márgenes interiores y restos del dibujo del lomo.
Composición interna	Título y/o subtítulo	“Finsterwalder-Sänger-Marsch”.
	Autoría	Arreglista: Robert Bachhofer (Jaath 2010).
	Edición	Julius Jäger.
	Lugar	Berlin O.
	Datación	[ca. 1900]
	Plantilla instrumental	<i>Kleine Flöte, Grösse Flöte, Clarinette I in Es, Clarinete I in B, Clarinette 2 in Es, Fagott I</i> (Bariton, escrito a mano), <i>Cornett I in Es</i> (Althorn I Es, escrito a mano), <i>Corni 4 in Es, Tromba I in B, Tromba 3 in Es, Trombone I, Trombone II</i> (Tenorhorn, escrito a mano), <i>Trombone III</i> (Tenorhorn, escrito a mano), <i>Trombone 4 y Tambour petit</i> .

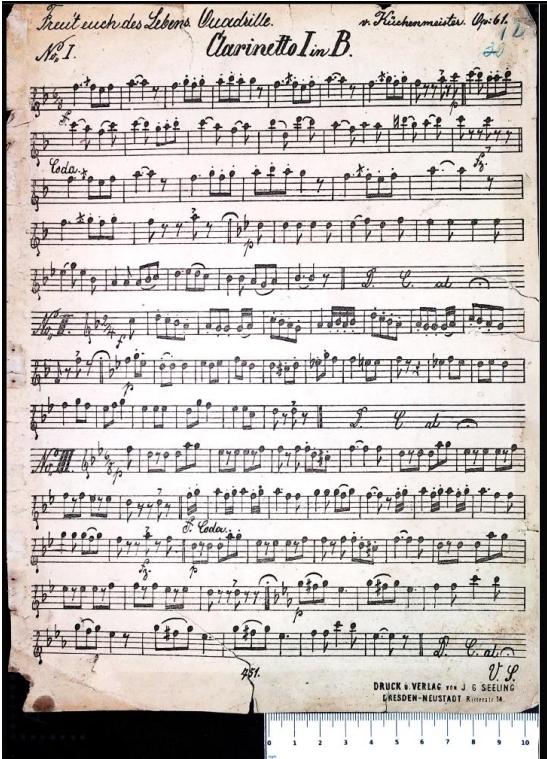
		*No se tiene constancia de que se encuentren todas las <i>particelle</i>.
	Íncipit	
Soporte físico y superficie	Estado de conservación	Bueno. Con deterioro en los márgenes.
	Marcas de agua/ logos/ sellos	-
	Dimensiones de la página	Página: 170 mm de ancho por 270 mm de alto. Área de escritura: 155 mm de ancho por 247 mm de alto. Márgenes: izquierdo, 5 mm; derecho, 9 mm; inferior, 17 mm; superior, 4 mm.

	Tipo de escritura	Impresa con mimeógrafo. Color negro. Varias manos.
	Inscripciones manuscritas	En tinta azul: Hoja 4, bajo el título: <i>40.-</i>. Hoja 7, bajo el instrumento: <i>Althorn I Es.</i> Hoja 15: símbolo 6 ó b ó v ó clave de sol en la esquina superior derecha. Con pluma: Hoja 6, bajo el título: <i>Bariton.</i> Hoja 7, en los compases 5-6, 9-10 y 13-14: cambios de notación y figuración a redondas ligadas. Hoja 10, compases 1-2: cambio de notación en un intervalo de cuarta por encima, probablemente para ser tocado por el instrumento que aparece escrito a mano. Hoja 12, sobre el instrumento: <i>Tenorhorn</i> y otro cambio de notación adaptado a otro instrumento. Hoja 13, sobre el instrumento: <i>Tenorhorn</i>, cambios de notación adaptados y signos de digitación en los compases 27 y 33. Con tinta añadida sobre lo impreso: Hoja 7, al comienzo del <i>Trio</i>: la añadidura de la octava baja en la nota sol 5. Con grafito: Hoja 7: indicaciones de digitación en el tercer pentagrama. Hoja 9, en los compases 3-4 y 10 compases antes del <i>Trio</i>: se indica el sol 5 y el la 5 doblado a la octava baja. Hoja 12: aparece un bemol tachado de las distintas armaduras de cada sección. Hoja 13: presenta el mismo caso del bemol tachado, suponiendo un error del intérprete el haber tachado el primer bemol de la armadura y no el último; otros signos ininteligibles en los compases 29-31.
	Otras observaciones	La letra manuscrita y sus diferentes texturas y materiales indican el arreglo para diferentes formaciones instrumentales.
Historia del documento	Trayectoria	-
	Contexto	Basada en la canción “Wir sin die Snger von Finsterwalde Op. 266”, compuesta por Wilhelm Wolff (1844-1912) y cantada por primera vez en 1899 (Bunsen 2013).

	Otras ediciones	Catálogo de la Musical Box Society of Great Britain, con el número 2474, pero no se sabe si pertenece a la versión de Wolff o de Bachhofer. Otto Hefner, para coro masculino. Otto August Rothe (http://www.finsterwalder-saengerfest.de/html/saenger.html).
	Otros datos históricos y observaciones	En YouTube aparecen las diferentes versiones mencionadas anteriormente, y se podría destacar la que hace alusión a esta versión, interpretada por Carl Woitschach <i>mit seinem grossen Blas-Orchester, Refraigesang Alexander Flessburg und Quartett</i> (Vive la Musique 2021). La versión de Rothe se encuentra en venta online. Edición <i>Lied der Zeit Musikverlag</i> , con arreglo de G. Pfeifer para 6 instrumentos de viento, con número de placa 2058, impresa en Berlín (1969). El texto de la canción original está escrito por Gerhard Möbus. La página web oficial de la fiesta de Finsterwalde y la Deutsche Digitale Bibliothek ofrecen información sobre la fiesta que desde entonces se viene celebrando en la ciudad alemana de Finsterwalde (https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/QGJFAWQA5ZKRPPJVY6ZGV4UNV6IKYZJM).
Contenido musical	Estructura formal	AB más Trío.
	Tonalidad	Si bemol mayor, mi bemol mayor.
	Otras observaciones	-

Tabla 7. Ficha de descripción del Documento 5. Elaboración propia (2025)

Datos de identificación preliminares	Formato	Compilación de obras populares breves pertenecientes a un cuaderno de <i>particelle</i> de mayores dimensiones.
	Idioma	Alemán, francés, italiano.
	Género musical	<i>Lieder</i> populares. *Cada Lied está dividido en cinco partes o números, más un <i>Finale</i> o número final.
	Paginado	4 hojas, escritas por ambas caras, sin portada, contraportada o índice.

		*Las hojas impresas son del mismo origen, ya que presentan la misma caligrafía y señales de haberse grapado o pegado en un cuaderno.
Composición interna	Título y/o subtítulo	“Freu’t euch des Lebens. Quadrille. Op. 61”.
	Autoría	Compositor y/o arreglista: Adolph Küchenmeister (1825-1899). *Datos reconstituidos de la página International Music Score Library Project (https://imslp.org/).
	Edición	Imprenta y edición de J. G. Seeling. Nº de placa: 751.
	Lugar	Dresden-Neustadt, Ritterstr. 14.
	Datación	1883.
	Plantilla instrumental	<i>Clarinetto I in B, Tromba I in Es, Tenorhorn I in B y Tambours.</i>
	Íncipit	

Soporte físico y superficie	Estado de conservación	Bueno, aunque con bastante deterioro en los márgenes, donde faltan trozos de hoja que involucran escritura musical y no musical.
	Marcas de agua/ logos/ sellos	El sello de la editorial descrita anteriormente.
	Dimensiones de la página	Página: 207 mm de ancho y 281 mm de alto. Área de escritura: 193 mm de ancho y 275 mm de alto. Márgenes: izquierdo, 10 mm; derecho, 5 mm; inferior, 5 mm; superior, 1 mm.
	Tipo de escritura	Impresa con mimeógrafo. Color negro.
	Inscripciones manuscritas	Varias manos. Con grafito: Página 5: el título y la anotación <i>n.º 38</i> . La idea de escribir el título a grafito podría ser posterior a la impresión, por no aparecer el título impreso debido al deterioro de la hoja, lo que sugiere la interacción con el documento por parte de varias manos. Segunda página de la <i>particella</i> de <i>Tambours</i> : anotaciones especificando 4 compases de redoble marcado con un 4, además de los dos primeros calderones tachados, más el último calderón de la obra <i>N.º III</i> . Con grafito azul: En las esquinas superiores de las páginas 1, 2 y 7: muestran números aleatorios como 12, 33, 34 y 8. Esto podría significar distintos órdenes de paginación de un conjunto de <i>particelle</i> mayor. Partes tachadas del <i>Finale</i> del <i>Tenorhorn</i> y el <i>Clarinetto</i> , lo que señala la posibilidad de que se interpretara en ocasiones la obra de forma parcial.
	Otras observaciones	-
Historia del documento	Trayectoria	-
	Contexto	-
	Otras ediciones	Hofmeister XIX 2008e, 2008f. Misma edición que el documento. Weinholtz (Hofmeister 2008g). "Freut euch des Lebens. Quadrille über die beliebtesten Volksmelodien f. Orch.", Berlín (1878).

	Otros datos históricos y observaciones	Es probable que estos <i>Lieder</i> hayan sido interpretados por otras agrupaciones, además de las ya mencionadas en apartados anteriores, pues se fundamentan en canciones populares alemanas. El título “Freu't euch des Lebens” hace alusión a la canción popular alemana del mismo nombre y con texto de Hans Georg Nägeli (1773-1836). Sin embargo, la melodía de esta canción solamente aparece en el <i>Nº I</i> de la partitura, y de una forma adaptada para continuar al siguiente número. Como ejemplo, se toma el <i>Nº IV</i> , con una melodía popular perteneciente a la canción infantil “Hänschen klein”, compuesta en 1860 y con texto de Franz Wiedemann (1821-1882).
Contenido musical	Estructura formal	<i>Nº I</i> , <i>II</i> y <i>Finale</i> , ABA; <i>Nº III</i> , A(aba)BA; <i>Nº IV</i> , ABB¹A ; <i>Nº V</i> , ABCC¹A.
	Tonalidad	Fa mayor, si bemol mayor y mi bemol mayor.
	Otras observaciones	Precio: según el orden de la lista de referencias, <i>Mk 1'50 n</i> , <i>Mk 1'50 n</i> y <i>Mk 3</i> (Krause y Mishler 1991).

Conclusiones

Una vez concluida la catalogación y el estudio codicológico de las partituras, se extraen de ellas diversas conclusiones, tanto en el ámbito histórico como en el estrictamente musical.

Por un lado, como demuestran varios de los estudios y relatos mencionados anteriormente, la colonización alemana supuso una incorporación significativa de tradiciones culturales en Chile: un cambio de localización geográfica acompañado de la preservación de costumbres germánicas profundamente arraigadas. Entre estas se encontraba el estilo musical dominante en la Europa del siglo XIX, el Romanticismo. Por esta razón, gran parte de las obras estudiadas en el Archivo Musical de la Universidad de Los Lagos se adscriben estilísticamente a este género, cultivado por músicos como Franz Schubert (1797–1828), compositor por excelencia de *Lieder*.

El fondo documental aquí descrito confirma esta influencia. Las obras consisten, fundamentalmente, en *Lieder* populares y *Märsche* o marchas de carácter militar y festivo, posiblemente interpretadas en actos cívicos, Fiestas Patrias u otras celebraciones. Los *Lieder*, en su mayoría arreglados para agrupaciones de viento metal propias de las bandas militares, conservan la claridad y sencillez de los *Volkslieder* —canciones populares— originales, con armonía simple y estructura formal ABA, facilitando su interpretación y su recepción por el público. La textura es predominantemente homofónica, pero se distingue con claridad la línea melódica del acompañamiento, que busca evocar la canción original, como ocurre con *Wir sind die Säng'ner von Finsterwalde*. Blancpain (1985) sostiene que la presencia del *Volkslied* era perceptible en las celebraciones navideñas de las familias alemanas y en los momentos de añoranza de la patria, actuando como una exaltación de lo nacional y reforzando el vínculo con los orígenes.

Aun con los datos aportados por este análisis, las conclusiones dejan abiertas numerosas incógnitas, semejantes a las que enfrentan otros estudios codicológicos. Entre ellas destaca la falta de información sobre la trayectoria histórica de las partituras, las agrupaciones que las interpretaron, las fechas de sus representaciones y los contextos específicos de ejecución. Sin embargo, el carácter militar y festivo de las obras, junto con su adaptación instrumental, permite suponer que se utilizaron con fines patrióticos, como manifestación de identidad y preservación de las raíces alemanas. Del mismo modo, la sencillez estructural y la claridad armónica sugieren que pudieron haberse empleado con fines pedagógicos, en la enseñanza musical de la época.

Si bien actualmente se realiza una labor de recuperación del material conservado tanto en este archivo como en otros de la ciudad —y en diversas regiones del país, tal como señalan investigaciones previas—, aún quedan incontables fondos por clasificar, sobre todo en el ámbito privado. Se espera que futuros estudios de características similares contribuyan a esclarecer las lagunas históricas existentes y permitan una reconstrucción más completa del patrimonio musical puertomontino, tanto de origen alemán como chileno.

Por último, cabe destacar la importancia de la labor de divulgación realizada por músicos, investigadores, profesores, estudiantes y otros colaboradores de la Universidad de Los Lagos, especialmente de la carrera de Pedagogía en Música. Estos esfuerzos no solo revelan aspectos fundamentales de la vida musical chilena del siglo XIX, sino que además fomentan un aprendizaje investigativo y performativo entre el estudiantado y el profesorado, fortaleciendo la valiosa misión del Archivo Musical de la Universidad de Los Lagos³.

BIBLIOGRAFÍA

ALTURO I PERUCHO, JESÚS

- 1994 “La aportación de D. Agustín Millares Carlo a la Codicología”, *Boletín Millares Carlo*, 13, pp. 51-62. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1465781> [acceso: 11 de marzo de 2025].

ÁLVAREZ CIFUENTES, PEDRO

- 2013 “Tres nuevos manuscritos de la *Crónica do Imperador Belindro*: Descripción codicológica y análisis”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 16, pp. 215-232. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4562019> [acceso: 11 de marzo de 2025].

ANDRÉS FERNÁNDEZ, DAVID

- 2015 “Dos fuentes inéditas de música litúrgica del Siglo XVIII en el sur de Chile”, *Neuma: revista de música y docencia musical*, VI/2, pp. 48-70. Disponible en: <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/78> [acceso: 7 de julio de 2024].

³ Los días 20 y 21 de agosto de 2024 tuvieron lugar dos conciertos, en la Biblioteca Pública de Frutillar y en el Teatro Diego Rivera de Puerto Montt, en los que se presentaron y grabaron por vez primera obras halladas en el Museo Casa Pauly-Oelckers, adaptadas para conjunto de cámara e interpretadas por el Ensemble ULagos. Se prevén más eventos similares de acuerdo con el avance en la recopilación, clasificación y catalogación de material. Véase en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=fFobep2u22E> [acceso: 12 de noviembre de 2025]

ANDRÉS FERNÁNDEZ, DAVID (continuación)

- 2018 "Historiografía sobre la monodia y las procesiones litúrgicas en Aragón en la Baja Edad Media y su relación con los libros litúrgicos", *Anuario Musical*, 73, pp. 23-36. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2018.73.02> [acceso: 3 de marzo de 2025].

ANDRÉS FERNÁNDEZ, DAVID Y CRISTINA MARTÍ MARTÍNEZ

- 2017a "Fragmentos de códices litúrgico-musicales en España: apuntes para una historiografía y una propuesta de descripción", *Hispania Sacra*, LXIX/139, pp. 49-60. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/hs.2017.004> [acceso: 3 de marzo de 2025].
- 2017b "Hallazgos de fragmentos de canto gregoriano en Chile", *Revista Musical Chilena*, LXXI/227, pp. 122-139. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/46818> [acceso: 3 de marzo de 2025].

BAKER, DAVID Y LUCY ELLIS

- 2025 "Music Libraries", *Encyclopedia of Libraries, Librarianship, and Information Science*. Academic Press, pp. 209-218.

BATALLA ROSADO, JUAN JOSÉ

- 2008 "Los códices mesoamericanos: métodos de estudio", *Itinerarios*, 8, pp. 43-65. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5744257> [acceso: 11 de marzo de 2025].

BLANCPAIN, JEAN-PIERRE

- 1985 *Los alemanes en Chile (1816-1945)*. Santiago de Chile: Colección Histo-Hachette.

BRASS STACKS

- S. f. *Kataloge aus Deutschland*. Disponible en: <https://brasstacks.de/aus-deutschland.html> [acceso: 6 de julio de 2024].

BRICEÑO ZALDÍVAR, GLADYS

- 2016 "Influencia del modelo educacional alemán en la formación del chileno educado. Estudio y análisis de *Los Cien Cantos Escolares* y *Poesías para los niños* en las escuelas públicas de Chile (1883-1911)". [Tesis de maestría]. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- 2017 "Metodología de la música coral en la escuela pública, primarias y normales, en las dos ediciones de *Cien Cantos Escolares*: 1888 a 1910", *Átemus*, II/3, pp. 21-39. Disponible en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/atemus/article/view/46992> [acceso: 7 de julio de 2024].

BUNSEN, DIRK

- 2013 "Die Sänger von Finsterwalde". *Moz.de*. Disponible en: <http://www.moz.de/heimat/lokalredaktionen/frankfurt-oder/frankfurt-oder-artikel/dg/0/1/313565/> [acceso: 5 de julio de 2024].

DEVIA LUBET, MARÍA TERESA

- 2012 "La industria musical y el empoderamiento de los imaginarios sociales en Chile desde fines del siglo XIX a comienzos del siglo XXI", *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, I/15. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4160137> [acceso: 7 de julio de 2024].

DUARTE BORRERO, JUAN FERNANDO

- 2022 “Discos recomendados de Ritmo”. *Ritmo.es*. <https://www.ritmo.es/discos/discos-recomendados/schubert-schwanengesang> [acceso: 5 de julio de 2024].

FESCA, ALEXANDER

- 1888 “Der Wanderer” [partitura], *Musik für Blasinstrumente*. Hannover: Philipp & Sohn.

FRESNEDA ROCA, ÁFRICA y NORBERTO LÓPEZ NÚÑEZ

- 2024 “La biblioteca personal de Abelardo Jaén Machuca (1894-1972): huellas literarias en la vida de un compositor”, *Bibliotecas*, XLII/2, pp. 1-25. Disponible en: <https://doi.org/10.15359/rb.42-2.6> [acceso: 2 de marzo de 2025].

FÜRSTENBERG, PAUL

- 1910 “Deutsche Vereine in Chile”, *Deutsche Arbeit in Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, pp. 149-174.

GACEK, ADAM

- 2009 “Appendix V: Describing the Manuscript”, *Arabic Manuscripts: A Vademecum for Readers*. Hartwig Altenmüller, Barthel Hrouda, Baruch Abraham Levine, Rex Sean O’Fahey, Klaas Roelof Veenhof y Cornelis Henricus Maria Versteegh (editores). Leiden: Brill, pp. 333-342.

GARCÍA MARTÍN, ARACELI

- 2024 “El método bibliográfico (2). El Manuscrito. La Codicología como técnica de identificación y descripción del manuscrito antiguo (primera parte)”, *Recensión*, XI. Disponible en: <https://revistarecension.com/2024/01/07/el-metodo-bibliografico-2-el-manuscrito-la-codicologia-como-tecnica-de-identificacion-y-descripcion-del-manuscrito-antiguo-primera-parte/> [acceso: 11 de marzo de 2024].

HENGYUE, LIN

- 2020 “Der Wanderer and The Wanderer Fantasy- The song and the concert piano work by Franz Schubert” [Lecture-document]. Eugene: University of Oregon.

HOFMEISTER XIX

- 1881 *Schubert, Franz, Am Meer*. Disponible en: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced> [acceso: 5 de julio de 2024].
- 1882 *September 1882: Page 256*. Disponible en: https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1882_09/256.html [acceso: 5 de julio de 2024].
- 1896 *August 1896: Page 365*. Disponible en: https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1896_08.html#hofm_1896_08_0365_19 [acceso: 5 de julio de 2024].
- 1898 *Schubert, Franz, Zwei Lieder*. Disponible en: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced> [acceso: 5 de julio de 2024].
- 2008a *Concordia. Sammlung von leichten Concertstücken*. Disponible en: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced> [acceso: 4 de julio de 2024].

HOFMEISTER XIX (continuación)

- 2008b *Concordia-Quadrille*. Disponible en: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced> [acceso: 4 de julio de 2024].
- 2008c *Hausschatz, musikalischer. Album*. Disponible en: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced> [acceso: 4 de julio de 2024].
- 2008d *Concordia-Quadrille*. Disponible en: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced> [acceso: 4 de julio de 2024].
- 2008e *Küchenmeister Op. 61, 1883a*. Disponible en: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001883&teil=0203&seite=00000206&zoom=1> [acceso: 4 de julio de 2024].
- 2008f *Küchenmeister Op. 61, 1883b*. Disponible en: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001883&teil=0203&seite=00000207&zoom=1> [acceso: 4 de julio de 2024].
- 2008g *Küchenmeister Op. 61, 1878*. Disponible en: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001878&teil=0203&seite=00000258&zoom=1> [acceso: 4 de julio de 2024].

JAATH, KRISTINE

- 2010 “Finsterwalde”, *Brandenburg: Unterwegs zwischen Oder und Elbe*. Berlín: Trescher Verlag, pp. 401-403.

JORDÁN GONZÁLEZ, LAURA y FERNANDA VERA MALHUE

- 2022 “Álbumes musicales de mujeres, marcas de uso y escena cultural”, *Latin American Music Review*, XLIII/1, pp. 27-66. Disponible en: <https://doi.org/10.7560/LAMR43102> [acceso: 11 de marzo de 2025].

KRAUSE, CHESTER LEE y CLIFFORD MISHLER

- 1991 *Standard Catalog of World Coins, 1801-1991*. Wisconsin: Publicaciones Krause.

MORENO GARCÍA DEL PULGAR, MANUEL

- 2007 “Cancioneros y codicología. Propuesta de un modelo de descripción codicológica”, *Cancionero general*, 5, pp. 59-99. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2953267> [acceso: 3 de marzo de 2025].

ORREGO LUCO, SANTIAGO LUIS

- 1984 *Memorias del Tiempo Viejo*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

PALLÀS I MARIANI, LAURA

- 2017 “Estudi codicològic i catalogació del manuscript E-VI 293. Un testimoni de la música de tecla a Catalunya a principis del segle XIX” [Tesis de doctorado]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

RAMOS FUENTES, JOSÉ MIGUEL *et al.*

- 2018 “El fondo musical del colegio franciscano de Chillán (Chile, siglo XIX): Descripción y contextualización histórica de un corpus musical inédito”, *Universum*, XXXIII/2, pp. 149-169. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762018000200149 [acceso: 11 de marzo de 2025].

RUIZ GARCÍA, ELISA

- 2002 *Introducción a la Codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

SÁEZ SÁNCHEZ, CARLOS

- 2006 “Orden, conservación y ostentación: el cartulario de la catedral de Sigüenza (C. 1212)”, *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, XXXVI/1, pp. 171-199. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2100053> [acceso: 11 de marzo de 2025].

SANDER, WILHELM

- 1910 “Das Haus und Colleg der Patres Jesuiten in Puerto Montt”, *Deutsche Arbeit in Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, pp. 36-45.

SCHUBERT, FRANZ

- 1828 “Am Meer” [partitura], *Schwanengesang*. Holograph manuscript.

SCHULZE, HAGEN

- 2009 *Breve historia de Alemania*. Madrid: Alianza Editorial.

VELÁSQUEZ ARCE, JOSÉ *et al.*

- 2024 “El archivo de música mapuche de la Radio Bahá’í: diagnóstico, inventario, desafíos y reflexiones”, *Resonancias*, XXVIII/55, pp. 181-194. Disponible en: <http://doi.org/10.7764/res.2024.55.9> [acceso: 11 de marzo de 2025].

VERA MALHUE, FERNANDA, JOSÉ MANUEL CONTRERAS STOLTZE Y JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG

- 2010 *Colección musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago: una introducción*. Santiago de Chile: El Seminario.

VERA MALHUE, FERNANDA, JOSÉ MANUEL IZQUIERDO KÖNIG Y JOSÉ MANUEL CONTRERAS STOLTZE

- 2012 *Partituras Archivo Central Andrés Bello: catálogo razonado*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Archivo Central Andrés Bello.

VERA MALHUE, FERNANDA, ELIZABETH MENDIETA, ROSA VELÁZQUEZ ZAPATA, NATALIE GUERRA Y CLAUDIA DÍAZ

- 2017 *Catálogo Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago*. Santiago de Chile: Catálogo Fondo Musical del Seminario Mayor de Santiago.

VIGIL MONTES, NÉSTOR

- 2012 “¿Qué es la codicología? La arqueología del libro”, *Conscriptio*. Disponible en: <https://conscriptio.blogspot.com/2012/05/que-es-la-codicologia-la-arqueologia.html> [acceso: 5 de julio de 2024].

VIVE LA MUSIQUE

- 2021 *Wir sind die Sänger von Finsterwalde*. [Vídeo y Audio, 6’19 min.] Walter Schütze (director). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3t4PDHF-o6w> [acceso: 7 de julio de 2024].

VOLKSMUSIK-BW

[ca. 1900] *Verschiedene Komponisten: Dennerlein's Concertheft 2* [partitura]. Disponible en: <https://www.volksmusik-bw.de/notenarchiv/alais-hoh-sammlung-aus-bergatreute/vortragsmusik/musik-fuer-blasorchester/dennerleins-concertheft-ii> [acceso: 5 de julio de 2024].

DOSIER DE DOCUMENTOS

Introducción al dossier

Las conmemoraciones musicales de los cincuenta años del golpe de Estado

El presente dossier reúne un conjunto de documentos que reflexionan acerca del lugar que ocuparon la música y los procesos de memoria en la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile. Durante el año 2023, y a diferencia de ocasiones anteriores, la conmemoración dio lugar a un interés particularmente amplio y multisituado, que se expresó en diversos campos del saber y de la producción cultural. Desde la historia política, se reactivaron debates en torno a los logros, tensiones y desaciertos del gobierno de la Unidad Popular (Mansuy 2023); desde las relaciones internacionales, se profundizó la discusión acerca del rol de Estados Unidos en la preparación del golpe (Kornbluh 2023); mientras que el cine, tanto de ficción como documental, ofreció nuevas mediaciones y lecturas públicas del periodo (Larraín 2023; Morandé 2023; Rovano 2023, Valenzuela Berríos 2023, entre otras obras), así como el documental musical relevó el rol que puede alcanzar la música en los procesos sociales, gatillando tanto la memoria como la nostalgia (Álvarez Mesas 2023; Briceño y Stern 2023; Farías 2023; Miranda Acuña 2023). A ello se sumaron aproximaciones culturales centradas en las representaciones heterogéneas del dictador (Gárate 2023), así como una multiplicidad de crónicas, biografías y testimonios que articularon memoria personal, escritura histórica y debate público tanto en el país como fuera (Jimeno y Mohor 2022; Ramírez 2023; Stock 2023; Amorós 2023).

En este escenario, la música emergió como un espacio privilegiado para pensar acerca del pasado reciente, desde el presente. Las conmemoraciones musicales de 2023 no solo propiciaron la reexposición de sonidos largamente silenciados —por medio de conciertos, homenajes y reediciones discográficas—, sino que también impulsaron una reflexión renovada sobre la experiencia del exilio artístico, que durante años había permanecido en un lugar marginal dentro del relato musical nacional. Como sugieren los textos reunidos en este dossier, muchas de las actividades realizadas en torno a la conmemoración evocaron a las y los protagonistas del movimiento musical de la Unidad Popular, sus trayectorias y prácticas, mostrando que aquello que en ciertos momentos se consideró clausurado —o incapaz de producir nuevas memorias— continuaba generando sentidos, afectos y tensiones. Es importante señalar que la revuelta social de 2019 constituyó un primer momento de reactivación de estas memorias, forjadas a partir de antiguas sonoridades políticas que reaparecieron en el espacio público y en la protesta social (Bieletto y Spencer 2020). En este marco, el trabajo memorial asociado a la música reafirmó el valor de la memoria histórica como un derecho humano, particularmente relevante en sociedades atravesadas por fracturas políticas y sociales persistentes.

El contexto de las conmemoraciones desarrolladas a partir de 2023 implicó también el derecho a volver a escuchar el mundo con los oídos del pasado. Esta dimensión sonora de la memoria explica el protagonismo que adquirieron los archivos sonoros e histórico-musicales. Como lo ilustran tanto las investigaciones de Peter Kornbluh, la reciente apertura del fondo Inti-Illimani en el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile, como la recuperación de la grabación del concierto de Víctor Jara en México (1971) y los documentales musicales *Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido jamás será vencido* y *En septiembre canta el gallo*, las conmemoraciones activaron procesos de puesta en valor de archivos —privados, desclasificados o públicos— y pusieron de relieve su capacidad para producir nuevos relatos históricos. Desde el aniversario de los cincuenta años, han circulado numerosos documentos —a menudo impulsados por la academia y medios digitales— que han operado como testimonio, prueba o vestigio de un “pasado que se niega a pasar”, retomando la expresión del historiador francés Henry Rousso (1996).

El dossier *Las conmemoraciones musicales de los cincuenta años del golpe de Estado* surge desde el grupo de trabajo “50 años” del Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS¹), que sesionó periódicamente desde comienzos del 2023, con Daniela Fugellie, Laura Jordán, Eileen Karmy, Daniel Party, Javier Rodríguez y Elisa Montecinos, quien se incorporó más tarde. Este grupo de trabajo buscó, en un comienzo, reunir a personas investigando acerca de música y política para reflexionar sobre las conmemoraciones del golpe de Estado chileno por medio de manifestaciones musicales. Así, se concreta este dossier que reúne, por una parte, resultados del trabajo desarrollado por el grupo “50 años” del CMUS, y, por otra, incorpora documentos convocados, mediante un llamado abierto y público, y seleccionados bajo revisión de pares, escritos por Ricardo Álvarez, Víctor Contreras, Jean Franco Daponte, Stefano Gavagnin y Martín Farías.

En su conjunto, el dossier está compuesto por siete contribuciones, que serán publicadas en dos entregas. Estas buscan aportar, desde la investigación musical, una comprensión profunda sobre cómo, por medio de la música, las personas elaboran, interpretan y resignifican en el presente los acontecimientos sociopolíticos ocurridos hace medio siglo. Los textos, integran, en varios casos, una perspectiva de género y atienden a la diversidad de prácticas, actores y espacios involucrados.

Esta primera entrega se concentra en prácticas conmemorativas que reactivan repertorios emblemáticos del período de la Unidad Popular y exploran modalidades contemporáneas de creación y mediación artística. El dossier abre con un texto que aborda la conmemoración desde la composición musical: “Lidio. Una propuesta conmemorativa del legado de Víctor Jara desde la composición musical”, de Víctor Contreras, que examina cómo la creación contemporánea traduce, fragmenta y rearticula dicho legado, dialogando con ruinas, archivos, *performance* y dramaturgias sonoras. Luego, el documento “Nuevas aproximaciones a Víctor Jara a cincuenta años de su muerte”, de Daniel Party, analiza el surgimiento de libros biográficos recientes sobre el cantautor que, sin romper con interpretaciones previas, desplazan la sacralización hacia enfoques más atentos a tensiones políticas, historiográficas y memoriales del presente. La dimensión audiovisual de las conmemoraciones se desarrolla en el documento “Conversaciones

¹ La organización de este dossier fue posible gracias al espacio de encuentro y discusión brindado por el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) de ANID, NCS 2022_016. Agradecemos especialmente a Gabriel Ramsy y Constanza Tobar, quienes colaboraron en distintos momentos en las labores de coordinación del grupo de trabajo.

en torno a “El pueblo unido”: por una memoria alternativa de los 50 años”, de Martín Farías y Eileen Karmy, quienes proponen entender la circulación en cineforos del documental *Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido* (2023) como una experiencia de musicología pública y como un dispositivo para activar debates sobre memoria y resistencia. Finalmente, “Músicas del exilio chileno: memorias y creación textil”, de Laura Jordán y Javier Rodríguez, da cuenta de una experiencia práctica e interdisciplinaria desarrollada en Valparaíso en 2023, mostrando cómo la escucha colectiva de canciones del exilio y la creación textil permitieron articular memorias, afectos y vínculos intergeneracionales en el espacio público.

La segunda entrega, prevista para el siguiente número de la *Revista Musical Chilena*, amplía el foco de las conmemoraciones hacia otras escenas, geografías y materialidades de la memoria musical, combinando miradas transnacionales, aproximaciones institucionales y análisis de prácticas sonoras colectivas contemporáneas. El texto “*Con il Cile nel cuore. Música y conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado chileno en dos regiones italianas*”, de Jean Franco Daponte y Stefano Gavagnin, reconstruye las actividades conmemorativas realizadas en las ciudades italianas de Toscana y Venecia, explorando sus sentidos actuales y la persistencia de una memoria antifascista que dialoga con la historia de la Nueva Canción Chilena en Europa. El siguiente documento, “Transformaciones de una Melodía inconclusa a cincuenta años de la muerte de Jorge Peña Hen”, de Daniela Fugellie, sigue la circulación y resignificación del fragmento musical escrito por el compositor durante su cautiverio, interrogando cómo la música de tradición escrita conmemoró el golpe desde sus propios actores, prácticas e instituciones. Cierra el dossier el texto “Sonoridades de la memoria: bronces y resistencia en los cincuenta años del golpe de Estado”, de Ricardo Álvarez, que examina el rol de las bandas de bronce civiles en romerías y carnavales, mostrando cómo sus intervenciones performativas convirtieron el sonido en un vector de agencia política, reparación colectiva y reocupación simbólica del espacio público.

En su conjunto, el dossier propone una lectura abierta de las conmemoraciones musicales del quincuagésimo aniversario del golpe del Estado, y muestra que la música no solo acompañó la memoria, sino que la produjo y la disputó: reactivó archivos, reorganizó repertorios, generó nuevas aproximaciones intermediales y habilitó formas de escucha capaces de enlazar pasado y presente en el Chile contemporáneo.

Javier Rodríguez y Eileen Karmy
Equipo editor del dossier

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MESAS, GUILLERMO

2023 Redolés + 50 años de Cabaret. Largometraje documental. Chile.

AMORÓS, MARIO

2023 *La vida es eterna*. Santiago: Planeta.

BIELETTTO, NATALIA y CHRISTIAN SPENCER

2020 “Volver a creer. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019–2020)”, *Boletín Música*, 54, pp. 3-27.

BRICEÑO, LUIS y NANO STERN

2023 *En septiembre canta el gallo*. Largometraje documental. Chile. 90 min.

FARIAS, MARTÍN

2023 *Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido jamás será vencido*. Largometraje documental. Chile. 70 min.

GÁRATE, MANUEL

2023 *La creación de un monstruo. La imagen de Augusto Pinochet en caricaturas de prensa extranjera*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado / Ediciones UAH.

JIMENO, CRISTIÁN y DIEGO MOHOR

2022 *La búsqueda*. Santiago: Planeta Chile.

KORNBLUH, PETER

2023 *Pinochet desclasificado. Los archivos secretos de Estados Unidos sobre Chile*. Santiago: Catalonia.

LARRAÍN, PABLO

2023 *El Conde*. Largometraje de ficción. Chile, Estados Unidos. 110 min.

MANSUY, DANIEL

2023 *Salvador Allende. La izquierda chilena y la Unidad Popular*. Santiago: Taurus.

MIRANDA ACUÑA, DANIEL

2023 *El baile de los cisnes*. Largometraje documental. Chile. 131 min.

MORANDÉ, JOSEFINA

2023 *El don absoluto. La historia de Sebastián Acevedo*. Largometraje documental. Chile. 78 min.

RAMÍREZ, PEDRO FELIPE

2023 *De Tomic a Boric. Memorias (de lo público y lo privado) sobre un país confundido*. Santiago: Catalonia.

ROVANO, PEPE

2023 *Bastardo. La herencia de un genocida*. Largometraje documental. Chile, Italia, Suecia. 90 min.

ROUSSO, HENRY

1996 *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*. París: Éditions du Seuil.

STOCK, FREDDY

2023 *5 minutos. La vida eterna de Víctor Jara*. Santiago: Editorial Vía X.

VALENZUELA BERRÍOS, CRISTÓBAL

2023 *Isla Alien*. Largometraje documental. Chile, Italia. 87 min.

Lidio: una propuesta conmemorativa del legado de Víctor Jara desde la composición musical

Lidio: A Compositional Proposal to Commemorate the Legacy of Víctor Jara

por

Manuel Contreras Vázquez

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5638-0769>

Universitat Internacional Valenciana, España

macontrerasv@yahoo.com

Lidio, para guitarras y accesorios (2020), es una obra que escribí inspirándome en la figura de Víctor Jara y el impacto de su legado. Por medio de un repaso por los aspectos más relevantes del proceso creativo de esta pieza, este artículo indaga en cómo la creación musical contemporánea surge y se despliega en el contexto sociohistórico de la conmemoración –en torno a 2023– del golpe de Estado chileno, y articula un método de trabajo desde un enfoque compositivo *cartográfico*. Este incluye conceptos como la traducción entre lo musical y no musical, las ruinas como elementos fragmentarios y deformados, aspectos estético musicales como la intertextualidad y la *performance*, y la construcción de *lugares sonoros* en donde se albergan actos con connotación dramática y ritual, que aparecen ante el auditor como una manifestación de imágenes estimuladas por el poema “Estadio Chile”, escrito por Víctor justo antes de morir en manos de los militares que tomaron el poder en Chile en 1973.

Palabras clave: Conmemoración del golpe de Estado, Víctor Jara, composición contemporánea, ruinas, traducciones, intertextualidad, *performance*, dramaturgia tímbrica, derechos humanos, legado.

Lidio for guitars and accessories (2020) is a work that I wrote inspired by the figure of Víctor Jara and the impact of his legacy. Through a review of the most relevant aspects of the creative process of the piece, this article explores how contemporary musical creation emerges and unfolds in the sociohistorical context of the commemoration – around 2023 – of the Chilean Coup d'état, articulating a working method from a cartographic compositional approach that includes concepts such as the translation between the musical and the non-musical, the ruins as fragmentary and deformed elements, musical aesthetic aspects such as intertextuality and performance, and the construction of sonic places that host acts with dramaturgical and ritual connotations that appear to the listener as a manifestation of images stimulated by the poem “Estadio Chile”, written by Víctor just before his death by the military who took power in Chile in 1973.

Keywords: Coup d'état Commemoration, Víctor Jara, contemporary composition, ruins, translations, intertextuality, performance, timbral dramaturgy, human rights, legacy.

La partitura de la obra está disponible en Universal Edition, Viena:

<https://www.universaledition.com/Werke/Lidio/P0207062>

La grabación completa de la obra está disponible en el CD “Tarió”, publicado por KAIROS, Viena.

<https://kairos-music.com/products/recording/0022058kai>

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

I. Introducción y contexto general¹

Imagínense lo que pasará en este país en el momento en que digamos “sí, eso pasó”... ahora que reconocemos que eso pasó, hagamos algo para darle término a esto, un término legítimo que consiste en enterrar nuestros muertos o aceptar que no existen los cadáveres y por lo tanto poder hacer una ceremonia que... limpie el espacio psíquico y nos devuelva el espíritu de mutuo respeto en el cual no estamos (Maturana en Villagrán 2018).

El Premio Nacional de Ciencias Humberto Maturana (1928-2021) reflexionaba a principios de este siglo acerca de qué debía hacer la sociedad chilena para avanzar hacia una reconciliación que permitiera superar las heridas y traumas producidos en la población chilena después del golpe de Estado de 1973. Si bien sus palabras fueron pronunciadas en 2001, casi dos décadas antes de la conmemoración de los cincuenta años del golpe, su relevancia permanece vigente. Maturana planteó entonces la necesidad de limpiar el espacio de convivencia entre los chilenos mediante una acción (una ceremonia) de restauración que abriera nuevas perspectivas de convivencia. Tomando en cuenta esta afirmación, mi composición *Lidio* reflexiona –desde y con las herramientas de la composición– acerca de cómo se levanta una propuesta que aporte al contexto de remembranza y homenaje, centrándose en la figura de Víctor Jara y visualizándolo no solo como parte las víctimas de la violencia de Estado acaecida durante la dictadura cívico militar, sino que como generador de uno de los legados más transversalmente valorados en el Chile actual. La imaginación de esta herencia dio lugar a decisiones compositivas que, en esta obra, conectan las dimensiones dramáticas y de la imaginación sonora.

Lidio es un proyecto compositivo que desarrollé entre 2019 y 2020, en un período que abarcó el estallido social chileno de fines de 2019 y el inicio de la pandemia de coronavirus en marzo de 2020. *Lidio*, fue encargada por el Festival Mixtur, de Barcelona, que planificó su estreno para abril de 2020. La pandemia aplazó este evento y la pieza fue reprogramada, en una increíble

¹ La composición de *Lidio* fue posible gracias a la generosidad de personas e instituciones, como el Festival Mixtur de Barcelona, quienes encargaron la obra; el Fondo de Fomento de la Música del Gobierno de Chile, quienes dieron apoyo financiero al proyecto; y la Casa degli Artisti de Milán, centro de investigación y práctica artística en donde este artículo comenzó a ser escrito. Un agradecimiento especial va al talento y generosidad de Estelle Lallement y Filipe Marques, los guitarristas que han tocado *Lidio* en España, Francia e Italia. Finalmente, se agradece a la Fundación Víctor Jara, en especial a Javier Osorio Fernández –encargado de archivo– y a Amanda Yoanna Jara Turner, representante de la sucesión de su padre Víctor Lidio Jara Martínez, por su valiosa orientación y generosa autorización para incluir en este artículo un fragmento del poema “Estadio Chile”.

coincidencia, para el 11 de septiembre de 2020 –al cumplirse cuarenta y siete años del golpe de Estado chileno– en la Fabra i Coats de Barcelona, España. Sus intérpretes fueron el dúo de guitarras conformado por los franceses Estelle Lallement y Filipe Marques, quienes han vuelto a presentar *Lidio* en el Festival de Música Contemporánea de Córdoba, siempre en España, el 16 de marzo de 2023; en Francia, en *Le Regard du Cygne*, en París, el 31 de enero de 2025; así como en Italia, en la Casa degli Artisti de Milán, el 30 de marzo de 2025. En 2022, *Lidio* fue finalista de los Premios Pulsar en la categoría de mejor artista de música clásica y de concierto de Chile.

Víctor Lidio Jara Martínez (n. 28 de septiembre de 1932), el icónico cantautor popular y director de teatro chileno, militante de la Unidad Popular de Salvador Allende y acompañante de Luigi Nono en su viaje por el Chile obrero en 1967 (Fugellie 2013: 16) fue arrestado por agentes de la dictadura de Pinochet y llevado al Estadio Chile –destinado a lugar de detención de prisioneros– el 12 de septiembre de 1973 (Fundación Víctor Jara 2019a: 23). En este lugar, Víctor fue torturado y brutalmente asesinado con cuarenta y cuatro impactos de bala (Fundación Víctor Jara 2019b: 34).

Inaugurado en 1969 por el presidente de Chile, Eduardo Frei Montalva, el Estadio Chile comenzó a ser rebautizado espontáneamente en los años noventa como “Estadio Víctor Jara”, como *mecanismo de reparación simbólica*². Este cambio de nombre tomaría carácter institucional el 12 de septiembre de 2003, y el 30 de diciembre de 2009 el lugar fue declarado Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico (Sitio de Memoria Estadio Víctor Jara, n.d.).

Cuarenta y seis años después del golpe, la convulsión social que se desataba en el país a partir del 18 de octubre en 2019 vio surgir la figura de Víctor como parte de un caleidoscopio de artistas populares, hombres de ciencia y cultura –como Humberto Maturana–, así como vestimentas, banderas y otros elementos pertenecientes a las primeras naciones o pueblos originarios, que irrumpieron en las calles de Chile en forma de cánticos, consignas, pancartas, murales, *performances* multitudinarias y otras expresiones espontáneas. Estas acompañaron el furioso despertar de la sociedad chilena, y dieron a la gente una suerte de vía de expresión y resistencia a las tensiones sociales, culturales y económicas generadas durante las últimas décadas:

Figuras artísticas como la premiada poetisa Gabriela Mistral y el legendario cantante folclórico Víctor Jara, quien fue torturado y asesinado en el Estadio Chile, se convirtieron en espíritus guía de la revolución. La canción de Jara “El derecho de vivir en paz” se convirtió en un himno de protesta y se podían encontrar plantillas de su rostro en paredes, carteles y camisetas (Gordon-Zolov 2023: 49, traducción propia)³.

² “Desde la creación de la Fundación Víctor Jara en 1993 y con ocasión de la celebración de aniversarios del nacimiento de Víctor Jara, se realizaron conciertos de homenaje. En la difusión de esas actividades se señala *Estadio Víctor Jara, ex Estadio Chile*. Es decir, comienza a nombrarse al Estadio Chile con el nombre del cantautor como un mecanismo de reparación simbólica” (Fundación Víctor Jara 2019a: 29).

³ “Artistic figures, such as poet laureate Gabriela Mistral and legendary folk singer Víctor Jara, who was tortured and killed at the Estadio Chile, became guiding spirits of the revolution. Jara’s ‘El derecho de vivir en paz’ (*The Right to Live in Peace*) became a protest anthem, and stencils of his face could be found on walls, posters, and t-shirts”.

Al comenzar a trabajar en *Lidio*, el foco de mis reflexiones era el por qué la figura de Víctor se había vuelto una suerte de mascarón de proa de los chilenos en el estallido social del 2019. Esa presencia podría entenderse como una agencia⁴, como una capacidad de mutar, de instalarse en nuevos contextos y territorios, asumiendo nuevas funciones e implicancias, ya sean sociales y políticas –como en el estallido– o de tipo ritual o ceremonial, encarnada en el sonido y lo performativo, como se explora en *Lidio*. En ambos casos, la presencia de Víctor se proyecta más allá de su vida y martirio, demostrando la capacidad de su legado para asumir múltiples manifestaciones en otros contextos históricos, con otras funciones, significados y destinatarios.

II. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y COMPOSITIVOS

A. Traducciones

¿Cómo opera la creación musical y la obra que aquí se presenta, para dialogar e insertarse en un contexto histórico y social como es el de la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado chileno? La creación de *Lidio* se mueve entre el trabajo compositivo –hecho de pensamiento musical, exploración sonora y elementos dramaturgicos– y aspectos no musicales que abarcan consideraciones históricas, políticas, sociales y culturales. Una mirada posible de lo que sucede cuando la composición alude a algo no musical consiste en entender este fenómeno como una *traducción*. Históricamente, los compositores han utilizado materiales y elementos del pasado para proponer sus propias reinterpretaciones en nuevas obras (Cádiz 2023). Los resultados de estos planteamientos son traducciones, que van desde reconstrucciones estilísticamente cercanas a sus modelos históricos hasta propuestas con notables contrastes entre sus resultados sonoros y los elementos no musicales de los que provienen. Estas traducciones no aspiran a proporcionar significados estáticos, sino a la búsqueda de los aspectos esenciales que emanan desde un medio determinado y lo conectan con un nuevo campo, como pudiese ser la interpretación de un verso (como el poema desde el cual *Lidio* parte) y su vaciamiento en la exploración tímbrica para hallar nuevas maneras de expresar sonoramente aquello ha sido tomado desde la literatura.

El filósofo, escritor y traductor alemán Walter Benjamin (1892-1940), argumenta en su escrito “La tarea del traductor”, publicado en 1923 (D’Urso y Muzzioli 2011: 1), que dicha labor va más allá de obtener un flujo inequívoco de información entre el origen y destino de una traducción, oponiéndose a un criterio cientificista en el que se obtienen resultados fijos e inmutables (Benjamin 2007: 174). Desde esta perspectiva, la argumentación de Benjamin puede acercarse de modo estimulante a un dominio dinámico y vital como es el artístico, en el que se exploran caminos abiertos, puntos multidireccionales al servicio de una búsqueda expresiva:

⁴ Los múltiples usos de esta palabra abarcan la filosofía, la literatura, la sociología y la música. Además, el término adquiere nuevas implicaciones no solo dependiendo de la disciplina o las problemáticas en donde actúa, sino también según sus traducciones a otros idiomas: desde las afirmaciones de Deleuze y Guattari acerca del *agencement* maquinístico o colectivo (Deleuze y Guattari 2024: 10), hasta la traducción inglesa como *assemblage* (Nail 2017: 21), la idea de agencias ha ido emergiendo como algo perceptual (Dahm 2012: 7), físico o referencial (Frank 2022: 30), humano o no humano (Bowden 2015: 60), así como filosófico o sociológico (Torres 2014: 51).

Aquí se puede demostrar que ninguna traducción sería posible si, en su esencia última, buscara la semejanza con el original. Pues en su vida posterior —que no podría llamarse así si no fuera una transformación y renovación de algo vivo—, el original experimenta un cambio. Incluso las palabras con un significado fijo pueden experimentar un proceso de maduración (Benjamin 2007: 175, traducción propia)⁵.

El ensayista, traductor y profesor universitario Andrés Claro (n. 1968) dedica una conferencia centrada en la poética de la traducción del también poeta y traductor estadounidense Ezra Pound (1885-1972), en quien Claro ve nuevas vías para comprender la traducción, desde la vereda lingüística, como un espacio de innovación poética y de significado, capaz de transformaciones culturales:

Ahora, un primer aspecto crucial aquí es que Pound consideraba dicha tarea de traducción no solo ni principalmente como una transmisión de información, una transferencia utilitaria del significado llano de los textos [...] [Pound] Consideraba la tarea como una transferencia de las formas poéticas del significado, del comportamiento estilístico de la lengua y la literatura extranjeras, lo cual asegura la irrupción de una marcada diferencia en lo nativo (Claro 2013: 5, traducción propia)⁶.

El arquitecto chileno Sebastián Irrázaval (n. 1967), quien desde su área explora puntos de conexión con otros medios expresivos y disciplinas, sostiene que la traducción ha sido utilizada en muchas culturas, involucrando otros campos como una práctica epistemológica que desencadena contaminaciones mutuas:

Las artes siempre han estado sujetas a procesos de intercambio cultural, nutriendo mutuamente las disciplinas artísticas y, en última instancia, la cultura misma. Toda cultura crece importando de otras culturas, al igual que todo proceso de creación de conocimiento se basa en transferencias que se desencadenan entre las artes, comenzando por el concepto de *traducción*. Lo mismo ocurre en la arquitectura, donde los procesos de *traducción* pueden ocurrir ya sea desde otras disciplinas como la música y las artes visuales, o de manera interdisciplinaria, comenzando con otros productos arquitectónicos. Los intercambios interdisciplinarios siempre han sido muy fértiles en las artes; por ejemplo, en la música, basta con pensar en los procesos de intercambio cultural entre la música popular y la religiosa. De manera más general, podríamos decir que es precisamente la forma en que importamos lo que produce y define una cultura” (Rapparini 2020: 114, traducción propia)⁷.

⁵ “*here it can be demonstrated that no translation would be possible if in its ultimate essence it strove for likeness to the original. For in its afterlife – which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living – the original undergoes a change. Even words with fixed meaning can undergo a maturing process*”.

⁶ “*Now, a first thing that remains crucial here, is that Pound regarded such a translation task not solely or primarily as a transmission of information, a utilitarian transfer of the plain meaning of texts [...]. He regarded the task as a transfer of the poetic forms of meaning, of the stylistic behaviour of the foreign language and literature, which is what assures the irruption of a strong difference in the native*”.

⁷ “*Tra le arti sono sempre stati presenti processi di contaminazione che hanno nutrito reciprocamente le discipline artistiche e, in fondo, la cultura stessa. Ogni cultura si accresce importando da altre culture così come ogni processo di creazione della conoscenza si fonda su traslazioni che si innescano tra le arti a partire dal concetto*

Estas transformaciones pueden develar el modo de operar de una cultura (como apunta Irarrázaval), desencadenando renovaciones e interpretaciones, verdaderas *maduraciones* (como expresa Benjamin) de la propia cultura y de la realidad circundante:

Visto que, siguiendo el pensamiento de Pound, el desarrollo de la civilización por medio de la traducción exige no solo una constante purificación del lenguaje, sino también un *hacerse nuevo*; que además de rectificar la lengua receptora, la traducción también aporta nuevas posibilidades expresivas, insembrando literaturas nuevas y antiguas en momentos de agotamiento o crisis, expandiendo las posibilidades de experiencia y representación, la propia visión del mundo. (Claro 2013: 7, traducción propia)⁸.

Las posiciones de Benjamin, Claro (sobre Pound) e Irarrázaval revelan la traducción en clave intrínsecamente interdisciplinaria y creativa, pues al incorporar asuntos, textos, gestos y problemáticas que escapan del ámbito sonoro, generan un fenómeno intermedial en el que se combinan métodos y lenguajes (Masgrau-Juanola y Kunde 2018: 622), orientando así la organización y el tratamiento de los recursos desde, en este caso, el dominio de la composición.

B. Ruinas

En *Lidio*, las condiciones en las que la pieza comenzó a escribirse –durante el confinamiento pandémico de principios de 2020– generaron una paleta tímbrica en la que la imaginación de la muerte de Víctor Jara y la presencia de su legado en el Chile actual emergen a través de elementos fragmentarios provenientes de la devastación. En otras palabras, las traducciones entre aquella imaginación –histórica, política, emotiva– y las técnicas compositivas e instrumentales se recontextualizan en un proceso en el que algunos aspectos de aquella imaginación permanecen o se *preservan*, mientras que otros desaparecen en la obra ya compuesta. En un caso o en el otro, los materiales obtenidos se someten a un tratamiento de deformación, pulverización y sobreposición, como si se tratase de *ruinas*: fragmentos de una realidad anterior, desgastada por la acción de la traducción que la composición ha ejercido sobre aquellos materiales. Del mismo modo, es posible decir que en la conmemoración histórica y cultural del golpe de Estado se da una situación homologable con la idea de ruinas, al observar y traer al contexto actual los hechos acaecidos en 1973 o, más bien, el recuerdo de aquellos hechos que operan como vestigios sometidos al paso del tiempo y ante el cual la conmemoración los actualiza y revitaliza en una suerte de traducción que habla a las personas de hoy:

di traduzione. Lo stesso avviene in architettura i cui processi di traduzione possono avvenire o a partire da altre discipline come musica e arti figurative oppure in maniera interdisciplinare quindi a partire da altri prodotti architettonici. Gli scambi interdisciplinari sono sempre stati molto fertili nelle arti, per esempio nella musica, basti pensare ai processi di contaminazioni avvenuti tra la musica popolare e quella religiosa. Più in generale potremmo spingerci ad affermare che è proprio il modo in cui importiamo a produrre e definire una cultura”.

⁸ “Since the development of civilisation through translation, Pound thought, demands not only that language be constantly cleansed, but also made new; that besides rectifying the receiving language, translation also brings new expressive possibilities, insemminating both new and old literatures at times of exhaustion or crisis, expanding the possibilities of experience and representation, the world-view itself”.

La ruina es la historia de una caída, un hundimiento, un derrumbe. Nos remite a la transformación de un cuerpo enhiesto a otro, deteriorado, derruido e imperfecto, marcado por la imagen de lo ausente. La noción de ruina va ligada a la idea del fragmento; de la pérdida de una totalidad y un origen: son los restos de algo que no volverá a ser más que en su reconstrucción ilusoria y mimética, subsidiaria del modelo original. (Márquez, Bustamante y Pinochet 2019: 113).

Definir como “ruinas” la paleta tímbrica de *Lidio* se emparenta con la de otros compositores que han trabajado de manera semejante, aunque desde otras perspectivas. Ejemplos de esto pueden encontrarse en la música del chileno Pablo Galaz (n. 1983), quien en 2016 estrenó una pieza titulada *Ruinas*, para ocho voces y ensamble (Galaz 2016). En esta obra, el compositor aborda el que sería el único fragmento textual en lengua chono –una de las primeras naciones de Sudamérica– llegado hasta nuestros días, para construir una textura sonora que no puede sino aludir e intentar una construcción a partir de estos restos o ruinas de un texto y una lengua que ha ido desapareciendo en el tiempo⁹.

Otro ejemplo puede encontrarse en *Salut für Caudwell* (Lachenmann 1977), una obra para dos guitarras compuesta en 1977 por el músico alemán Helmut Lachenmann (n. 1935). En un análisis de esta pieza, el compositor Mark Dyer visualiza la ruina como una técnica que actúa en la esfera de la familiaridad y la extrañeza del oyente ante las diversas técnicas de la guitarra que se suceden ante él (Dyer 2016: 46). El mismo Dyer, en su tesis doctoral, ve las ruinas en términos generales en campos tan diversos como la arquitectura, la literatura o las artes visuales. Puntualmente en música:

Definé las ruinas musicales como material musical prestado, sometido a técnicas de composición destructivas o degenerativas. Sin embargo, como se demostrará, la noción de aplicar una técnica de transformación resultó reduccionista y engañosa. Mi definición de ruinas musicales se ha ampliado para abarcar cualquier caso de préstamo musical en el que se consideren aspectos de la materialidad y de la historia vivida o compartida de la música existente (Dyer 2020: 10, traducción propia)¹⁰.

SEGUNDA PARTE: EL PROCESO CREATIVO DE *LIDIO*

I. Enfoque creativo: cartografías e intertextualidad

En *Lidio*, como en otros de mis proyectos recientes, el trabajo por ruinas y traducciones se inserta en un enfoque compositivo que definí como *cartográfico*, y que puede resumirse en un esquema de pensamiento compuesto por apuntes, gráficos, dibujos, diagramas, fotos, maquetas, dioramas y manuscritos musicales. Estos permiten obtener una visión general del proyecto y navegar por

⁹ Pablo Galaz. Correspondencia personal, 1 de marzo de 2025. Con la amable autorización del interlocutor.

¹⁰ “I defined musical ruins as borrowed musical material subjected to destructive or degenerative compositional techniques. However, as shall be shown, the notion of applying a transformational technique proved reductive and misleading. My definition of musical ruins has instead expanded to encompass any instance of musical borrowing whereby aspects of the existing music’s materiality and lived or shared history are considered”.

sus relaciones internas a través de los *lugares sonoros* que cada obra genera. Concibo los lugares sonoros como realidades acústicas que pueden percibirse como si fuesen lugares físicos: los lugares sonoros son habitados y recorridos por el oyente por medio de los caminos –recorridos– propuestos en una obra (Contreras 2023b: 7). Mis cartografías construyen un verdadero mapa de navegación que orienta el proceso creativo del proyecto o una parte considerable de él, motivando decisiones y conexiones y sirviendo como referencia para avanzar, tal y como los mapas se consultan y ajustan durante toda la navegación. Ruinas y traducciones se dan al interior de las cartografías de mis proyectos, influenciando diferentes aspectos de las obras: el manuscrito (frecuentemente con el uso de grandes hojas de papel), los elementos interdisciplinarios (cuando el proyecto abarca dimensiones visuales, literarias, o arquitectónicas), los aspectos formales (construyendo la mencionada idea de un recorrido del auditor a través de lugares sonoros), así como la construcción de una dramaturgia tímbrica generada al tomar en consideración el tema o problemática del proyecto, sus elementos histórico biográficos, y consideraciones performáticas.

La multidimensionalidad del enfoque cartográfico y las perspectivas de la traducción y las ruinas que en él se vierten pueden complementarse con un elemento de tipo analítico, estético y musical, como es el de la intertextualidad. Este concepto –que proviene de la crítica literaria (Villar-Taboada 2023: 6)– puntualiza en *Lidio* la noción de recorrer lugares sonoros tomando en cuenta la percepción, en sintonía con el énfasis en la “competencia decodificadora del receptor –lector en su origen; oyente, en la música– frente a la del autor –escritor, primero; compositor, en música–” (Villar-Taboada 2023: 6-7). Junto con su influencia en la construcción de un recorrido, y por ende de la percepción del auditor, he considerado la intertextualidad desde una perspectiva de influencia recíproca entre el sonido, el texto y el ámbito escénico. Aunque más bien legible en cuanto a relaciones entre textos, la siguiente definición encuadra adecuadamente el sistema de referencias cruzadas que operan en el enfoque cartográfico presente en *Lidio*:

La intertextualidad considera que todos los textos están inextricablemente condicionados, tanto en su producción como en su recepción, por otros textos. Los presenta como entidades radicalmente porosas, cuyas palabras y formas se derivan de la mediación de otros textos y cuyos significados se vislumbran a través de ella. Gran parte del atractivo de la intertextualidad reside en su énfasis en la interrelación fundamental entre todos los fenómenos textuales: la sorprendente perspectiva que presagia es la de una conectividad ilimitada (Baron 2019: 2, traducción propia)¹¹.

II. El asunto de la obra y el poema “Estadio Chile”

Lidio se plantea la herencia de Víctor Jara a partir de su detención y asesinato. No es difícil pensar, a la luz de numerosos testimonios (Fundación Víctor Jara 2019a: 24), que durante sus últimos días y ante la inminencia de la muerte, Víctor experimentó un profundo sufrimiento y

¹¹ “*Intertextuality envisages all texts as inextricably conditioned – in both their production and their reception – by other texts. It casts texts as radically porous entities, whose words and forms are derived from, and whose meanings are glimpsed through, the mediation of other texts. It is in its emphasis on the fundamental interrelatedness of all textual phenomena that much of intertextuality’s appeal resides: the startling vista it adumbrates is one of boundless connectivity*”.

frustración, no solo por los dolores que padecía o la suerte de otros prisioneros que compartieron su encierro y pesares, sino que por el fracaso del gobierno de Salvador Allende y el proyecto de la Unidad Popular. En efecto, fue en esas horas cuando escribió en un trozo de papel “Estadio Chile”, un poema que lograría salir del recinto de detención en el que se encontraba Víctor, gracias a la complicidad de otros prisioneros¹². Este hecho casi legendario, unido a un posterior acto de “Purificación” del Estadio Chile que incluyó la recitación pública – por primera vez– del poema en ese sitio¹³, reforzaría mi intención de pensar la música en *Lidio*, como un elemento que se filtra para escapar del cautiverio, la flagelación y la muerte, resurgiendo como sonido que se propaga, así como el poema que finalmente fue declamado en el sitio en el que fue creado.

“Estadio Chile” no está inserto en la partitura, ni es recitado por parte de los músicos. Tampoco fue sometido a un análisis sintáctico ni literario para componer *Lidio*. Sus versos develan imágenes de desesperanza, miedo, incertidumbre, cansancio y dolor, que tomaron cuerpo en la mencionada paleta tímbrica de sonidos distorsionados e inestables, que comenzaron a agruparse y densificarse mediante la multiplicación y la repetición de elementos, en un proceso de acumulación de información sonora. El siguiente extracto del poema da una idea del tipo de imagen que la pieza tradujo a una dimensión acústica:

¡Canto qué mal me sales
cuando tengo que cantar espanto!
Espanto como el que vivo
como el que muero, espanto.
De verme entre tanto y tantos
momentos del infinito

¹² Vale la pena citar aquí el testimonio del abogado chileno Boris Navia, recopilado por el periodista e historiador español Mario Amorós. Luego que Navia recibiera de vuelta dos hojas de papel que Víctor le había pedido poco antes “este abogado por fin abrió su libreta y descubrió que las dos hojas de Víctor Jara no contenían unas palabras dirigidas a su familia, sino su canción, su última e inconclusa canción, titulada ‘Estadio Chile’. Al instante comprendimos su importancia e hice dos copias como pude con dos cajetillas de cigarros”. Días después, el exsenador comunista Ernesto Araneda le dijo que dos personas, un médico y un estudiante, saldrían en libertad del Estadio Nacional, por lo que les entregó las reproducciones y, además, se encargó de que un viejo zapatero, también preso, ocultara las dos hojas manuscritas por Víctor Jara en la suela de su zapato derecho. Pero en los controles previos a la salida del recinto, los militares descubrieron el texto que portaba el muchacho. “Yo había escrito una pequeña introducción, por lo que me ubicaron y me condujeron al velódromo, donde dos oficiales de la Fuerza Aérea abrieron mi zapato derecho y descubrieron las hojas. Me interrogaron y me torturaron y pensé que mientras más soportara la tortura, más posibilidades habría de que la segunda copia saliera del Estadio. No lograron arrancarme ninguna palabra sobre ella y así el poema de Víctor salió libre del Estadio Nacional, venció al fascismo y ganó la libertad” (Amorós 2004: 2-3).

¹³ “Fue un acto sublime de amor y solidaridad en el que tomaron parte muchos amigos, que desde fuera del país, lo habían apoyado económicamente; los artistas, que dieron lo mejor de sí mismos; y las seis mil personas que llenaron el estadio para asistir al evento. Cuando el último poema de Víctor, inacabado, fue recitado públicamente por primera vez en aquel lugar, fue realmente como si el último grito de esperanza de Víctor hubiera visto luz. Quizás [si] fuéramos capaces de acabar su canción” (Fundación Víctor Jara 2019a: 29).

en que el silencio y el grito
son las metas de este canto.

Lo que veo nunca vi,
lo que he sentido y lo que siento
hará brotar el momento..."

(Fundación Víctor Jara 2019a: 21. Por gentil concesión de Amanda Yoanna Jara Turner, enero 2025)

III. La palabra lidio

Una de las primeras consideraciones surgidas al iniciar esta composición musical provino del propio nombre, o más bien del segundo nombre de Víctor Lidio Jara Martínez. La palabra lidio denomina una escala musical de siete tonos de fa a fa –auténtico– o de do a do –plagal / hipolidio– (Grout 2014: 304), brindando una idea inicial de campo armónico de la obra, el cual sin embargo no se escucha –no es una pieza en modo lidio o hipolidio– sino que señala algunas zonas de la guitarra en la que se dan eventos de la pieza, así como algunos pedales y pequeños giros melódicos, deformados y enriquecidos con una tímbrica que los hace poco conducibles a este origen modal. Finalmente, “lidio” es la conjugación de la primera persona del singular del verbo lidiar (yo lidio) y es sinónimo de luchar, pelear, oponerse, afrontar, tratar, poder con algo o con alguien.

IV. Confinamiento y primeras exploraciones

La composición de *Lidio* se dio principalmente durante el confinamiento por el coronavirus y, sin más equipamiento que dos guitarras y algunos accesorios. Imaginar una música en esta situación acrecentó una tendencia en mi práctica compositiva reciente, en la que trabajo desde una condición de precariedad que busca una máxima expresividad. Los accesorios como lápices, *bottleneck* (un pequeño cilindro de vidrio o metal comúnmente utilizado por los guitarristas Blues), arcos de violín, reglas y lápices eran los elementos de que disponía, delimitando mis opciones y llevándome a obtener sonidos impuros, llenos de asperezas, distorsiones, y erráticos comportamientos, difíciles de controlar.

Más que una serie de notas, ritmos, acordes, rasgueos o melodías, la paleta tímbrica se configuraría como un conjunto de ruinas: descartes sonoros, escombros acústicos manifestados en técnicas como el uso de arco de violín en diferentes partes de la cuerda (cerca de la cejuela, en el puente, o en los trastes), trémolos con el arco, *glissandi* de armónicos, uso del *bottleneck*, así como en dejar las cuerdas vibrar y rozarlas con una regla de plástico o metálica para producir interferencias. Estas técnicas se daban mejor al colocar las guitarras tendidas horizontalmente, a modo de salterio y evocando las técnicas *Lap Steel* (Handmade Sound, n.d.) y *Slack-key* (Riffhard Staff 2025).

V. Recorrido, lugares sonoros y actos

Las imágenes que evoca el poema “Estadio Chile” se suceden como si se tratase de un lento recorrido. En *Lidio*, estas imágenes se toman como un transitar y visitar lugares sonoros en los que se despliega la paleta tímbrica. El auditor percibe la obra como pasando por estos lugares con diversos cambios de velocidad y pausas –de allí la inclusión de diversos cambios de tempo

en la pieza—siguiendo un hilo conductor dado por un sonido continuo o pedal producido por los arcos frotados sobre las cuerdas y que prevalece por la mayor parte de la pieza.

El oyente experimenta una acumulación de información acústica, y se produce una creciente tensión que tiene diversos puntos de descarga. Los lugares sonoros y el hilo conductor en *Lidio* modelan la prisión y la muerte de Víctor Jara —plasmadas en su poema— como un *acto* que sucede a medida que el oyente recorre/escucha la pieza. Consideré que ese acto es la *agresión sufrida*, y que la navegación propuesta al oyente es un conjunto de agresiones tímbricas hechas con sonidos lacerados, desgarrados, interrumpidos, o insistentemente repetidos. La figura 1 muestra el esquema preliminar que definió este recorrido o concatenación de agresiones tímbricas, con una duración inicial de siete minutos. Los recuadros indican los lugares sonoros de la obra y dan instrucciones generales sobre técnicas como percusiones (transformadas en gestos del *bottleneck*), interferencias, armónicos o toques de arco en las cuerdas. Los recuadros del gráfico se suceden a través del elemento conductor (el pedal de arco frotado). Las letras mayúsculas en la parte inferior del gráfico delinean subsecciones que se reflejan en las marcas de ensayo de la partitura (ver la figura 1). Uno de los esquemas que forman parte de la cartografía de *Lidio* se muestra en la figura 2, donde se aprecian indicaciones pertinentes a la duración de los eventos y las técnicas extendidas empleadas (ver la figura 2).

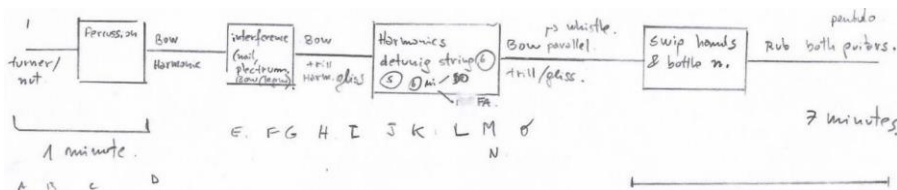


Figura 1. *Lidio*. Vista parcial de la cartografía, con un esquema general de los lugares sonoros que se suceden en la obra. Elaboración propia.

VI. Forma

En *Lidio*, la organización de lugares sonoros que albergan ruinas como agresiones tímbricas da pie a tres zonas generales en las que se despliega la acumulación sonora. La figura 3 es un fragmento de la primera zona (páginas 6 a 8 de la partitura). En ella se construye el acto de agresión de un elemento sutil —percusiones con el *bottleneck* sobre la boca— que emerge entre frotos del arco sobre las cuerdas (ver la figura 3).

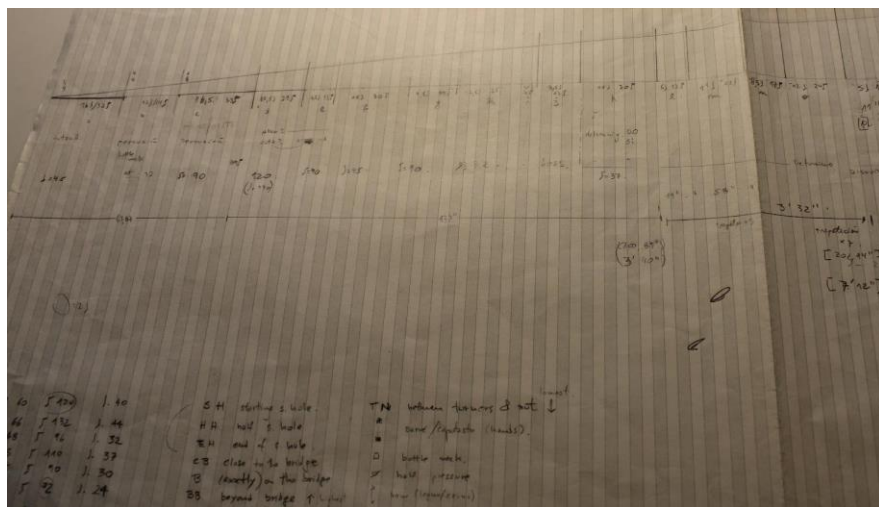


Figura 2. *Lidio*. Uno de los esquemas de la cartografía en el que se visualizan duraciones y cambios de metrónomo (arriba), así como diversas zonas de acción en la guitarra (abajo), en un contexto de acumulación de información sonora sugerido por la línea oblicua ascendente (arriba).
Elaboración propia.

B

Guit 1

R.H. *Bottle neck* C#4 -----> B4

L.H. XII *Barre with finger* XIII XIII

Guit 2

R.H. *Bottle neck* B4 -----> C#5

L.H. *Barre with finger* XIII

Figura 3. *Lidio*, cc. 5-8. Sonido distorsionado de la guitarra 2 interactuando con gestos de *bottleneck* en la guitarra 1, que realiza pequeños giros melódicos. Contreras 2023a, con permiso de Universal Edition.

La segunda zona (páginas 8 a 11 de la partitura) presenta una articulación de eventos más rica y efervescente, en concordancia con el lento proceso de acumulación de información sonora que la pieza sigue. Los gestos con el *bottleneck* de la primera sección se transforman aquí en

armónicos —que pueden combinarse con *glissandi*— para explorar otra perspectiva tímbrica del acto de agresión. Tal como demuestra la figura 4, en esta sección central aparecen interferencias entre armónicos y sonidos ásperos que aumentan su densidad con dos recursos: 1) una regla de plástico o metal en contacto con las cuerdas vibrantes, y 2) gestos con arco de violín o violonchelo (combinándose con dedos de la mano derecha) y trémolos de arco que se mueve paralelo a las cuerdas, emulando el efecto *spazzolato* o cepillado de los instrumentos de cuerda frotada (ver la figura 4).

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. The score is for measures 21 to 23 of the piece 'Lidio'. It features complex textures with various dynamics and performance instructions.

Guit 1:

- Measures 21-23: R.H. and L.H. staves. Dynamics include *pp*, *ff*, *pp*, *mf*, and *f*. Performance instructions include 'Interference by gently touching the same plucked string with a small plastic ruler' and 'Trem. parallel to strings'.
- Measure 24: R.H. staff. Dynamics include *f*. Performance instruction: 'Pluck L.H.'.
- Measure 25: R.H. staff. Dynamics include *f*. Performance instruction: 'Pluck L.H.'.

Guit 2:

- Measures 21-23: R.H. and L.H. staves. Dynamics include *f*, *ff*, and *f*. Performance instructions include 'Pluck L.H.' and 'Trem. parallel to strings'.
- Measure 24: R.H. staff. Dynamics include *f*. Performance instruction: 'Pluck L.H.'.
- Measure 25: R.H. staff. Dynamics include *f*. Performance instruction: 'Pluck L.H.'.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten-style annotations like 'XIII' and 'CH'.

Figura 4. *Lidio*, cc. 21 – 23. Las interferencias de una regla que roza las cuerdas vibrantes se amalgaman con armónicos, arcos frotados y cuerdas pulsadas en la segunda zona de la pieza.

Contreras 2023a, con permiso de Universal Edition.

La figura 5 muestra la tercera zona de la obra (páginas 11 hasta el final de la partitura), donde el constante frotar del arco sobre las cuerdas incorpora *glissandi* microtonales por la acción de desafinar los instrumentos a través de sus clavijas. La acumulación de información sonora se produce mediante compases repetidos que enfatizan la resonancia del arco y aumentan la variedad y la calidad de los colores, así como las parciales armónicas y los sonidos residuales que emergen con cada fricción sobre las cuerdas. Además, la repetición funciona como una forma de liquidar esta región de la obra y de *vaciar el espacio acústico* —para parafrasear a Maturana— tocando una dimensión dramática en que un sonido vibrante y resonante, sumado al gesto repetitivo y majadero de pasar el arco, traducen la idea de respuesta ante la presión, en concordancia con el asunto general de la pieza y la visión de Víctor y su poema como un éter que vibra y resurge (ver la figura 5).

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. Above the staves, there is a box labeled 'M' and a tempo marking '♩ = 45'. The score is divided into measures 41, 42, 43, and 44. Guit 1's right hand (R.H.) has a 'Continuous bowing with right hand' instruction and a 'Crini' instruction. Guit 1's left hand (L.H.) has a 'Glissando by adjusting detuning pins with left hand' instruction. Guit 2's right hand (R.H.) has a 'Crini' instruction and a 'XII' instruction. Guit 2's left hand (L.H.) has a 'p' instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, p, f). There are also some handwritten notes and markings, such as 'x 7' and 'x 7'.

Figura 5. *Lidio*, cc. 41-44. Compases repetidos y *glissandi* en la tercera zona de la obra. Contreras 2023a, con permiso de Universal Edition.

VII. Dramaturgia y ruinas preservadas

La tercera zona y su final, con arcadas insistentemente repetidas, manifiestan un aspecto dramático de *Lidio*, que se basa en la premisa de que las ruinas sonoras también son de carácter escénico, coreográfico y espacial. El mismo Víctor fue un hombre de teatro, lo cual reforzó mi convicción de que una música que navegase a través de su último poema y su presencia en nuestros días debía considerar lo teatral y performático, amparándome en la concepción de mis lugares sonoros, que en *Lidio* dan cobijo al acto de una agresión, a la luz del poema “Estadio Chile”. Mi trabajo hacia lo dramático considera las ruinas como una manifestación de lo roto que resuena en el espacio de la *performance*.

Vale la pena abrir aquí un apartado respecto de esta dimensión performática de *Lidio*. Por medio de los enfoques y tácticas creativas que se han reseñado, la obra se despliega en lo sonoro para integrar lo dramático y, desde este doble eje disciplinar, plantear una pieza que apunte a un tipo de conmemoración histórica que interpela al público. Siguiendo al estudioso de la música y teórico cultural Alejandro Madrid (n. 1968), podríamos conectar a *Lidio* con el campo de los estudios de *performance* que emanan de cruces entre la lingüística, la antropología y el teatro y que, más que describir acciones, buscan entender:

Qué es lo que la música hace y qué es lo que permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música (Madrid 2009: 3).

Junto con las ruinas que evidencian una paleta tímbrica desgarrada y fragmentaria, definí en la pieza otro tipo de ruinas –no sonoras, sino más bien performáticas– que pasan directamente desde su origen extramusical (aquel contexto cultural más amplio que señala Madrid) hasta la partitura. Como en las traducciones que conservan elementos literales, *intraducibles*, consideré estas ruinas como *preservadas*, como si se mantuvieran fosilizadas desde un estado natural, antes de que el compositor decida siquiera actuar sobre ellas. El uso de las guitarras en posición horizontal sobre las mesas es una ruina preservada y tiene una doble función: 1) facilitar la ejecución con arcos, *bottleneck* y reglas, 2) evocar la imagen de los cadáveres dispuestos en la morgue del Servicio Médico Legal en los días posteriores al golpe, y en donde el cuerpo de Víctor yacía junto a centenares de víctimas (Díaz 2019). Como se muestra en la figura 6, las guitarras yacentes sobre la mesa otorgan a la *performance* una connotación simbólica y ritual, casi funeraria, en la que la mera visualización de los instrumentos apela al público con una carga teatral solemne (ver la figura 6).

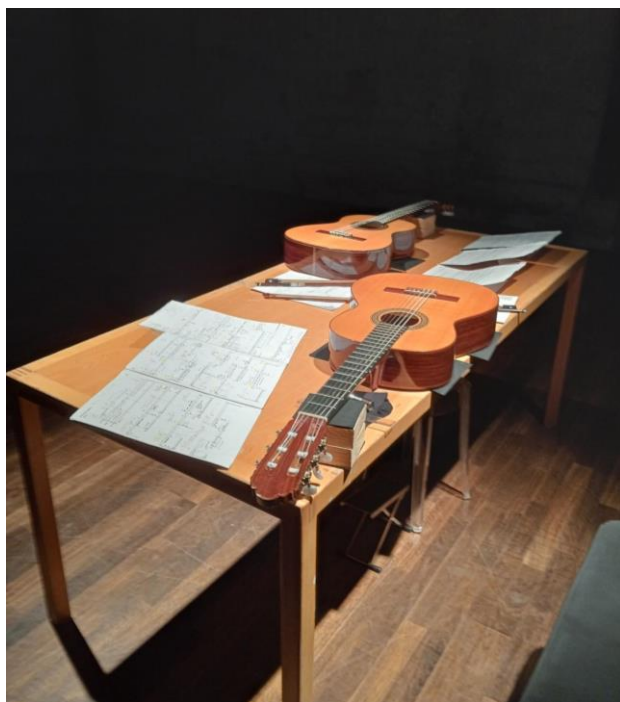


Figura 6. *Lidio*. Disposición horizontal de las guitarras sobre una mesa para una ejecución en vivo en el concierto *Musique(s) pour guitare(s) à quatre mains*, ofrecido por el dúo Lallement Marques en “Le Regard du Cygne”, París, Francia, enero de 2025. Foto: Manuel Contreras Vázquez.

En sus últimos pasajes, y tal como se muestra en la figura 7, la partitura pide a los intérpretes que se pongan de pie, levantando sus guitarras mientras frota el arco sobre las cuerdas y hacen oscilar los instrumentos moviendo la muñeca, para cambiar la proyección del sonido y generar

en el oyente un efecto *wa-wa*. Esta es otra ruina preservada y sus orígenes son dos: 1) aluden a la despedida de un cantautor con su público; 2) las guitarras, al proyectar el sonido tras levantarse de la mesa, encarnan en el timbre y el gesto escénico la idea de algo etéreo que se alza por el aire para ir a otros lugares. Esta ruina preservada recoge los sonidos visitados por el oyente durante la obra, pero cambia su eje de orientación y percepción mediante un nuevo comportamiento en el espacio de la *performance*. Este hace que el sonido pase –trascienda– desde el plano de la mesa hasta la verticalidad de los músicos en pie, quienes ahora se enfrentan cara a cara al oyente, figurando la agencia del legado de un hombre que traspasa épocas, formas e interpretaciones. La dimensión performática de estas acciones se enraíza en lo sonoro, pero emergen hacia lo escénico, asociándose a la pregunta acerca de qué hace la música en un contexto determinado (Madrid 2009: 8). Así como las primeras ruinas preservadas disponen las guitarras sobre la mesa en una situación casi ritual, estas dos últimas ruinas preservadas apuntan a ir más allá del ritual, interpelando al público, ya como receptores del efecto *wa-wa*, ya como parte de la evocación de los cantautores despidiéndose (ver la figura 7).



Figura 7. *Lidio*. Ejecución de los últimos pasajes de la pieza con ambos intérpretes alzando las guitarras y haciéndolas oscilar frente al público. Casa degli Artisti, Milán, el 31 de marzo de 2025. Duo Lallement Marques. Foto a cortesía di Casa degli Artisti.

CONCLUSIONES

Esta pieza recoge el llamado del profesor Maturana a realizar *algo* que limpie el espacio psíquico dañado por el golpe de Estado y la dictadura militar. La respuesta de *Lidio* es desde lo sonoro, integrando además al teatro y a la literatura, dos compañeros de viaje del Víctor Jara histórico. La pieza navega a través de ruinas: algunas, como traducciones sonoras del último poema que escribió en cautiverio; otras, como ruinas *preservadas*, de naturaleza más bien performática, que se insertan en la obra casi como encajes de joyería en los lugares sonoros que albergan el acto de la agresión y la laceración.

Esta obra surgió mientras yo terminaba mi doctorado y cuando ya llevaba casi trece años viviendo lejos del Chile natal. Era un momento para integrar las actualizaciones técnicas y estéticas con una mirada cada vez más atenta hacia Chile y sus asuntos. Como muchos otros artistas, intenté operar con mis herramientas creativas y de investigación, para enfrentar la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado, como una suerte de rol social de la creación. Esta, desde mi lejanía de Chile, pasa inevitablemente por operar en diálogo con las corrientes que se desarrollan en Europa, no obstante, mis orígenes en las periferias del mundo. Así, *Lidio* se engarza en un contexto que reflexiona y conmemora un legado siempre vigente y levanta su propuesta desde un encuadre que ha venido definiéndose como el *Sur Global*:

El Sur es, en efecto, un lugar tan inaprensible como inconstruible. No es el espacio de contra hegemonía al poder nórdico-occidental (noratlántico, francés, estadounidense y romano católico), un nuevo hogar y un nuevo Estado; sino el espacio de un tránsito reflexivo, entre la casa perdida y el Estado fallido, y entre la causa perdida y el poder desempleado. El Sur es un espacio donde examinamos las relaciones entre nosotros y con el poder, en el entendido de que el cosmopolitismo no es más que un reconocimiento de la relatividad de las identidades. Este espacio identitario es aquel que permite gozar de la desorientación, en lugar de apelar a una comunidad sustancial y revigorizada [...] Hay condiciones que definen al arte contemporáneo como instigador de estos debates. Uno de los nombres del Sur es 'Nepantla', la hermosa palabra nahua para el lugar «en medio» (Medina 2015: 116).

Lidio se acerca al episodio cruento que puso fin a la vida terrena de Víctor Jara. La exploración sonora y los aspectos dramaturgicos que incorpora pueden verse como una demostración de la posibilidad de resurgir, trascender y proyectarse en diversas direcciones, tal como las ondas sonoras abrazan al público desde las guitarras oscilantes al final de la pieza, para ir más allá de la muerte y la tortura. Se recoge de esta forma el deseo de quienes hoy difunden su legado desde la Fundación Víctor Jara:

Entendemos y reconocemos el interés de uso del poema como un gesto de respeto por todas las víctimas de violencia política, sin embargo, nos parece fundamental avanzar también y al mismo tiempo hacia una proyección de los Derechos Humanos desde la vida, el amor y el valor del significado de la obra que Víctor Jara desarrolló en los varios años previos a su asesinato¹⁴.

¹⁴ Javier Osorio Fernández. Encargado del Archivo Víctor Jara. Correspondencia personal (email), 3 de febrero de 2025. Con la amable autorización del interlocutor.

Elvira Díaz (n. 1975), en su documental “Víctor Jara n° 2547”, presenta el relato de Héctor Herrera, funcionario del Registro Civil que, siendo enviado a trabajar al Servicio Médico Legal en los días posteriores al golpe, reconoce el cadáver de Víctor Jara y arriesga su vida para comunicárselo a su esposa Joan Jara y lograr recuperar el cuerpo para sepultarlo. Recordando aquel funeral casi clandestino, Herrera rememora las palabras de Joan mientras se abrazaban durante la ceremonia, y que pueden sintetizar el espíritu con que *Lidio* quiere aportar en la conmemoración del golpe de Estado: “Héctor, no tenemos que acordarnos de [del] Víctor de este momento, sino cantando, tocando la guitarra” (Díaz 2019).

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, MARIO

- 2004 *El último aliento de Víctor Jara*, Archivo Chile.
https://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/amorosm/2/2amorosm0010.pdf [acceso: 18 de septiembre de 2025].

BARON, SCARLETT

- 2019 “Introduction”, *The Birth of Intertextuality: The Riddle of Creativity*. Baron Scarlett (editor). Londres: Taylor & Francis Group, pp. 1-32.

BENJAMIN, WALTER

- 2007 “The task of the translator”, *Transatlantic literary studies*. Susan Manning y Andrew Taylor (editores). Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 172-181. DOI: [10.3366/j.ctvxcrwt2.32](https://doi.org/10.3366/j.ctvxcrwt2.32) [acceso: 12 de septiembre de 2025].

BOWDEN, SEAN

- 2015 “Human and Nonhuman Agency in Deleuze”, *Deleuze and the Non/Human*. Hanna Stark y John Roffe (editores). Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 60-80.
https://www.academia.edu/12985513/Human_and_Nonhuman_Agency_in_Deleuze [acceso: 18 de septiembre de 2025].

CLARO, ANDRÉS

- 2013 “*Transportation is Civilisation:*” *Ezra Pound’s Poetics of Translation*, Conferencia University College Londres.
https://www.academia.edu/27216096/Transportation_is_Civilisation_Ezra_Pounds_Poetics_of_Translation [acceso: 18 de septiembre de 2025].

CÁDIZ, RODRIGO

- 2023 *Iterum Revocare, 2023, para violín y dos violas da gamba* (notas al programa).
<https://rodrigocadiz.com/music/> [acceso: 18 de septiembre de 2025].

CONTRERAS, MANUEL

- 2023a *Lidio* [partitura]. Viena: Universal Edition.
- 2023b “Cartographies for a navigation through timbral dramaturgies”. Tesis doctoral. University of Huddersfield. <https://pure.hud.ac.uk/en/studentTheses/cartographies-for-a-navigation-through-timbral-dramaturgies> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

DAHM, ROBERT

- 2012 "Framing Intention: Perceptual Agency in the Compositional Process of Recent Pieces". Tesis de Magíster. University of Huddersfield. <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/17535/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI

- 2024 *L'anti-edipo, capitalismo e schizofrenia*. Alessandro Fontana (traductor). Turín: Einaudi.

DÍAZ, ELVIRA

- 2019 *Víctor Jara N° 2547* [Video]. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile (29 de octubre). <https://www.youtube.com/watch?v=jSQD6HxJWPw> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

D'URSO, ANDRÉS y FRANCESCO MUZZIOLI

- 2011 "Benjamin e il compito del traduttore: due riflessioni parallele per una rilettura in chiave rossilandiana", *Lingue e Linguaggi* 6, pp. 133-148. DOI: 10.1285/i2239-0359v6p133.

DVER, MARK

- 2016 "Helmut Lachenmann's *Salut für Caudwell* an analysis", *Tempo*, LXX/277, pp. 34-46. <https://www.jstor.org/stable/43928265> [acceso: 19 de septiembre de 2025].
- 2020 "Musical Ruins: a practice-based approach to explore ruin as an aspect of musical borrowing" Tesis doctoral. Royal Northern College of Music, Manchester Metropolitan University. <https://e-space.mmu.ac.uk/629029/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

FRANK, COLIN

- 2022 "Making with agential objects: an autoethnographic account of fluidity in artistic practice". Tesis doctoral. University of Huddersfield. <https://pure.hud.ac.uk/en/studentTheses/making-with-agential-objects> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

FUGELLIE, DANIELA

- 2013 "Luigi Nono: Al gran sol de la revolución. Algunos de sus encuentros con América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948–1972)", *Boletín Música*, 35, pp. 3–29.

FUNDACIÓN VÍCTOR JARA

- 2019a *Del Estadio Chile al Estadio Víctor Jara. Un sitio de memoria para la cultura popular. Cuaderno Pedagógico*. Santiago: Fundación Víctor Jara. <https://fundacionvictorjara.org/descargas-gratuitas/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].
- 2019b *Porque de todo elemento el hombre es un creador... Cuaderno Pedagógico*. Santiago: Fundación Víctor Jara. <https://fundacionvictorjara.org/descargas-gratuitas/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

GALAZ, PABLO

- 2016 *Ruínas* [partitura]. París: Babel Scores.

GORDON-ZOLOV, TERRY.

- 2023 "Chile's Estallido Social and the Art of Protest", *Sociologica*, XVII/1, pp. 41-55. <https://sociologica.unibo.it/article/view/16817/16614%2021> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

GROUT, DONALD

- 2014 *Storia della musica in Occidente*. Alessandro Melchiorre, (traductor). 3ª ed. Milán: Feltrinelli.

HANDMADE SOUND

- (n.d.) *Hawaiian Lap Steel Guitar: History, Characteristics, and How to Play*. Handmade Sound. <https://www.handmadesound.com/en/hawaiian-lap-steel-guitar-history-characteristics/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

LACHENMANN, HELMUT

- 1977 *Salut für Caudwell* [partitura]. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

MADRID, ALEJANDRO

- 2009 “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 13. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

MÁRQUEZ, FRANCISCA, JAVIERA BUSTAMANTE y CARLA PINOCHET

- 2019 “Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento”, *CUHSO Cultura-Hombre-Sociedad*, XXIX/2, pp. 109-124. https://www.scielo.cl/pdf/cuhso/v29n2/0719-2789-cuhso-2019_cuhso_03_a04.pdf [acceso: 19 de septiembre de 2025].

MASGRAU-JUANOLA MARINA y KUNDE, KAROL

- 2018 “La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”, *Arte, Individuo y Sociedad*, XXX/3, pp. 621-637. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

MEDINA, CAUHTÉMOC

- 2015 “Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos”, *Errata, Geopolíticas del arte contemporáneo*, 14, pp. 108 – 122. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actos> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

NAIL, THOMAS

- 2017 “What is an Assemblage?”, *SubStance*, XLVI/1, pp. 21-37. DOI:10.3368/ss.46.1.21 [acceso: 19 de septiembre de 2025].

RAPPARINI, RICCARDO

- 2020 “Il girotondo delle muse. Intervista a Sebastián Irarrázaval”, *FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'architettura e La Città*, 54, pp. 114-122. <http://dx.doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n54-2020/723> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

RIFFHARD STAFF

- 2025 *How to Play Slack Key Guitar*. Riffhard. <https://www.riffhard.com/how-to-play-slack-key-guitar/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

SITIO DE MEMORIA ESTADIO VÍCTOR JARA

- (n.d.) *Estadio Víctor Jara Campaña de Recuperación*. <https://estadiovictorjara.cl/estadio-victor-jara-campana-de-recuperacion/> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

TORRES, INGRID

- 2014 “Prácticas artísticas: agenciamientos en encuentro con comunidades”. Tesis de magíster. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/51834> Nov 2024

VILLAGRÁN, FERNANDO

- 2018 *Off the Record - Humberto Maturana* [video]. Sebastián Quezada (13 de julio).
<https://youtube.com/watch?v=PlvI5mWuWdE> [acceso: 19 de septiembre de 2025].

VILLAR-TABOADA, CARLOS

- 2023 "Postmodernismo e intertextualidad: la fantasía como tópico en la música de José Luis Turina", *Quodlibet*, LXXX/2, pp. 1-35. https://www.joseluisturina.com/pdfs/villar_fantasia.pdf [acceso: 19 de septiembre de 2025].

Nuevas aproximaciones a Víctor Jara a cincuenta años de su muerte

New Approaches to Víctor Jara Fifty Years After His Death

por

Daniel Party

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4214-1691>

College & Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

dparty@uc.cl

En este documento reflexiono acerca de cómo diversos procesos políticos y sociales de renovación y reconsideración dieron pie a nuevas maneras de escribir y pensar sobre Víctor Jara, en el contexto de la conmemoración del cincuentenario del golpe de Estado. Analizo cómo estas se manifiestan en dos biografías de Jara publicadas en Chile en 2023. Estas nuevas aproximaciones no representan un quiebre con las anteriores, pero van más allá de la tendencia, hasta entonces dominante, de sacralizar la figura de Jara y ocultar contradicciones, tensiones internas o posiciones críticas frente a las fuentes o investigaciones previas. El documento concluye que estas biografías presentan perspectivas que reflejan de manera bastante transparente los intereses y preocupaciones de sus autores, y también los espacios ganados en este siglo por el Partido Comunista de Chile y las nuevas maneras de memorializar el golpe de Estado impulsadas por el gobierno de Gabriel Boric.

Palabras clave: Víctor Jara, biografía, militancia comunista, estallido social, Partido Comunista de Chile.

In this document, I reflect on how various political and social processes of renewal and reconsideration led to new ways of writing and thinking about Víctor Jara around the 50th anniversary of the coup d'état. I analyze how these are manifested in two biographies of Jara published in Chile in 2023. While these new approaches do not constitute a complete departure from previous ones, they go beyond the prevailing trend of venerating Jara's figure and hiding contradictions, internal tensions, or critical perspectives on earlier sources or research. The document concludes that these biographies present perspectives that quite transparently reflect the interests and concerns of their authors, as well as the spaces gained in this century by the Communist Party of Chile and the new ways of memorializing the coup d'état promoted by Gabriel Boric's government.

Keywords: Víctor Jara, biography, communist militancy, social uprising, Communist Party of Chile.

Víctor Jara es un artista cuyo alcance internacional y su permanencia en el tiempo están inextricablemente vinculados a su trágica muerte¹. A pesar de sus aportes fundamentales a la escena teatral chilena durante los años sesenta, y de haber grabado varias canciones que fueron populares en Chile a fines de esa década y a comienzos de los setenta, su legado habría sido considerablemente más limitado si no hubiese sufrido lo que sufrió a manos de agentes militares de la dictadura². Fundamental en este proceso de revalorización póstuma fue su viuda, Joan Turner, quien trabajó incansablemente, primero desde el exilio y luego en Chile, para posicionar a Jara como un ícono mundial tanto del canto de protesta como de los crímenes de la dictadura chilena.

El martirio de su detención, tortura y asesinato transmutó en el martirio legal que significó llevar a juicio a los responsables de estos actos siniestros (McSherry 2015). La familia tuvo que esperar décadas para que el proceso llegara a la exhumación de su cuerpo en 2009 y a un juicio civil en Estados Unidos, que en 2016 encontró culpable a un exteniente radicado en ese país. En 2018, un juicio en Chile declaró culpables a nueve militares en retiro, cuyas penas fueron aumentadas en 2021. Este último proceso escaló hasta la Corte Suprema, organismo que en 2023 ratificó el fallo.

El ocaso del proceso judicial es uno de varios asuntos que contribuyeron a que la conmemoración de los cincuenta años de la muerte de Jara tuviese un contexto distinto al de las conmemoraciones de décadas anteriores. El Partido Comunista de Chile (PCCH), en el que Jara militó hasta su asesinato y que históricamente ha desempeñado un rol importante en su memorialización, experimentó una renovación a partir de 2009, cuando logró retornar al Congreso tras años sin representación. Varias jóvenes lideresas comunistas obtuvieron espacios de gran responsabilidad y visibilidad nacional, contribuyendo a instalar una visión renovada del PCCH, especialmente en relación con los derechos de las mujeres y de las minorías sexuales.

El estallido social de 2019 también contribuyó a una reconsideración del legado de Víctor Jara. Para las y los manifestantes, su figura constituyó un puente entre las luchas del pasado y las demandas de ese momento, y también un recordatorio de las nefastas consecuencias del uso de la violencia estatal en la represión de la disidencia. Esto motivó que imágenes y canciones de Jara retornaran con fuerza al espacio público, tanto en el real como en el virtual. Particularmente valioso fue el debate que se generó, entre personas que apoyaron el estallido, acerca de si su obra y mensaje eran transversales, en el sentido de trascender el partidismo político, o si estos se circunscribían al del PCCH (Party 2023).

Gabriel Boric, presidente de Chile durante la conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado, también contribuyó a generar reflexiones sobre el pasado reciente, distintas de las de las décadas previas. En la planificación de la conmemoración de 2023 organizada por el gobierno, Boric solicitó que esta no fuese “nostálgica ni tampoco polarizante” (Caro 2022). Un ejemplo concreto de esto es que el presidente encomendó al país informarse acerca de la Unidad Popular leyendo múltiples perspectivas, y recomendó la de Daniel Mansuy, que es abiertamente crítica de la suya (Mansuy 2023).

Estos procesos políticos y sociales de renovación y reconsideración dieron pie a que, en torno a la conmemoración de los cincuenta años, surgieran nuevas maneras de escribir y pensar

¹ Este trabajo fue financiado por el Proyecto ANID Iniciativa Científica Milenio NCS2025_65.

² Esta inferencia se sostiene si se compara el conocimiento de su figura y la circulación de su obra antes y después de su asesinato.

sobre Víctor Jara. Estas nuevas aproximaciones no representan un quiebre con las anteriores, pero sí van más allá de la tendencia hasta entonces dominante de sacralizar la figura de Jara y ocultar contradicciones, tensiones internas o posiciones críticas frente a las fuentes o investigaciones previas (Farías 2021; Campos y Rodríguez 2016).

En este breve documento quiero reflexionar acerca de cómo estas nuevas aproximaciones se manifiestan en dos biografías de Víctor Jara publicadas en Chile en 2023, para coincidir con la conmemoración del cincuentenario del golpe de Estado. Una es *5 minutos. La vida eterna de Víctor Jara* (Vía X), escrita por el periodista chileno Freddy Stock y la otra, escrita por el periodista e historiador español Mario Amorós, se titula *La vida es eterna: La biografía de Víctor Jara* (Ediciones B) (Amorós 2023; Stock 2023). Este texto no busca ser una reseña de estos libros, sino una reflexión sobre cómo estos reflejan tanto las preocupaciones de sus autores como el contexto político chileno en el momento de la conmemoración.

Antes de 2023, existían solo tres biografías acerca de Víctor Jara: la fundamental publicada por su viuda en Londres en 1983 y luego traducida al español (Jara 1983; Jara 2020 [1993]), una traducción al español de un libro del periodista soviético Leonard Kósichev (Kósichev 1990), y una en portugués escrita por el periodista e historiador brasileño Maurício Brum (Brum 2014)³. De estas, solo la de Joan Jara estaba disponible para compra en Chile en 2023. Así, la publicación de dos nuevos textos llegó a triplicar, si se quiere, la oferta de textos biográficos de Jara disponible en el país.

Las dos nuevas biografías tienen mucho en común, desde sus tapas en adelante. Ambos libros ocupan en sus cubiertas imágenes de Jara tomadas por Antonio Larrea, fotógrafo clave en la creación de la iconografía de la Nueva Canción Chilena, en una misma sesión realizada en 1970 en la calle Fleming. Los títulos de ambos libros están inspirados en “Te recuerdo Amanda”, la canción más famosa y transversal de Jara. Ambos fueron escritos para público general y son textos extensos, ambiciosos, y que expresan una profunda admiración por el sujeto biografiado. Ambos ponen mayor énfasis en la vida que en la obra. En ambos, el martirio de Jara, es decir, su detención, tortura y asesinato y sus repercusiones, ocupa un espacio considerable en el relato. Ambos fueron escritos por hombres. Esto en sí no es sorprendente, ya que los textos sobre Jara han sido, en su gran mayoría, de autoría masculina. De las cinco biografías ahora disponibles, la única escrita por una mujer es la de su viuda, y si ampliamos el espectro para considerar la producción académica acerca de Jara, la proporción de autoras es aún más pequeña. El estudio de la figura de Víctor Jara, al menos como lo hemos abordado hasta ahora, ha sido una preocupación mayoritariamente masculina.

De los dos libros, el proyecto de Amorós es el que más rigurosamente se enmarca en la biografía tradicional. La narración es cronológica y el autor evita realizar reflexiones que puedan interrumpir la cronología o consideraciones de carácter historiográfico que den cuenta de las limitaciones del proyecto. Sin embargo, la cantidad de fuentes documentales consultadas es impresionante: la mayor hasta la fecha.

Amorós es un prolífico historiador de la izquierda chilena y española, con amplia experiencia en la escritura de libros biográficos acerca de grandes figuras como Salvador Allende, Pablo Neruda, Gladys Marín, Miguel Enríquez y Dolores Ibárruri (Amorós 2013, 2014, 2015, 2021, 2025). Transversal a estos estudios es el interés por la vida de personas que militaron en partidos políticos de izquierda y fueron objeto de represión política. Esto se refleja en su

³ No considero como biografía el texto de Sepúlveda Corradini, ya que en su libro el foco está puesto en Jara en cuanto actor y director teatral (Sepúlveda Corradini 2014).

biografía de Víctor Jara en la medida en que releva, de manera mucho más clara y convincente que otros textos, el vínculo y compromiso que Jara tuvo con el PCCH, especialmente a partir de 1969.

Las biografías de Jara realizadas con anterioridad, tanto en formato de libro como en formato audiovisual, reconocen su militancia comunista, pero minimizan el impacto que tuvo en su vida y obra. Como observa Martín Farías, “al alejarlo del Partido Comunista se lo presenta como una figura transversal que, en tanto artista creador, estaría por sobre las tendencias políticas” (Farías 2021). Amorós, en cambio, documenta los muchos momentos en que los proyectos artísticos de Jara estuvieron cruzados por la agenda del partido. El libro muestra que la mayoría de sus giras nacionales, y todas las internacionales, fueron gestionadas por el PCCH. Que varios de sus discos fueron grabados para celebrar eventos del partido. Que los espacios donde trabajó, como la Municipalidad de Ñuñoa y luego el Centro de Extensión Artística de la Universidad Técnica, eran accesibles gracias a su militancia. Y que los medios de prensa que más atentamente seguían su quehacer artístico fueron los periódicos y revistas del propio partido.

La apuesta de Amorós por presentar a Jara como un artista militante comunista es más innovadora de lo que podría parecer a primera vista⁴. Aunque Jara militó en las Juventudes Comunistas desde fines de los cincuenta (a pesar de haber sobrepasado el máximo de edad estipulado por el partido), pasaron casi quince años hasta que él lo reconociera públicamente. El ejemplo paradigmático de esta estrategia de ocultar la militancia ocurrió durante el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, en 1969. El primer premio fue compartido entre dos canciones: una interpretada por Jara y otra por Richard Rojas, también militante del PCCH. En la celebración del triunfo Rojas reconoció públicamente su militancia, pero Jara no. No está claro por qué una figura pública como Jara optó por ocultar su militancia durante tanto tiempo. Es posible que haya sido en respuesta al anticomunismo que existía en Chile desde comienzos del siglo veinte, y que se había exacerbado en la campaña presidencial de 1964 (Casals 2016). En este sentido, es probablemente justificable que Jara decidiese reconocer públicamente su militancia recién en 1971, cuando el PCCH formaba parte del gobierno de la Unidad Popular.

El reconocimiento de la militancia partidista comunista de Jara tiene un poder explicativo importante. Nos permite comprender mejor sus experiencias, decisiones, redes de colaboración y rango de acción. Incluso nos permite entender un poco mejor el incomprensible odio y la violencia de los que fue objeto luego de su detención, experiencias que fueron compartidas con muchos otros comunistas, pero en mucho menor medida por otros artistas. Como demuestra el historiador Pablo Seguel, el anticomunismo fue un eje central para las fuerzas golpistas, en particular para la justificación intelectual de su lógica de guerra contrasubversiva (Seguel Gutiérrez 2022). Así, podemos empezar a pensar que su detención, tortura y asesinato responden de manera más directa a su militancia que a su arte.

El libro de Stock no pretende ser una biografía tradicional. Como él mismo reconoce, su interés es contar dos historias, la de Víctor Jara y la de Héctor Herrera, un joven comunista que identificó el cuerpo de Víctor Jara cuando éste fue trasladado al Servicio Médico Legal. Corriendo un gran riesgo, Herrera consiguió ponerse en contacto con Joan Turner y luego asistir al retiro del cuerpo, lo que permitió su entierro.

La hazaña de Herrera fascina a Stock y lo lleva a estructurar el libro en torno a ella. Cada capítulo comienza con detalles de la historia de Herrera y luego aborda cronológicamente la

⁴ El estudioso del folclore argentino Carlos Danilo Molinero fue uno de los primeros en proponer la necesidad de hablar de música militante en vez de social, comprometida o política (Molinero 2011).

biografía de Jara. Este eterno retorno, capítulo tras capítulo, al servicio médico legal, al cuerpo acribillado de Jara, al cementerio, al dolor de Joan, hace inevitable que la vida de Jara aparezca distorsionada por el lente de su asesinato. Aunque esta tendencia martirológica es común en documentales y textos acerca de Jara, el libro de Stock es una versión extrema. Por ejemplo, el primer párrafo del libro termina con la pregunta, “¿Por qué terminó indefenso en el camarín de un estadio y acribillado a mansalva de 44 balazos?”.

Stock es un periodista cuya producción editorial previa consistía en las biografías de dos bandas de rock chileno, Los Prisioneros y Los Jaivas (Stock 1999; 2002). Transversal a estos libros es el interés por el rock como manifestación contracultural y por los rockeros como hombres creativos, visionarios y rupturistas. Coherentemente, en su biografía de Víctor Jara, la atención se centra en su capacidad creativa y su sensibilidad artística, aspectos que exceden y tensionan los límites de su militancia partidista.

El mayor aporte del libro es la inclusión de material hasta ahora inédito, con decenas de entrevistas que Stock realizó a personas que conocieron a Jara. Stock es un entrevistador sobresaliente: tiene conocimiento del tema como para hacer preguntas que no han sido hechas antes y visión como para llevar a sus entrevistados, muchos de los cuales ya han hablado para otros proyectos, a decir cosas nuevas. Para quien se interese en comprender a Jara como persona y artista, los aportes de estas entrevistas son notables. En este sentido, el libro continúa la línea de *Víctor Jara: Te recuerda Chile*, una colección de excelentes testimonios con perspectivas originales (Jurado y Morales 2003). Lamentablemente, este libro, publicado en España, no está disponible en librerías chilenas⁵.

En algunas entrevistas, Stock lleva a sus interlocutores a abordar las fortalezas y debilidades de Jara como artista militante. Esto en sí es novedoso, ya que hasta ahora muy pocos comunistas que militaron con Jara habían hablado públicamente de manera franca sobre él. Ernesto Ottone, por ejemplo, explica que el aporte de Jara al PCCH siempre fue desde lo artístico, ya fuera grabando discos para celebrar encuentros de las Juventudes Comunistas o haciéndose cargo de la iluminación de un acto del partido en el Teatro Caupolicán (Stock 2023: 401). Ottone sugiere que Jara “de política sabía bien poco ... No era un pensador político, tenía un afecto hacia la clase marginada” (Stock 2023: 246-247).

Varias entrevistas muestran la proximidad de Jara con el movimiento contracultural de su época. Esta cercanía había aparecido solo de manera parcial en otros textos, probablemente porque se trataba de un área de tensión no resuelta con el PCCH (Barr-Melej 2017). En varios textos anteriores se presenta a Jara como un asceta que no bebía alcohol ni consumía drogas. Acerca de esto, Stock busca y consigue confirmación de lo que uno podría esperar de un artista que formó parte de una escena artística y contracultural de fines de los sesenta: “no rehuía del consumo de drogas recreativas o para expandir la creación” (Stock 2023: 270). Aunque esto podría parecer solo anecdótico, es información que nos permite delinear mejor las prácticas de los artistas de esta escena.

Jara aparece como una persona con un carácter fuerte, y con una tendencia a leer su entorno desde el partidismo político. Esto se traducía en una dificultad para tratar con personas con posiciones políticas distintas a las suyas. Esto no es inusual, pero es otro aspecto que generaba tensiones con el PCCH, que durante el gobierno de la UP argumentó por la necesidad política de lograr acuerdos con otras bancadas, como el partido Demócrata Cristiano (Corvalán 2003).

⁵ Este libro fue editado también por LOM, pero, efectivamente, hoy es difícil de conseguir en librerías chilenas (N. del E.)

Como director de teatro, Jara mostró actitudes discriminatorias hacia actores con ideas políticas distintas a las suyas (Stock 2023: 112); trabajando en la Municipalidad de Ñuñoa, tuvo problemas por tratar mal a algunas de sus estudiantes mujeres por no compartir su ideología (Stock 2023: 202); y no lograba ocultar su desprecio por el conservadurismo religioso (Stock 2023: 408).

Párrafo aparte, merece el interés que Stock pone en la vida amorosa y sexual de Jara. Stock narra visitas a burdeles y compila una lista de novias, así como de mujeres que dicen haber estado enamoradas de Jara sin ser correspondidas. También, Stock indaga en los extendidos rumores sobre la homosexualidad o bisexualidad de Jara. De las tres biografías publicadas con anterioridad, solo la de Joan Turner reconoce la existencia de estos rumores, aunque sin ahondar en sus implicancias. La no heterosexualidad de Jara ha sido un secreto a voces desde al menos los años sesenta y fue investigada, en primera instancia, por el periodista Óscar Contardo para su historia de la homosexualidad en Chile (Contardo 2011). En un estudio posterior, observé que Jara formó parte de una red de artistas no heterosexuales que estuvieron en el centro de la Nueva Canción Chilena (Party 2019). Mi conclusión principal fue que las carreras profesionales de músicos como Rolando Alarcón, Héctor Pavez, Luis Advis, Juan Capra, Homero Caro y el mismo Víctor Jara estuvieron profundamente marcadas por la homofobia de esos años.

Stock aborda el tema de la sexualidad de Jara con tacto y cautela. Por una parte, reconoce la ausencia de lo que tradicionalmente se denomina evidencia histórica. Pero, por otra parte, identifica la necesidad de prestar atención a los rumores, ya que no provienen de fuentes que quieran menospreciar o desautorizar a Jara, sino de personas cercanas a él que lo admiraban profundamente. Aunque no de manera explícita, en esto Stock se alinea con importantes historiadores de la homosexualidad que argumentan de manera consistente que, para escribir sobre la vida de personas no heterosexuales, es esencial ampliar las metodologías historiográficas tradicionales y prestar atención a rumores, silencios, insinuaciones y anécdotas (Moffat 2015; Healey 2018). José Esteban Muñoz presenta esta idea de manera elocuente, cuando propone que, para entender la vida y obra de personas no heterosexuales es necesario considerar "lo efímero *como* evidencia" (Muñoz 1996: 10). En entrevistas que yo he hecho con ex-militantes y artistas, varias personas me han dicho que la sexualidad de Jara era una preocupación constante para el PCCH, y que incluso se le pidió asistir a terapia de reorientación sexual. En el libro de Stock, varios entrevistados sugieren que Jara vivía atormentado por su sexualidad, lo que probablemente se deba a la homofobia que existía dentro del PCCH y en la sociedad chilena en general en esos años (Party 2019).

La franqueza con que Stock aborda la sexualidad de Jara contrasta radicalmente con la aproximación de Amorós a este mismo tema. Amorós opta por no nombrar la homosexualidad, sino por referirse a ella de manera eufemística. Para Amorós, estos rumores existieron sólo como una falsedad fabricada por la derecha para desacreditar a Jara y al PCCH (Amorós 2023: 204). Lo significativo es cómo Amorós cierra la puerta del clóset tras haberla abierto. Después de narrar los rumores, a renglón seguido y sin transición, el libro incluye una cita larga de un cineasta soviético que describe una escena familiar ejemplar en la casa de los Jara Turner: Joan en la cocina y Víctor jugando con sus hijas. Sorprendentemente, esta defensa de la heterosexualidad sigue siendo la misma que se usaba en esos años: el matrimonio y la paternidad funcionaban como garantía social de la heteronormatividad.

El libro de Stock nos permite entender a Víctor Jara de una manera mucho mejor: como persona, como artista y como militante. Jara aparece como un sujeto con altos y bajos, complejo, con las contradicciones características de la vida de un artista, y con desacuerdos, no solo con sus opositores políticos, sino también con sus pares artistas y militantes. El libro de Amorós, en

cambio, hace una importante contribución a nuestra concepción de Jara como militante comunista, pero con la limitación que conlleva enfocarse únicamente en la imagen de unidad y acuerdo interno que el partido buscó proyectar. Es decir, sin ahondar en las múltiples tensiones que existieron entre él y su partido y que definieron su experiencia como militante.

La experta en escritura biográfica Hermione Lee propone que incluso los biógrafos que “se incluyen en la narrativa lo menos posible”, como Amorós y Stock, “deben admitir que su elección de sujeto se ha hecho por una razón, y que no existe un tratamiento completamente objetivo” (Lee 2009). Las biografías de Amorós y Stock no son ni pretenden ser objetivas. De hecho, nos presentan dos perspectivas que reflejan con bastante transparencia los intereses y preocupaciones de sus autores. La de Stock nos muestra a Víctor Jara como un rupturista y contracultural, mientras que la de Amorós lo presenta como un artista que crea desde su posición de militante comunista.

Cuando la figura biografiada es un sujeto con una carga política tan fuerte como la de Víctor Jara, el contexto histórico en el que se escribe resulta particularmente determinante. Esto ya lo observó el musicólogo Martín Farías en su estudio de filmes documentales acerca de Jara: “Por lo que significa la muerte de Víctor Jara para la historia de Chile, la tarea de hacer un documental sobre él es de suma complejidad y *el contexto político de la época en que se realiza determina en gran medida el resultado*” (Farías 2021, cursivas añadidas). De igual manera, las biografías de Amorós y Stock reflejan no solo los intereses de sus autores sino también los espacios ganados por el PCCH en este siglo y las nuevas maneras de memorializar el golpe de Estado impulsadas por el gobierno de Gabriel Boric. Es de esperar que estas nuevas aproximaciones inspiren a generaciones jóvenes a pensar y escuchar a Jara más allá del mito y el martirio.

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, MARIO

2013 *Allende: La biografía*. Santiago de Chile: Ediciones B.

2014 *Miguel Enríquez: Un nombre en las estrellas, biografía de un visionario*. Santiago de Chile: Ediciones B.

2015 *Neruda: El príncipe de los poetas*. Santiago de Chile: Ediciones B.

2021 *¡No pasarán! Biografía de Dolores Ibárruri, Pasionaria*. Madrid: Akal.

2023 *La vida es eterna: La biografía de Víctor Jara*. Santiago de Chile: Ediciones B.

2025 *Gladys Marín: Una vida revolucionaria*. Santiago de Chile: Penguin Random House.

BARR-MELEJ, PATRICK

2017 *Psychedelic Chile Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

BRUM, MAURÍCIO

2014 *Estádio Chile, 1973: Morte e vida de Victor Jara, a voz da Revolução Chilena*. Ijuí: UNIJUI.

CAMPOS, MARCY Y JAVIER RODRÍGUEZ

- 2016 "Reconstruir el acontecimiento: La muerte de Víctor Jara en las representaciones audiovisuales y sonoras sobre la dictadura de Pinochet", *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*. Marco Kunz, Rachel Bornet, Salvador Gírbés y Michel Schultheiss (editores). Münster: LIT Verlag, pp. 171–182.

CARO, ISABEL

- 2022 "El relato que alista La Moneda para los 50 años del Golpe de Estado." *La Tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com/la-tercera-sabado/noticia/el-relato-que-alista-la-moneda-para-los-50-anos-del-golpe-de-estado/VDM4Z4DLSNHZ5HTRYGOUKINO7M/>

CASALS, MARCELO

- 2016 *La creación de la amenaza roja. El surgimiento del anticomunismo en Chile a la "Campaña del Terror" de 1964*. Santiago de Chile: LOM.

CONTARDO, ÓSCAR

- 2011 *Raro: Una historia gay de Chile*. Santiago de Chile: Planeta.

CORVALÁN, LUIS

- 2003 *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago de Chile: LOM.

FARÍAS, MARTÍN

- 2021 "¿Deja la vida volar?: La biografía en el documental musical chileno." *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 49. Recuperado de <https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1631>

HEALEY, DAN

- 2018 *Russian Homophobia From Stalin to Sochi*. New York: Bloomsbury Publishing

JARA, JOAN

- 1983 *Victor: An Unfinished Song*. Londres: Jonathan Cape Ltd.

- 2020 [1993] *Victor: Un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM.

JURADO, OMAR Y JUAN MIGUEL MORALES

- 2003 *Victor Jara: Te recuerda Chile*. Tafalla: Txalaparta.

KÓŠICHEV, LEONARD

- 1990 *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú: Progreso.

LEE, HERMIONE

- 2009 *Biography: A short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

MANSUY, DANIEL

- 2023 *Salvador Allende. La izquierda chilena y la Unidad Popular*. Santiago de Chile: Taurus.

McSHERRY, J. PATRICE

- 2015 "The Víctor Jara Case and the Long Struggle Against Impunity in Chile", *Social Justice*, XLI/3, pp. 52–68.

MOFFAT, WENDY

- 2015 "The Narrative Case for Queer Biography", *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Robin Warhol y Susan S. Lanser (editors). Columbus, OH: The Ohio State University Press, pp. 210–226.

MOLINERO, CARLOS DANILO

- 2011 *Militancia de la canción: Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta.

MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN

- 1996 "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts", *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, VIII/2, pp. 5-16.

PARTY, DANIEL

- 2019 "Homofobia y la Nueva Canción Chilena", *El Oído Pensante*, VII/2, pp. 42–63.

- 2023 "The Right to Live in Peace: Musical Responses to Violence in the 2019 Chilean Uprising", *Latin American Perspectives*, L/3, pp. 37–52. DOI: [10.1177/0094582X231176781](https://doi.org/10.1177/0094582X231176781)

SEGUEL GUTIÉRREZ, PABLO

- 2022 *Soldados de la represión: Anticomunismo, seguridad nacional y contrasubversión en las fuerzas armadas chilenas, 1970-1975*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

SEPÚLVEDA CORRADINI, GABRIEL

- 2014 *Víctor Jara, su vida y el teatro*. Santiago de Chile: Ventana Abierta.

STOCK, FREDDY

- 1999 *Corazones rojos: Biografía no autorizada de Los Prisioneros*. Santiago de Chile: Grijalbo.

- 2002 *Los caminos que se abren: La vida mágica de Los Jaivas*. Santiago de Chile: Grijalbo.

- 2023 *5 Minutos. La Vida Eterna De Víctor Jara*. Santiago de Chile: Vía X.

Conversaciones en torno a “El pueblo unido”: por una memoria alternativa de los cincuenta años

Conversations on “El pueblo unido”: Toward an Alternative Memory of the 50th Anniversary

por

Martín Farías

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9464-8486>

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
martin.farias@pucv.cl

Eileen Karmy

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4174-9694>

Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha, Chile
eileen.karmy@upla.cl

En 2023 se cumplieron cincuenta años de la canción “El pueblo unido jamás será vencido”, compuesta por Sergio Ortega e interpretada por Quilapayún, lo que motivó la realización del documental *Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido jamás será vencido*. Este proyecto buscó relevar la internacionalización de la canción como un himno de resistencia en el marco de las conmemoraciones del golpe de Estado de 1973 en Chile. Este documento reflexiona acerca de las actividades de exhibición y mediación de *Himno* entendidas como experiencias de musicología pública. Se destacan las muestras en diversos contextos culturales, incluyendo espacios oficiales y autogestionados, así como la recepción emocional y política del público en estos eventos. Además, se abordan las tensiones generacionales y la apropiación de la memoria colectiva por medio de la música, analizando el impacto de “El pueblo unido” como catalizador de diálogos acerca de la memoria, la resistencia y los movimientos sociales contemporáneos.

Palabras clave: Canción política; Nueva Canción Chilena, documental musical, mediación, memoria, musicología pública.

In 2023, the 50th anniversary of the song “El pueblo unido jamás será vencido” composed by Sergio Ortega and performed by Quilapayún, prompted the creation of the documentary Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido jamás será vencido. This project delves into the song’s internationalization as a global anthem of resistance, within the commemorations of Chile’s 1973 coup d’état. This document discusses the exhibition and mediation activities for this documentary understood as an experience of public musicology. It highlights the experiences in

various cultural contexts, including official and grassroots spaces, as well as the emotional and political responses from diverse audiences. Additionally, it addresses generational tensions and the appropriation of collective memory through music, analyzing the enduring influence of “El pueblo unido” as a catalyst for dialogues on memory, resistance, and contemporary social movements.

Keywords: Political song, New Chilean Song, music documentary, mediation, memory, public musicology.

Introducción¹

En 2023 se conmemoró una serie de hechos de profunda relevancia para la historia de Chile. El principal es, sin duda, el cincuentenario del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que interrumpió por la fuerza el proceso democrático y esperanzador de la Unidad Popular (UP). En el ámbito musical, “El pueblo unido jamás será vencido”, del compositor Sergio Ortega y del conjunto Quilapayún, cumplió también medio siglo. Sobre la base de una investigación musicológica, realizamos un largometraje documental sobre la historia y la circulación de esta canción, con el objetivo de sumarnos a las conmemoraciones y poner de manifiesto la relevancia de la música en nuestra historia reciente.

Himno tuvo su estreno en diciembre de 2023, y luego comenzó un circuito de distribución nacional e internacional. El propósito principal era generar un espacio de reflexión en torno a la relación entre la música, la política y la memoria. Nos parecía importante cuestionar el enfoque predominante en las conmemoraciones oficiales, centrado principalmente en lamentar las violaciones a los derechos humanos y la ruptura democrática, pero sin ofrecer una lectura política de los acontecimientos. En ese contexto, poner el foco en una canción como “El pueblo unido” nos permitía aportar una perspectiva más fresca y reivindicar el sentido de resistencia con que la canción ha sido adoptada por diversos movimientos sociales y entonada en todo el mundo.

Junto con contribuir a las conmemoraciones, el documental fue concebido como una experiencia de musicología pública, entendida no solo como divulgación de conocimientos a partir de la investigación realizada, sino también como un modo de intervención social que propiciara el diálogo entre investigación, creación y las comunidades.

El documental narra el proceso de internacionalización de “El pueblo unido” mediante diversas estrategias audiovisuales, como entrevistas a músicos, varones y mujeres, de distintos países, imágenes de archivo, la filmación y manipulación de objetos que hacen parte de la historia de la canción, y secuencias de montaje lúdicas y, en cierta medida, experimentales. El título sugiere que esta canción se ha transformado en un himno de la canción política internacional, integrándose a un repertorio de larga data donde encontramos piezas como “Bella Ciao”, “La Internacional”, “We Shall Overcome” e “Hijos del pueblo”.

En las siguientes páginas proponemos algunas reflexiones acerca de los procesos de exhibición y mediación del documental. En la primera sección, describimos las principales características de estos eventos, las decisiones que guiaron su organización y sus implicancias. En

¹ Este documento es resultado de la investigación realizada con el financiamiento del proyecto ANID Iniciativa Científica Milenio NCS2025_12, Núcleo Milenio en Prácticas Actuales de la Música Clásica, Animupa.

la segunda, nos concentramos en los cineforos² realizados a lo largo del país, analizando los temas que emergieron en el diálogo con las audiencias, así como las tensiones y dificultades que enfrentamos. Finalmente, el documento concluye con algunas consideraciones acerca de cómo una investigación en formato audiovisual y sus actividades de mediación pueden contribuir a la memoria política en tiempos de negacionismo y criminalización de la protesta, instalando la pregunta sobre el papel que una musicología pública puede jugar en el encuentro, el diálogo y la escucha entre las personas (Taruskin y Tunbridge 2018).

Música, memoria y mediación

Desde su estreno hasta la fecha en que escribimos este texto, hemos realizado 21 cineforos, cada uno moderado por una persona vinculada a la organización del evento. En todas las ocasiones, iniciamos con una breve presentación para contextualizar la película e invitar al público a permanecer luego de la exhibición y a participar del diálogo. Gran parte de las muestras fue organizada por Miradoc, un programa de distribución de documentales chilenos que seleccionó *Himno* como parte de su programación en 2024. Gracias a ello, se llevaron a cabo 50 funciones en 18 salas de cine de 13 ciudades del país, desde Arica hasta Punta Arenas. Exhibiciones adicionales fueron gestionadas por otras instituciones en colaboración con el equipo realizador, incluyendo la participación en festivales de cine en Chile y en el extranjero, así como proyecciones en centros culturales, universidades y espacios autogestionados.

Los cineforos y conciertos realizados junto con las exhibiciones pueden entenderse como actividades de mediación cultural, es decir, “una instancia comunicativa entre dos partes, que permite realizar un intercambio vinculante e interactivo”, orientada a realzar, explotar y dar vida a una serie de conocimientos en torno al objetivo que se intenta mediar (Campos Berkhoff 2014: 6). Nuestro propósito fue, por una parte, difundir la historia y repercusión internacional de “El pueblo unido” y, por otra, propiciar un espacio de encuentro, diálogo y reflexión acerca de la vigencia de la canción política y la relevancia de la música en los movimientos sociales.

En algunos casos contamos con la participación de personas externas al equipo que aportaron perspectivas complementarias. En Valparaíso, por ejemplo, participó Paulina Bronfman, académica especialista en *performance* y movimientos sociales, cuyas preguntas y comentarios enriquecieron la conversación. En Valdivia, el compositor e investigador René Silva Ponce, académico de la Universidad Austral, moderó el diálogo proponiendo preguntas sobre el proceso de investigación tras el documental, sus características audiovisuales y el uso de canciones en los movimientos sociales.

Cuatro exhibiciones fueron antecedidas por presentaciones musicales que, a criterio de los y las intérpretes, guardaran relación con la temática de la película. En Valparaíso, invitamos al Ensamble Latinoamericano Abya Yala, integrado por 22 estudiantes de la Universidad de Playa Ancha, dirigido por el profesor Rodrigo Montes, que interpretó dos piezas instrumentales de Víctor Jara: “La partida” y “Danza de los niños”. Los instrumentos del Ensamble, como zampoñas, quenas, charango, guitarra, tiple y otros, guardan una marcada asociación con la Nueva Canción Chilena (NCCh) y con la resistencia musical contra la dictadura (Rodríguez 2018: 165). Su presentación mostró cómo un grupo de jóvenes de entre 18 y 22 años se conecta con el repertorio de Jara y de la NCCh de manera más amplia.

² Si bien la RAE prefiere la forma “cinefórum”, en el contexto cinematográfico chileno y latinoamericano es más frecuente hablar de “cineforo” (N. del E.).

En Valdivia, se presentó el cantautor Nano Celeste, músico local vinculado al pop, cuyas composiciones abordan temas medioambientales y sociales de su ciudad. Interpretó con guitarra electroacústica y voz su canción “Cliente del mes”, que ironiza respecto de la vida bajo el modelo neoliberal, y una versión propia de “El pueblo unido” que, con un pulso ágil y repeticiones del coro *a cappella*, invitaba al público a sumarse cantando. Su interpretación arrojó luz sobre la continuidad y vigencia de la canción política, proponiendo composiciones propias que abordan los problemas de la actualidad, al igual que muchas de las canciones durante el gobierno de la UP.

En Santiago Centro, durante la exhibición en la sala CCC, participó Moisés Pérez, integrante de Banda Dignidad, quien interpretó “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara con voz y guitarra acústica, generando una emotiva respuesta del público que aplaudió con entusiasmo y pidió que siguiera cantando. En Talca, la pianista Marcela Lillo, profesora de la Universidad de Talca – institución anfitriona del evento– ofreció una versión propia para piano solo de “El pueblo unido”, que fue recibida con entusiasmo y emoción.

Estos pequeños conciertos contribuyeron a preparar al público, tanto en lo sonoro como en lo emocional, para lo que se mostraría en el documental. Como la invitación dejaba libre la elección del repertorio, resulta significativo observar cómo la figura de Víctor Jara adquirió un protagonismo especial en las actividades, siendo el único artista versionado, además de la canción protagonista. Pareciera que las conmemoraciones del golpe de Estado en el ámbito musical son inseparables de la memoria de Jara, algo esperable debido a su trágico asesinato, a su impacto internacional y a la resignificación de varias de sus canciones durante la revuelta social de 2019-2020. Esto nos lleva a preguntarnos qué otros repertorios podrían ser significativos en este tipo de conmemoraciones y si, a lo largo de estos cincuenta años, se ha configurado un canon chileno de canción política en el que predominan ciertas obras de la NCCh y, especialmente, de Víctor Jara.

Entre las diversas exhibiciones queremos destacar dos que resultaron particularmente significativas en el marco de los cincuenta años del golpe de Estado. La primera tuvo lugar en el Teatro Aula Magna de la Universidad de Santiago (USACH), en la comuna de Estación Central; la segunda en la Casa de Memoria y Resistencia Corpus Christi, en la comuna de Recoleta. Son dos eventos que, como veremos, comparten algunos elementos, pero también presentan importantes diferencias que permiten retratar la diversidad de instancias de exhibición y de mediación de *Himno*.

A comienzos de 2024, el Departamento de Extensión de la USACH organizó un evento conmemorativo de los cincuenta años de “El pueblo unido” que incluyó la exhibición de *Himno* y un concierto del pianista chileno Gustavo Miranda, que interpretó *The People United Will Never Be Defeated!*, del compositor estadounidense Frederic Rzewski (1938-2021), una serie de 36 variaciones de la canción de Ortega y Quilapayún³. Además, la instancia contempló la entrega de reconocimientos por parte de la SEREMI de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de la Región Metropolitana, Ana Mora López, a Elsa Poblete, en representación de la familia de Sergio Ortega, a Victoria Acevedo, productora del sello DICAP, y a Cecilia Coll, jefa de Extensión Artística de la Universidad Técnica del Estado y fundadora del mismo sello.

³ El concierto de Miranda era “casi un estreno” de la obra de Rzewski en Chile. Aunque fue estrenada en 2010, en un pequeño concierto de la pianista estadounidense Marilyn Nonken en el Instituto Chileno-Norteamericano, la obra de Rzewski prácticamente no se había escuchado en vivo en el país (Comunicaciones Extensión 2024).

La presencia de autoridades gubernamentales y de mujeres clave en la vida y obra de Ortega, junto con el concierto de piano, otorgó al evento un carácter solemne. En un teatro con capacidad para 600 personas, casi lleno, vivimos esta exhibición con cierto nerviosismo, pues una parte importante del público era de militantes y de personas cercanas al Partido Comunista de Chile (PC) y a la familia de Ortega. Temíamos que el tono irónico de algunas escenas pudiera resultar incómodo o que afloraran las antiguas rencillas entre la familia del compositor y el conjunto Quilapayún. Sin embargo, no fue así: la audiencia se mostró emocionada y agradecida por el encuentro y el reconocimiento a la figura de Ortega.

Algunos meses más tarde, proyectamos la película en La Casa de Memoria y Resistencia Corpus Christi, un espacio recuperado y autogestionado tras años de abandono, donde en 1987 tuvo lugar la Matanza de Corpus Christi. En ese operativo represivo fueron asesinados doce militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) a manos de agentes de la Central Nacional de Informaciones, la policía secreta de la dictadura. Siete frentistas detenidos fueron llevados a esta casa y ejecutados⁴. La dictadura y los medios de comunicación de la época crearon un montaje en el que se presentaron los hechos como un enfrentamiento armado (Escalante *et al.* 2013: 451).

Después del “Taller de arpilleras y baldosas por la memoria de los compañeros caídos” que organizó La Casa, mostramos *Himno* en una pequeña sala del recinto, donde aún se observan agujeros de bala en las paredes. La proyección se realizó sobre un muro blanco, bajo un techo provisorio, con parlantes conectados a un computador. Asistió una veintena de personas, algunas sentadas en sillas plásticas, mientras las más jóvenes estaban en cojines en el suelo.

No era un lugar fácil para mostrar el documental debido a la carga política del espacio, marcada por la trágica masacre de las y los jóvenes frentistas. Además, pensábamos que la película podría ser criticada por su contenido político, estrechamente vinculado con la historia cultural del PC. Recordemos que, si bien el FPMR surgió de ese partido, en 1987 se produjo un quiebre y el llamado Frente Autónomo mantuvo desde entonces una clara distancia respecto del PC. A diferencia de lo que esperábamos, el cineforo se transformó en un momento de encuentro, donde se compartieron historias personales relacionadas con la canción, recuerdos esperanzadores acerca de la UP y la lucha contra la dictadura.

Una de las asistentes, hermana de una de las víctimas, los recordaba como “los chiquillos” evocando su cercanía, cariño y juventud. Esos atributos los vinculó con el ímpetu de la juventud durante las protestas de 2019. Sobre la película expresó sentidas palabras de optimismo al ver el uso que distintas personas alrededor del mundo hacen de “El pueblo unido”, manteniendo una memoria viva y alimentando la esperanza.

Pareciera que los aspectos culturales y, en particular, la música, logran situarse con cierta independencia respecto de las divisiones políticas al interior de las izquierdas. Así, “El pueblo unido” funciona como un patrimonio compartido, capaz de trascender su origen ligado al PC y la UP.

Estos dos eventos ilustran la diversidad de contextos en los que *Himno* ha sido exhibido. La proyección en la USACH, respaldada por un sólido grupo de trabajo, equipamiento técnico de excelente calidad y una amplia convocatoria, contrasta en apariencia con la modesta actividad desarrollada en La Casa, con recursos mínimos. Sin embargo, ambos lugares comparten una carga simbólica: fueron sitios de detención y asesinato durante la dictadura, y se han preservado

⁴ Manuel Valencia Calderón, Ricardo Silva Soto, Ricardo Rivera Silva, Patricia Quiroz Nilo, Elizabeth Escobar, Esther Cabrera y José Joaquín Valenzuela Levi (Lowy 2022).

hasta el día de hoy como espacios de memoria. En ambos casos, las reflexiones de la audiencia durante los cineforos giraron en torno a la memoria histórica y la resistencia frente a la opresión.

Cineforos: reflexiones acerca del pasado y presente de una canción

El principal espacio de diálogo con la audiencia se dio durante los cineforos. Tras la proyección, se iniciaba un diálogo moderado por una persona, quien abría el intercambio con una primera pregunta o comentario para romper el hielo. Luego, se daba paso al público, que intervenía con preguntas, opiniones y reflexiones. Aunque se trata de un esquema sencillo, no estuvo exento de desafíos, como veremos más adelante.

Estas instancias dieron lugar a diversas situaciones, algunas esperables y otras sorpresivas. Anticipábamos que el público podría pedir más información de la historia de la canción, o cuestionar la ausencia de ciertas versiones, además de interesarse en el proceso de investigación y realización del documental. No obstante, también surgieron momentos inesperados, en los que las personas compartieron reflexiones y recuerdos muy personales, a menudo dolorosos, y dialogaron a partir de las emociones que el documental les despertó.

Los cineforos reunieron a públicos diversos en términos de edad, género y procedencia, aunque con una afinidad política mayoritariamente cercana a las izquierdas. Esto puede explicarse por dos razones. En primer lugar, “El pueblo unido” sigue siendo un emblema asociado a ese sector político, a diferencia de otras canciones de la NCCh y afines que han alcanzado una recepción más transversal, como “Gracias a la vida” o incluso “El derecho de vivir en paz” (Karmy 2022, Party 2023). En segundo lugar, el formato del cineforo adoptó orgánicamente dinámicas propias de la experiencia asamblearia durante la revuelta social de 2019. En ambos contextos hubo debate y activación política entre distintas personas, en los que predominaron posiciones políticas de izquierda respecto del campo institucional tradicional (Orellana 2022: 89).

Observamos que el público reaccionó con emociones intensas, entre ellas la nostalgia y la esperanza, pero también el dolor y la frustración. En ciertos momentos, el diálogo derivó en verdaderos ejercicios de desahogo o catarsis, lo que nos planteó un desafío importante como equipo realizador, ya que no contábamos con las herramientas metodológicas o psicosociales para apoyar a las personas en este tipo de situaciones.

Un momento particularmente difícil ocurrió tras una función en la Cineteca Nacional de Santiago. Una persona visiblemente conmovida tomó el micrófono y, entre lágrimas, expresó su dolor y frustración ante el golpe de Estado, la dictadura y lo que interpretaba como un nuevo fracaso tras la revuelta social de 2019 y el plebiscito constitucional de 2022. Su intervención se prolongó durante varios minutos, generando incomodidad, no por el contenido de sus palabras, sino porque acaparó el micrófono, impidiendo que otras personas participaran. Sin embargo, no nos atrevimos a interrumpirla. Entre sus comentarios, cuestionaba a las personas más jóvenes presentes en la sala, dando a entender que no conocían lo suficiente la historia del país. Parte del público comenzó a retirarse con molestia y, aunque posteriormente se retomó el diálogo, los ánimos estaban enrarecidos.

Poco después intervino un académico presente en la sala y, en una extensa perorata, dio detalles respecto de la llegada y la circulación de “El pueblo unido” en Italia durante los años setenta. Luego, derivó en comentarios sobre la situación política de dicho país y en un sinnúmero de detalles que poco aportaban a la conversación y, más bien, parecían un intento de demostrar conocimientos, lo cual estaba completamente fuera de lugar. Salimos de la sala

frustrados por no haber podido conducir mejor esta instancia. Nos preguntamos si la moderadora había cumplido adecuadamente su rol, aunque también imaginábamos la dificultad de gestionar un diálogo en el que se expresaban emociones tan profundas.

La tensión generacional fue algo que presenciamos en varias ocasiones, como se vio en la Cineteca. De modo similar, en un cineforo realizado en la Sala de Cine de Ñuñoa, una mujer de alrededor de sesenta años comenzó elogiando el documental y destacando su aporte a la construcción de memoria en torno a los acontecimientos políticos del país. Sin embargo, su discurso derivó en una severa crítica a las generaciones más jóvenes, a quienes acusó de desconocer la historia social y cultural de su país y de no interesarse por las injusticias sociales. A continuación, sugirió que la juventud debería acercarse al repertorio de la canción latinoamericana en lugar de escuchar música urbana, que, a su juicio, no tendría valor estético y representaría lo más deplorable de la música actual.

Tal como en la Cineteca, parte del público se retiró con incomodidad. En esta ocasión, sin embargo, nos animamos a responder. Señalamos que no nos parecía justo criticar a las personas por su edad o sus preferencias musicales y que la diversidad de gustos y referentes culturales no es sinónimo de ignorancia o apatía. Recordamos, además, que fueron precisamente jóvenes estudiantes quienes iniciaron las manifestaciones que dieron origen a la revuelta social de 2019. El público reaccionó con un aplauso entusiasta, lo que parecía indicar que coincidía con nuestra lectura. Paradójicamente, la mujer señalaba que quería escuchar y saber qué pensaban las personas más jóvenes, pero sus comentarios terminaron por ahuyentarlas.

Nos resultaba incomprensible que nuestro documental, en el que valoramos con especial interés las versiones de la canción en diferentes géneros y estilos, fuera interpretado desde una óptica que promoviera el menosprecio hacia otras prácticas musicales y quienes las disfrutaban. Cualquier persona que vea *Himno* convendrá que no se busca presentar a la NCCh como una manifestación superior a otras músicas. Sin embargo, fuimos comprendiendo que, más allá de nuestras intenciones, la audiencia podía hacer múltiples lecturas de la película.

Uno de los aspectos que generó mayor interés fue la multiplicidad de versiones de la canción producidas en el extranjero (Karmy y Farías 2023). Para buena parte del público resultó una verdadera sorpresa descubrir que se trata de una canción tan conocida y valorada fuera de Chile. Pensamos que esto evidenciaría una desconexión entre lo local y lo internacional. En general, cuando se habla de la dictadura en este tipo de conmemoraciones, la atención suele centrarse en lo ocurrido dentro del país, relegando a un segundo plano la experiencia del exilio que, en el caso de “El pueblo unido”, fue central para la difusión de la canción a nivel mundial.

Entre los múltiples comentarios recibidos hubo también algunas intervenciones que nos parecieron insólitas. En una muestra en Maipú, por ejemplo, un hombre cuestionó el compromiso político de Ortega, suponiendo que la canción le había reportado “millonarios derechos de autor”. Ante esto, explicamos que estos derechos no dependen tanto del número de versiones existentes como de su difusión en los medios de comunicación masivos. En el caso de una canción política, las interpretaciones suelen darse en circuitos alternativos o en marchas y manifestaciones callejeras que ni siquiera reportan derechos. Además, el hecho de que los músicos reciban un pago por su trabajo no implica un menor compromiso político o artístico.

En esta misma línea, durante una exhibición en la comuna de Pudahuel, una mujer consideró inaceptable que las activistas feministas en Irán modificaran la letra de la canción para aludir a sus propias reivindicaciones, pues, a su juicio, eso constituía plagio. Esa intervención dio pie a una conversación acerca del sentido de las versiones y traducciones de una canción y cómo estas pueden influir en su repercusión y significación social.

Desde la teoría y la práctica del cine documental, existe consenso en que este no es una simple representación de la realidad, sino un punto de vista particular acerca de ella, donde se cruzan múltiples decisiones (Bruzzi 2006; Nichols 2010). Sin embargo, en las exhibiciones percibimos que este aspecto no siempre resultaba claro para la audiencia. Tal vez por eso, parte del público comenzó a referirse a la canción como “el himno”, en lugar de por su nombre. Al advertirlo, comenzamos a explicitar las decisiones que habíamos tomado, aclarando que se trataba de *una* manera posible de acercarse a la historia de la canción, y en ningún caso la única.

En la mayoría de los cineforos participaron personas que vivieron los años de la UP y el golpe de Estado. En algunos de estos casos, percibimos un tono un tanto beligerante, que parecía expresar cierta superioridad moral por haber presenciado esos hechos. No se trataba de que tuvieran objeciones concretas a la película, sino más bien de la necesidad de decir “yo estuve allí” o, como dijeron varias personas asistentes, “esto a mí no me lo contaron porque yo lo viví”. Pero más allá de ese gesto testimonial, estas intervenciones muy rara vez venían acompañadas de alguna pregunta o comentario relacionado directamente con la película o que favoreciera el diálogo.

Mientras que para el público mayor la canción está conectada con la UP, el golpe de Estado y la dictadura, para la audiencia más joven está, sobre todo, ligada a la revuelta de 2019. Aunque la película aborda esos hechos principalmente a través de la interpretación de Banda Dignidad en las protestas, no esperábamos que fuera un tema tan sensible. Varias personas se expresaron con dolor y tristeza ante lo que consideraban una nueva derrota en el intento de construir una sociedad más justa, equiparando la esperanza depositada en la revuelta con la del gobierno de la UP. Esto nos reveló cómo, tras el fracaso del proceso constituyente, muchas personas asignaron una nueva capa de luto a “El pueblo unido”. La canción funciona como un detonante emocional que trasciende el punto de vista de la película y conecta con vivencias y recuerdos personales y colectivos.

En más de una ocasión se nos preguntó, con cierta sospecha, si “El pueblo unido” había servido para algo en estos cincuenta años, como si una canción pudiera, por sí sola, transformar la sociedad. Respondimos señalando que las transformaciones sociales suelen tardar y son el resultado de una serie de interacciones entre múltiples actores sociales, de los cuales la música es sólo una parte. Por otro lado, devolvimos la pregunta: ¿qué significa que una canción sirva para algo? Explicamos que las canciones pueden comunicar, persuadir, educar e informar sobre acontecimientos políticos (Finlayson 2022). Además, destacamos cómo esta canción en particular interpela a la audiencia y potencia la participación de las personas en las manifestaciones, por la particularidad de que su estribillo es una consigna preexistente, que no se canta, sino que se grita (Karmy y Farías 2023: 23-24).

Más allá de las especificidades, los cineforos fueron espacios de reflexión y discusión que no se limitaron a generalidades respecto de la película, sino que abordaron los grandes temas de nuestro pasado y presente. No creemos que haya sido casualidad que la mayoría de las personas asistentes a la exhibición se quedara en el cineforo. Queda claro que el interés no estaba solo en la exhibición, sino también en la discusión posterior.

Reflexiones finales

Pese a nuestra intención de distanciarnos del tono luctuoso y centrado en la dictadura que caracteriza a muchos documentales de memoria, una parte importante de los cineforos se centró precisamente en esos aspectos de nuestra película. Curiosamente, en términos de tiempo de

pantalla, el golpe de Estado es uno de los temas abordados de forma más breve. Por una decisión muy deliberada, prácticamente no hay imágenes de violencia explícita ni de represión. El único registro directamente relacionado con el golpe corresponde a un metraje de apenas veinte segundos, en el que se ve a militares quemando libros y un disco de Quilapayún en el centro de Santiago.

Si bien el documental se concentra en la cultura de la UP y, sobre todo, en la circulación internacional de la canción, para gran parte del público chileno esta música continúa intrínsecamente ligada a la dictadura. Esto revela que, a cincuenta años del golpe de Estado, persisten muchas heridas abiertas que no han recibido la reparación que les corresponde. Por eso, ante la apertura de espacios de diálogo como los cineforos, salen a la luz testimonios cargados de dolor y frustración ante las injusticias cometidas durante la dictadura y, especialmente, ante la impunidad de aquellos crímenes en los años venideros.

La generación más joven, que no vivió la dictadura, pero sí participó en las protestas de 2019-2020, valoró haber podido conocer el origen y la circulación de la canción. La memoria luctuosa en torno al golpe y a la dictadura, con la cual se ha asociado “El pueblo unido”, parece haberse extendido también al fracaso de la revuelta de 2019 y del plebiscito constitucional de 2022, percibidos ahora como nuevos “golpes” contra los procesos populares de transformación social.

A diferencia de la mayoría de los documentales musicales chilenos, que centran su relato en las biografías de las y los músicos (Farías 2021), en *Himno* quisimos hablar de las características musicales de la canción, y no usarla solo como banda sonora de los procesos sociopolíticos. Así, se aborda cómo las características armónicas de la canción potencian una tensión que conduce al estribillo, y se ejemplifican sonoramente las influencias musicales del compositor y cómo estas se reflejan en su obra. No obstante, las preguntas en torno a estos asuntos y a otras decisiones audiovisuales surgieron solo esporádicamente en los cineforos. Esto nos mostró lo difícil que resulta para parte del público reflexionar acerca de cómo está hecha la película, pues se asume que esta es el único resultado posible, y no un punto de vista en particular.

Uno de nuestros principales desafíos fue llegar a un público no necesariamente familiarizado con la investigación académica. Por ello, desde el inicio nos propusimos que el resultado principal del trabajo fuera un largometraje documental. Como equipo, llevamos más de una década explorando formas de plasmar nuestras pesquisas en formatos distintos del artículo académico o del libro, como sitios web, documentales y *podcasts*.

Estas acciones están en línea con lo que hace algunos años se ha catalogado como musicología pública, que apunta al diálogo con audiencias diversas, pero, sobre todo, a una reflexión pertinente a nuestro rol en la sociedad como personas dedicadas a esta disciplina, y a las maneras en que podemos participar de la vida pública del país.

La musicología pública suele centrarse en acciones de divulgación colaborativa, como participar en *podcasts* o conceder entrevistas. No obstante, producir un largometraje documental, más allá de participar en la asesoría o como personas expertas, implica afrontar grandes desafíos creativos, logísticos y económicos. Ahora bien, el objetivo de la musicología pública no debiera limitarse a la entrega de información, sino, sobre todo, a involucrar al público en nuestro trabajo (Wissner 2023). Los cineforos, en este sentido, fueron fundamentales tanto para llegar a una audiencia diversa como para promover una conversación pública en torno a una investigación musicológica. En este sentido, es importante señalar que *Himno* no buscó proponer un conocimiento cerrado respecto de la canción, sino precisamente generar espacios de diálogo acerca de nuestra memoria histórica y cultural y construir un saber de manera colectiva, en interacción con las audiencias.

Sin embargo, también observamos cómo parte de una generación disputa la propiedad simbólica del patrimonio político y cultural de la UP y de la NCCh, cuestionando la legitimidad de las generaciones más jóvenes por su aproximación a dicha historia. Esto nos parece problemático, pues reproduce el discurso conservador según el cual solo quienes vivieron los hechos pueden referirse a ellos. Cuando las conmemoraciones se reducen al recuerdo personal y a la nostalgia, corremos el riesgo de despolitizar su contenido y, con ello, museificar las prácticas musicales producidas en esos contextos. Lo que nos interesa, por el contrario, es que sigan vivas y en transformación, como lo han estado hasta hoy.

BIBLIOGRAFÍA

BRUZZI, STELLA

2006 *New Documentary*. Londres: Routledge.

CAMPOS BERKHOFF, DANIELA (editora)

2014 *Herramientas para la gestión cultural local. Mediación artística*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/redcultura/publicaciones/mediacion-artistica-herramientas-para-la-gestion-cultural-local/> [acceso: 11 de noviembre de 2025].

COMUNICACIONES EXTENSIÓN

2024 A 50 años de “El pueblo unido”: Usach presenta documental y variaciones para piano de Frederic Rzewski. Disponible en: <https://www.usach.cl/news/50-anos-pueblo-unido-usach-presenta-documental-y-variaciones-para-piano-frederic-rzewski> [acceso: 11 de noviembre de 2025].

ESCALANTE, JORGE, NANCY GUZMÁN, JAVIER REBOLLEDO y PEDRO VEGA

2013 *Los crímenes que estremecieron a Chile*. Santiago: Ceibo.

FARÍAS, MARTÍN

2021 “¿Deja la vida volar?: La biografía en el documental musical chileno”, *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, XLIX, pp. 1-24. Disponible en: <https://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1631> [acceso: 11 de noviembre de 2025].

FINLAYSON, ALAN

2022 “‘But does it work?’ Politics, Rhetoric and the Protest Song”. *Our Subversive Voice*. Disponible en: <https://oursubversivevoice.com/case-study/but-does-it-work-politics-rhetoric-and-the-protest-song/> [acceso: 11 de noviembre de 2025].

KARMY, EILEEN

2022 “El derecho de vivir en paz’ y sus resignificaciones post 18 de octubre”. *ROSA. Una revista de izquierda*. Disponible en: <https://www.revistarosa.cl/2021/03/15/el-derecho-de-vivir-en-paz-y-sus-resignificaciones-post-18-de-octubre/>. [acceso: 11 de noviembre de 2025].

KARMY, EILEEN y MARTÍN FARÍAS

2023 “Un himno de los pueblos: 50 años de la canción El pueblo unido jamás será vencido”. *REVUELTAS. Revista Chilena De Historia Social Popular*, VIII, pp. 40-66. Disponible en: <https://revistarevuelatas.cl/index.php/revuelatas/article/view/156> [acceso: 11 de noviembre de 2025].

LOWY, MAXINE

- 2022 “Muros que hablan. Un nuevo sitio de memoria se levanta en Chile”. Disponible en: <https://www.elclarin.cl/2022/12/29/muros-que-hablan-un-nuevo-sitio-de-memoria-se-levanta-en-chile/> [acceso: 11 de noviembre de 2025].

NICHOLS, BILL

- 2010 *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

ORELLANA, NICOLÁS

- 2022 “Asambleas territoriales y proceso constituyente en Chile. Entre afirmar autonomías y revitalizar la acción política”, *Revista Divergencia*, XIX /11, pp. 82-103.

PARTY, DANIEL

- 2023 “The Right to Live in Peace: Musical Responses to Violence in the 2019 Chilean Uprising”, *Latin American Perspectives*, L/3, pp. 37-52. DOI: [10.1177/0094382X231176781](https://doi.org/10.1177/0094382X231176781)

RODRÍGUEZ, JAVIER

- 2018 “Sonidos bajo sospecha: música y represión política en tiempos de Pinochet 1973 1989”, *Música y construcción de identidades poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 157-178.

TARUSKIN, RICHARD y LAURA TUNBRIDGE

- 2018 “Thoughts on Public Musicology”, *Musicological Brainfood*, II/3. <https://brainfood.musicology.org/vol-2-no-3-2018/thoughts-on-public-musicology/>. [acceso: 11 de noviembre de 2025].

WISSNER, REBA

- 2023 “A Review of Public Musicology”, *Journal of Musicological Research*, XDII/4, pp. 228-231.

Abreviaturas

FPMR: Frente Patriótico Manuel Rodríguez

NCCh: Nueva Canción Chilena

PC: Partido Comunista de Chile

UP: Unidad Popular

USACH: Universidad de Santiago de Chile

Ficha Técnica

Título: *Himno. La vuelta al mundo de El pueblo unido jamás será vencido*.

Duración: 70 minutos

Año de producción: 2023

País: Chile

Dirección y montaje: Martín Farías

Producción y asistencia de investigación: Eileen Karmy

Sonido directo: Eileen Karmy, Martín Farías

Postproducción de imagen: Daniel Dávila (DA Cine imagen diseño)

Postproducción de sonido: Sonamos SCL

Mezcla: Roberto Espinoza y Roberto Zúñiga

Diseño gráfico: Pablo de la Fuente

Enlace para arriendo en línea: <https://vimeo.com/ondemand/himno>

Músicas del exilio chileno: memorias y creación textil

Music from Chilean exile: memories and textile creation

por

Laura Jordán González

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2306-6868>

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

laura.jordan@pucv.cl

Javier Rodríguez Aedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5463-4760>

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

jarodril@uc.cl

Este texto reflexiona sobre el proceso de confección, desarrollo y resultados de una iniciativa pública llevada a cabo en septiembre y octubre de 2023 en Valparaíso, centrada en vincular sonidos, historias personales y arte textil. El objetivo transversal fue poner en diálogo la larga historia del activismo social del tejido en Chile con las actuales preocupaciones de la musicología chilena para incidir en el debate público. Se realizó un taller centrado en la escucha colectiva de canciones del exilio musical chileno (que sirvieron como detonantes emocionales y reflexivos) y se buscó fomentar la conexión intergeneracional de memorias compartidas mediante la creación de una obra textil colectiva. La iniciativa buscó demostrar cómo la música y el arte pueden activar memorias y resignificar los significados del pasado.

Palabras clave: exilio, música, memoria, arte textil

This text explores the process, development, and outcomes of a public initiative held in September and October 2023 in Valparaíso, aimed at connecting sounds, personal stories, and textile art. The primary objective was to bridge Chile's long history of social activism through textile work with contemporary musicology's efforts to engage in public debate. At its core, the initiative featured a workshop focused on the collective listening of songs from Chilean musical exile, which acted as powerful emotional and reflective catalysts. It also sought to foster intergenerational connections through the shared creation of a collective textile artwork. Ultimately, the project highlighted how music and art can evoke memories and reshape the narratives of the past.

Keywords: exile, music, memory, textile art

Introducción

En numerosas culturas, la acción de hilar y deshilar ha estado asociada al paso del tiempo y, más específicamente, a formas concretas de construir la propia historia. Desde Penélope, quien gestiona el tiempo tejiendo, lo que le permite estar a salvo en Ítaca mientras regresa Ulises, hasta el mito de *Llallínkushe* (la vieja araña tejedora), quien de acuerdo a la cosmovisión mapuche es la encargada de transmitir un saber intemporal a las jóvenes (Mege 2017), el trabajo textil nos remite a una dimensión creativa donde la acción transformadora sobre la materia (en este caso, hebras de hilos) deviene una metáfora palpable de la acción transformadora sobre la propia vida. Dimensión que también dialoga con prácticas colectivas, en las que el oficio, llevado principalmente por mujeres (que ha sido retomado en las últimas décadas para poner en valor los saberes locales y populares), enfatiza la pervivencia de historias comunitarias. Víctor Jara nos ofrece una potente imagen de esto, en su canción “Angelita Huenuman”, que dice: *Sus manos bailan en la hebra / Como alitas de chincol / Es un milagro como teje / Hasta el aroma de la flor // En sus telares, Angelita / Hay tiempo, lágrima y sudor / Están las manos ignoradas / De este mi pueblo creador* (Víctor Jara 1970).

Los énfasis puestos en las manos (y su vinculación con la naturaleza), en el esfuerzo involucrado en el oficio de la hilandera mapuche (metáfora, a su vez, del pueblo resiliente) y la referencia al paso del tiempo dan cuenta del impacto que significó para Víctor Jara el encuentro con Angelita Huenuman en el verano de 1969, esa mujer a quien Joan Jara atribuía un “rostro de prominentes pómulos, [que] no parecía tener edad” (Jara 2007: 99). En ambas descripciones, cercanas al exotismo, vemos condensada una fuerte vinculación entre la descripción de un rostro indígena y la naturaleza (a)temporal del oficio textil.

De todos modos, la idea según la cual, al tejer, se hilan historias personales y colectivas no es excepcional y podemos encontrarla en otros episodios de la canción popular chilena. Sin duda, el caso de la participación de Violeta Parra en el documental *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo, y su propio trabajo en arpilleras son referencias obligadas. En pantalla, las obras compuestas e interpretadas por la cantautora inscriben gestos específicos que nos remiten directamente al telar: posiciones fijas sobre la guitarra que, sin embargo, se desplazan a través del diapason, y arpeggios articulados que trenzan sonidos entre sus manos (Valdebenito 2022: 70). En varios sentidos, Violeta Parra “teje” sobre su guitarra melodías que nos transportan a las culturas populares y a sus propias vivencias. La asociación no es arriesgada, ya que música y tejidos comparten entre sí un vocabulario común en términos de escalas, tonos, grados, líneas, distancias, e intervalos. También, en la teoría musical, la textura (etimológicamente, la disposición de hilos en la tela) designa los roles de las voces en un arreglo, recuperando lo colectivo como un material que ha de ser coordinado y organizado en el tiempo.

Estas fueron las premisas iniciales que nos llevaron a pensar en la necesidad de promover una iniciativa que vinculara los sonidos, las historias personales y el arte textil, y en cuyo desarrollo pudiéramos relacionar la larga historia del activismo social del tejido en Chile con nuestras propias preocupaciones académicas acerca de la canción política y folclórica del exilio. En este breve texto queremos reflexionar sobre estas motivaciones preliminares, la concepción y desarrollo del proyecto, y las consecuencias que tuvo para sus participantes y para nosotros. En la primera parte, explicaremos los aspectos y desafíos de la preproducción. En la segunda parte, hablaremos de la propuesta curatorial sobre algunas producciones discográficas del exilio. Y en tercer lugar, abordaremos el desarrollo del taller creativo y su significado para la vinculación entre memorias y músicas.

Exilio musical y conmemoración

La conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado fue un momento particularmente relevante para interpelar algunas seguridades asociadas al relato histórico chileno, incluido el musical. Mientras que muchas iniciativas editoriales o actos públicos se concentraron en pensar el fin de la democracia y la figura del presidente Allende (desde una óptica que buscaba ya fuera endosar responsabilidades políticas, ya fuera exaltar al mártir inmortal), los enfoques en la creación y el arte se concentraron en destacar las experiencias de aquellos que, como sobrevivientes de un tiempo sombrío, testimoniaban acerca de las prácticas político-artísticas durante la Unidad Popular y la dictadura militar, obligándonos a pensar las continuidades y rupturas durante cinco décadas significativas para la producción de nuestras memorias actuales.

Desde el campo de la musicología, nos incomodaba la omisión que, desde inicios de la transición, ha operado sobre las músicas del exilio chileno, sobre esos sonidos promovidos y percibidos como nacionales que, por su origen foráneo, se han demorado en penetrar en la memoria musical local. Frente a la sobreexposición del martirio de músicos como Víctor Jara o Jorge Peña Hen, se contrapone un silencio ensordecedor acerca de repertorios, producciones discográficas y de las numerosas vivencias artísticas (algunas precarias, otras consolidadas) de la diáspora chilena por el mundo pos-1973. Tal silenciamiento resulta desajustado, por cierto, con la expansión de un campo de estudios en torno a las músicas del exilio que hemos contribuido paulatinamente a desarrollar junto con una comunidad internacional e interdisciplinaria de investigadores.

Este diagnóstico nos impulsó a desarrollar la iniciativa *Músicas del exilio chileno: memoria y creación*. Bajo el propósito de sumarnos a las reflexiones acerca de las conmemoraciones del cincuentenario del golpe de Estado, esta nos permitió conectar nuestra investigación histórico-musicológica sobre la discografía del exilio y el activismo artístico en la región de Valparaíso.

¿Cómo enlazar la identificación y preservación de un voluminoso acervo discográfico producido en exilio con la reflexión sobre los cincuenta años? ¿En qué sentido estos sonidos “alienígenas” y nómades son susceptibles de activar una conversación acerca del pasado y del presente de nuestro país? ¿De qué manera el conocimiento musicológico puede incidir en el desarrollo de espacios de elaboración de la memoria?

El ejercicio de enlazar memorias del interior y del exterior —dicotomía que tiene más de mitología que de sustento histórico (Campos, Donoso y Rodríguez [2025])— implica proponer una expansión territorial de los “lugares de memoria”, retomando la expresión del historiador Pierre Nora (1984), y hacerse responsables de reducir el desconocimiento general acerca del exilio, y la cultura chilena creada bajo ese contexto, al mismo tiempo que tensionar una memoria local ya “condensada”.

Tres ejercicios de naturalezas distintas convergen en esta iniciativa: la divulgación científica, la creación textil y la reflexión sobre las memorias. En primer lugar, a partir de una larga investigación acerca de músicas en el exilio, que, entre otros resultados, nos llevó a producir un catálogo de discos chilenos editados en Europa (financiado por el Fondo de la Música en 2015),

diseñamos un dispositivo didáctico y expositivo destinado al gran público¹. En segundo lugar, buscamos crear las condiciones necesarias para el desarrollo de una obra textil colectiva que pusiera en escena tanto los conocimientos individuales (algunos de ellos resultantes del activismo en tiempos de dictadura) como los saberes transmitidos socialmente (otros, adquiridos en espacios recientes de organización política). En tercer lugar, y como punto de cristalización entre ambas dimensiones, propusimos desarrollar una actividad de escucha grupal, haciendo hincapié en las vivencias representadas en la música y las voces otras. El acceso al recuerdo mediante la estimulación musical abriría la conversación respecto de historias compartidas y habilitaría la puesta en marcha del *tejido* colectivo.

Para la fase de preproducción, acudimos a la artesana y artista textil Dani Negri (Daniela Pizarro), de vasta experiencia en arte comunitario, con quien diseñamos las diferentes etapas de la iniciativa:

- 1) Invitación abierta al taller
- 2) Introducción expositiva acerca de la música de exilio (sobre la base de objetos discográficos, epistolarios de los músicos y análisis de canciones)
- 3) Selección de un corpus de repertorio para escuchar durante el trabajo textil (organizadas en *playlists* de la plataforma Spotify)
- 4) Realización de cuatro sesiones de creación textil colectiva
- 5) Invitación a considerar la exhibición pública del tapiz

Nuestra propuesta original fue exhibir la obra textil resultante de la iniciativa junto con una exposición de discografías del exilio. Considerando la temática y objetivos descritos, contactamos a Carmen Gloria Bascuñán, integrante del Colectivo 19 de Noviembre que administra la Casa Memoria de Valparaíso, ubicada en el Cerro Yungay. El colectivo facilitó su salón principal, el espacio “Memoria Activa”, tanto para las sesiones de confección del textil como para el montaje de la exposición visual. Casa Memoria realiza actividades de divulgación, como charlas y exhibición de video-documentales, y cuenta en el segundo piso con la “Sala-Museo”, un espacio que propone “una museografía basada en la lucha contra la dictadura de los jóvenes de la generación de los ochenta y los procesos de vinculación y actualización con los últimos acontecimientos de las luchas del pueblo chileno” (Casa Memoria Valparaíso 2024), conectando explícitamente los vestigios de la represión y la resistencia a la dictadura con el estallido social en Valparaíso de fines de 2019. En palabras de Dani Negri:

Es una experiencia con un tapiz que revela la profundidad de la temática, de las muchas posibilidades que tiene abordar la creación artística en la dictadura y cómo eso puede ser una buena posibilidad de resonancia con lo contemporáneo (Daniela Pizarro, comunicación personal, 26 de noviembre de 2024).

Dani Negri sugirió los parámetros bajo los cuales se daría forma al textil, buscando que las propuestas (en términos de la creación gráfica y conceptual) emergieran en el transcurso de las sesiones y no vinieran predeterminadas. Dispusimos de los materiales básicos: un lienzo de crea

¹ El proyecto financiado por el Fondo de la Música en 2015 se tituló “Diáspora de la música popular chilena en Europa. Catalogación y estudio documental (1973-1989)” (folio 75947) y estuvo a cargo de Javier Rodríguez Aedo.

natural de 3x3 m; hilos de algodón de colores y agujas de bordar. Diseñamos una invitación abierta a cualquier persona interesada en participar de un “Taller de Archivo Sonoro y construcción colectiva de textil”, la cual circuló por correo electrónico y redes sociales durante dos semanas. Se inscribieron 16 mujeres, a las que se sumó Laura, del equipo de investigación.

Curatoria sobre objetos discográficos

En paralelo a la implementación del taller, desarrollamos una propuesta de curatoria sobre carátulas discográficas, utilizando la base de datos que habíamos elaborado en investigaciones previas (Campos, Jordán y Rodríguez 2022). Como primera experiencia de curatoria, se nos planteó de inmediato la cuestión del criterio de selección. ¿Qué colección de discos era la más pertinente para dialogar con una obra textil? Los criterios eran variados: podíamos seguir una narrativa cronológica, otra que respetara la equidad en la presencia de conjuntos y solistas, o tomar la decisión con base en los elementos sonoros y musicales. Optamos, finalmente, por lo que Serge Lacasse (2018) denomina elementos parafonográficos, es decir, aquellos recursos externos a la grabación sonora que resultan fundamentales en su mediación, como los elementos visuales, fotografías, textos e inscripciones en las carátulas. Sobre la base de nuestras colecciones privadas de vinilos, determinamos un corpus de 66 discos, que organizamos en torno a 11 categorías (ver Tabla 1):

Personajes de la izquierda	6 discos
Arte textil	6 discos
Muralismo	6 discos
Pintura	12 discos
Ilustraciones	6 discos
Versiones de la Cantata Santa María	3 discos
Solidaridad	6 discos
Estéticas visuales diversas	6 discos
Instrumentos musicales	6 discos
Contratapas	6 discos
Expresividad / Rostros	3 discos

Tabla 1. Categoría de la exhibición discográfica y número de discos. Elaboración propia.

Privilegiar un criterio gráfico resultaba coherente con la iniciativa y nos permitió poner de relieve los vínculos históricos que, desde sellos como DICAP, han sido desarrollados entre la canción política chilena y el arte gráfico. Estos vínculos se mantuvieron durante al menos una década en el exilio (Mamani 2013, Gomes 2015, Rodríguez 2022). Muchos discos buscaban, por tanto, visibilizar esta colaboración entre músicos y pintores, ilustradores y diseñadores. Además, este criterio destacaba la confluencia entre la naturaleza del trabajo textil y la del trabajo sonoro, una de nuestras primeras premisas.

Un número importante de carátulas incluía imágenes de arte textil, y se observan técnicas como la lanigrafía², la arpillera y el bordado. En varias de ellas se establecen vínculos intertextuales entre las obras textiles de Violeta Parra y la producción de artistas populares que, mediante la creación de arpilleras, denunciaron las condiciones de opresión bajo la dictadura y representaron las actividades de resistencia que se llevaban a cabo dentro y fuera de Chile (Rosentreter Villarroel 2020). Dentro de la categoría “Arte textil”, un disco emblemático e inspirador para esta iniciativa fue *Desde Chile: Resistimos*, editado en España en 1976 (ver Figura 1).

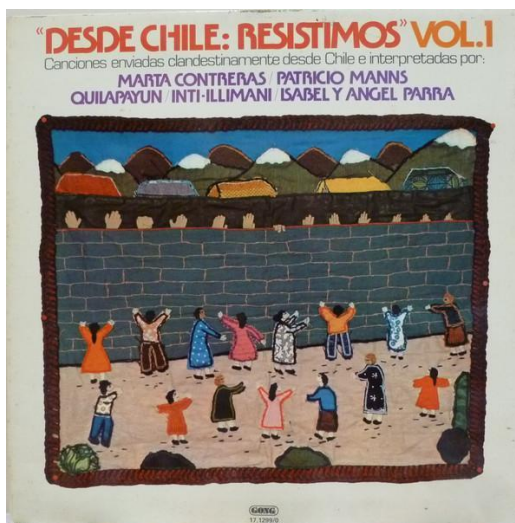


Figura 1: Carátula del disco *Desde Chile: Resistimos* vol. 1 (Fuente: Discogs)

Este disco ilustra en su factura el estrecho vínculo entre las comunidades en resistencia dentro del país y las comunidades organizadas en el exilio, y más específicamente, la colaboración entre reconocidos artistas en un proyecto transnacional. Evidentemente, también resulta crucial para ilustrar el vínculo entre la producción de arpilleras por parte de mujeres

² Según el sitio web de Bordadoras Miramar, “La lanigrafía es una expresión de arte popular tradicional que refiere a bordados en textiles con lana y mucho colorido” <https://bordadorasmiramar.cl/> [acceso: 5 de septiembre de 2025]. La lanigrafía, asimismo, carga un sentido político histórico, ya que fue “una de las técnicas de artesanía que realizaban los presos políticos durante la dictadura cívico-militar”, según se consigna en el sitio *Artesanías de Chile* www.artesaniasdechile.cl [acceso: 5 de septiembre de 2025].

organizadas, quienes cumplieron la labor de difundir internacionalmente las vivencias de la represión cotidiana. En este caso, la imagen parece retratar, mediante un muro de ladrillos grises, la frontera que separa a quienes están presos de quienes están libres, al mismo tiempo que remite figurativamente a la frontera nacional que no deja de ser franqueada por redes de solidaridad. Las numerosas manos que sobrepasan el muro y los brazos alzados de los cuerpos del otro lado evidencian el deseo de volver a reunirse.

Otras carátulas que incluyen arpilleras pertenecen a los discos *Chants libres d'Amérique latine* y *Chant pour les enfants du Chili*, ambos producidos en Francia en 1977. Sus imágenes describen la vida cotidiana bajo la dictadura. Por una parte, se muestra de manera icónica una olla común, un poderoso dispositivo de la biopolítica afirmativa de las mujeres organizadas (Bronfman y Soto 2023), esta vez servida a un grupo de infantes. Por otra parte, figuran cuerpos de prisioneros en distintos planos, entre los que sobresale el detalle de unos puños que rompen el cerco de alambres. En conjunto, estas carátulas sintetizan las palabras-fuerza de entonces: justicia social y libertad (ver figura 2).



Figura 2: Carátulas de los discos *Chant pour les enfants du Chili* y *Chants libres d'Amérique latine* (Fuente: Discogs)

Aunque la arpillera es, sin duda, la técnica más emblemática de la cultura popular de resistencia durante la dictadura, la discografía del exilio siguió incorporando otras referencias gráficas proyectadas desde tiempos de la Unidad Popular, como el muralismo. Los discos presentan diversos elementos simbólicos utilizados por el lenguaje brigadista, como imágenes de puños, gritos, la guitarra, la paloma, la bandera de Chile y la estrella, muchos de los cuales también aparecen mencionados en títulos y letras de las canciones incluidas en la curatoría. Con todo, la producción de discos nuevos contempló igualmente distintas propuestas gráficas, algunas cercanas al imaginario soviético, otras emparentadas con una visualidad *naïve* o ingenua.

Otra característica visual, que cristaliza las redes de colaboración tejidas en el exilio, es la reproducción de pinturas, textiles y grabados de renombrados artistas plásticos de Chile, como José Balmes, Gracia Barrios, Nemesio Antúnez y Humberto Loredó, quienes también sufrieron el exilio, al igual que los músicos. Destaca aquí la colaboración entre Balmes y Antúnez con Quilapayún, por un lado, y entre Jorge Salas y Eduardo “Mono” Carrasco con Inti-Illimani, por

otro, por lo que algunas de estas carátulas fueron incluidas en la propuesta curatorial. Por último, la discografía seleccionada da cuenta de la heterogeneidad de imaginarios y estéticas que dialogaron con las músicas del exilio. Algunos discos registran una diversidad de propuestas visuales que incorporan referentes de la cultura popular, con elementos del cómic, del *collage* y de la fotografía, que remiten a múltiples imaginarios, entre ellos la psicodelia occidental y el diseño pop. Pensamos que el carácter heterogéneo y desregulado de la visualidad de los discos dialoga explícitamente con la creación de la obra textil al centro de esta experiencia.

Experiencias en el taller

Para la primera sesión del taller de creación, fechada el 15 de septiembre de 2023, recibimos a las mujeres en el espacio “Memoria Activa”, donde dispusimos una mesa larga y sillas alrededor. La sesión se inauguró con una conversación. Se notaban las ansias de ponerse manos a la obra, pero, guiadas por Dani, se reservó ese primer momento para conversar: presentarse, compartir los objetivos del equipo y de las participantes e introducir, poco a poco, los términos con los que se podría por fin confeccionar el textil.

Las edades de las participantes variaban entre 23 y 73 años. De ocupaciones diversas – investigadora de prácticas comunitarias, arquitecto, ilustradora, gestora cultural, bailarina, profesora, enfermera, artista visual, psicóloga, geógrafa, etnomusicóloga– cada una de ellas trajo consigo experiencias previas en el bordado y la costura: algunas portadoras de prácticas y saberes familiares, otras más experimentadas en la creación comunitaria:

Mi curiosidad textil proviene de mi familia, mi abuela modista, siempre fabricó. Mi madre nos transmitió esa cultura textil. En el exilio elegíamos nuestras telas y nos hacía ropa. Siempre viví rodeada de telas, hilos y agujas, la máquina de coser era una institución. Cuando regresé a Chile, mi abuela Eliana nos cortaba ropa, algunas hechas a mano. El bordado lo aprendí en el colegio para luego retomarlo en un taller de arpillera, también se sumaron varias experiencias colectivas de lienzos (Laura Quiroz, comunicación personal, 9 de diciembre 2024)

Empecé a bordar en 2017 con las Bordadoras de la Memoria las canciones de Víctor Jara, después sobre Operación Albania, como se le conoce, o como masacre de Corpus Christi, donde bordamos a los doce frentistas asesinados. Con la Revuelta fue intenso y seguimos con la temática de las propuestas para la Constitución (Rubí Lillo, comunicación personal, 3 de diciembre 2024).

Cada una portaba su costurero personal y sus deseos de producir juntas algo sincero. Unas pocas habían participado, dentro de la misma Casa Memoria, en un taller de propósitos cercanos, consistente en elaborar un lienzo para la marcha del 11 de septiembre de ese mismo año. La fecha acababa de pasar y los ánimos venían cargados de ese intenso momento; parecía que se agarraba la ola en descenso, aún cargada de expectativas de meses, años, o tal vez de vidas.

Un primer desafío al que debió enfrentarse fue la conducción de los diversos objetivos individuales y la gestión de las formas de comprender el trabajo en equipo, para dar lugar a la emergencia de un objeto producido colectivamente. Tal fue la orientación que promovió Dani, líder en la confección y en la guía para la solución de discrepancias. Pero primero, antes de cortar y coser, había que escuchar. Así que después de una primera ronda de palabras para

conocerse, las participantes se dispusieron a escuchar una presentación acerca de la historia del exilio musical a cargo de Javier, centrada en explicar las disposiciones legales que pesaron sobre los músicos, luego las formas artísticas de resistir por medio de los discos (número de producciones, temáticas y principales objetivos), y, finalmente, la dimensión de la solidaridad mediante los espectáculos musicales.

Siguió una escucha colectiva y discusión crítica de tres canciones elegidas por el equipo convocante: “Ni toda la tierra entera” de Isabel Parra; “Ronda del ausente” de Quilapayún; y “Candome para José”, el reconocido *cover* de Illapu. La escucha se realizó en silencio, prestando atención a lo que cada persona quisiera y guiándose, tal vez, por las letras impresas en hojas sueltas. Terminada cada canción, el grupo tuvo la oportunidad de comentar las imágenes que les suscitaban. La mayoría de ellas se asociaban a la vivencia personal en la dictadura; otras se conectaban con la reciente revuelta social (momento de reactivación de demandas no resueltas y de discusiones políticas significativas en términos de su masividad). Se hizo evidente que la convocatoria, el hecho de reunirse allí, atañía a la necesidad de procesar esta historia, no muerta sino viva, una historia revitalizada al calor del estallido y el posterior proceso constituyente, del cual muchas de las mujeres presentes –si no todas– se habían sentido parte.

“Ni toda la tierra entera” expresa, en primera persona, la perspectiva del desarraigo al que se sometieron miles de personas. Las sensaciones que despertó su escucha, según el breve intercambio verbal y el ánimo percibido en la sala, conectaron con una emoción melancólica y empática, como si se intentara aprehender un dolor ajeno. Con “Ronda para un niño ausente” se desencadenaron reacciones de mayor intensidad. La infancia exiliada, el reconocimiento de su historia y su vivencia particular, siguen siendo una deuda de nuestra sociedad; pareció surgir ese consenso. Una de las participantes, precisamente, se identificó como hija de exiliados, nombrando poco a poco su propia experiencia también como exilio. La ronda de Quilapayún atestigua las condiciones de la niñez e interpeló transversalmente a nuestro grupo de mujeres. Finalmente, “El candome para José”, a pesar de no haberse producido en exilio, permitió problematizar la circulación de canciones durante la dictadura, enfatizar las prácticas de intercambio entre Chile y el exterior, pero además reconocer la prevalencia de una memoria común de los sonidos de una época; sonidos que sin portar un “mensaje” político literal, transportan significados como la resistencia y la organización comunitaria.

Durante las siguientes tres sesiones realizadas en Casa Memoria, así como durante una quinta sesión adicional en el domicilio de una de las participantes, el taller se desarrolló sobre una *playlist* de canciones seleccionadas que incluía títulos similares a los escuchados con detenimiento al inicio, así como otras músicas chilenas contemporáneas. Ese rumor permanente era a ratos invadido por las voces de las mujeres conversando, mientras que en otros momentos la concentración en las puntadas conllevaba un silencio calmo que dejaba que la música ocupara todo el espacio. No pocas veces, alguna participante comentaba lo que se oía: “ay, qué linda esta canción”, “en mi casa se escuchaba”, “me trae tantos recuerdos”. A veces los recuerdos no venían de primera fuente, como si las músicas facilitaran la apropiación de las memorias de otros, como si la vibración y el sentido de lo escuchado permitieran hacer carne, aunque fuera parcialmente, una vivencia relatada y captada como ecos:

Me conectó con memorias de infancia, de haber escuchado esas canciones en mi casa, y también poder escuchar en el quehacer textil las experiencias y recuerdos de otras mujeres que vivieron el exilio o la experiencia de la dictadura. Yo por mi edad no la viví directamente,

pero sí fue parte de la historia familiar (Efe Tapia, comunicación personal, 9 de diciembre 2024).

Participar del taller textil con música del exilio fue para mí una experiencia relevante en mi quehacer como bordadora, pues pude rememorar o resignificar la música que escuchaba cuando era adolescente y viví la dictadura en resistencia, en la militancia, pero ya desde un punto de vista creativo, más ligado a lo testimonial y a la vivencia más individual de cada participante (Marcela Riquelme, comunicación personal, 12 de diciembre 2024).

En la segunda sesión se intencionó revisar un conjunto de carátulas de discos, correspondientes a las músicas escuchadas. Así, se fueron pasando de mano en mano los sobres de cartón que guardan los elepés, y se comentaron sus imágenes, colores, motivos. Aunque no se trató de un insumo retomado directamente en la labor creativa, es importante notar que las estéticas visuales de los discos, nuevas para muchas de las participantes, circularon e imprimieron un referente gráfico que probablemente tuvo algún efecto, al menos afectivo, en las propuestas textiles posteriores.

El procedimiento creativo principal fue propuesto por Dani: cada una trabajaría en un trozo de tela cuadrado a partir de una idea individual, discutida con el grupo, en la que invertiría tiempo y dedicación, para después permitir que su cuadro pasara a manos de otras. Esta sencilla premisa supuso un desafío enorme para la gestión de las expectativas, pretensiones y disponibilidades de cada una; no es exagerado decir que supuso un gran aprendizaje acerca de la escucha y la coordinación con las demás. Como señala una participante:

El hecho de poder desprendernos de la obra, para construir una obra colectiva, fue un proceso formativo [pues] me cuesta mucho desprenderme de una obra para que forme parte de otra cosa. Entonces ese proceso de desprenderse de la creación para ser parte de otra creación fue muy especial y me ayudó también a entender lo que significan estos procesos de bordado comunitario (Marcela Riquelme, comunicación personal, 12 de diciembre de 2024).

El principio de crear en colectivo, y no simplemente sumando las miradas individuales, se vio especialmente favorecido por esta metodología, que no esquivó los deseos de cada una, sino que los integró y puso a disposición de la intervención ajena. Performativamente, permitió materializar, a distintos niveles, el complejo proceso de confeccionar coralmente: en lo material, trenzar, cortar y anudar diversas hebras; en lo personal, coordinar cuerpos, deseos y prácticas concretas de mujeres diferentes; en lo metafórico, visualizar, oír y gestionar una pluralidad de voces, construyendo memorias (ver figura 3).

Algunas hebras fueron comunes: la cordillera de los Andes apareció representada en varios cuadros, como escenario emblemático de la frontera franqueada por el destierro; aves prisioneras y liberadas; sangre, lágrimas, armas. También hubo espacio para la inclusión de causas políticas contemporáneas: la lucha por la justicia y la reparación para quienes sufrieron mutilación ocular durante el estallido; los derechos de la diversidad sexual y de género; las demandas ecológicas asociadas al extractivismo, la sequía y el calentamiento global. Otras creaciones se abocaron a lo íntimo, a lo mínimo: un corazón que palpita, algas y hierbas que trepan, ondas sonoras que atraviesan el globo. La conjunción de figuras dispares, materializadas por técnicas múltiples (en cuanto a puntadas, telas, blondas, rellenos), dialogó amablemente

con el formato de la *playlist* y, aun mejor, con los discos que animaron la experiencia original: dispositivo que compila canciones distintas pero sintonizadas en temáticas y entonaciones.



Figura 3: Obra textil expuesta en el marco de la exposición “Bordadoras: hebras de música, historia y creación” en CENTEX 2024. Aparecen en la imagen Efe Tapia, Laura Quiroz, Mónica Baeza y Rubí Lillo. (Fuente: fotografía de Francisca “Kika” Mora).

Podría decirse que el taller completo jugó con esa relación recíproca entre lo uno y lo colectivo. Por ejemplo, durante una de las tardes ocurrió que, sin proponérselo, todas las mujeres se unieron paulatinamente en un canto común de “A mi ciudad”, canción escrita por Luis Le Bert en homenaje a Santiago. Algunas tarareando, otras articulando toda su letra, la canción se mostró capaz de remover la imaginación desde esta otra urbe, activando los cuerpos que ya no solamente cortaban, cosían, bordaban, sino que ahora murmuraban, pronunciaban y alzaban la voz. Como recuerda una de las participantes:

La experiencia fue muy emotiva y una buena oportunidad, para mí como extranjera, de entender la relevancia de la memoria del golpe de Estado. El recuerdo que tengo más presente en la cabeza es: uno de los días que estábamos bordando, escuchamos Santiago de Nuevo Extremo, y todas estábamos allí *humming along*, cantando mientras bordábamos. Y eso fue para mí el mejor recuerdo, para poder estar juntas bordando las memorias con muchas mujeres de distintas edades, con experiencias distintas con el golpe de Estado. Pero nos conectamos a través de la música (Hannah Snaveley, comunicación personal, 12 de diciembre 2024).

Complementariamente a la metodología de los cuadros, hubo que tomar la decisión de qué mostrar en el centro vacío del tapiz, esta vez desde una propuesta colectiva. Se acordó representar América del Sur invertida, exhibiendo una llaga abierta que sería curada –remendada, cosida– por un par de manos anónimas; un gesto que remite indirectamente a las manos liberadoras del disco *Chants libres d'Amérique latine* (Figura 4).



Figura 4: Detalles de manos en la obra textil y en el disco *Chants libres d'Amérique latine*. (Fuente: Discogs).

También se decidió incluir una décima escrita por una de las participantes, que leyó en voz alta en la segunda sesión y fue calurosamente recibida e integrada por el colectivo. Un pequeño grupo de mujeres se encargó de dibujar y cortar las letras de colores sobre cuadritos contrastantes, para que, en una sesión posterior, fueran adheridas al lienzo mediante una máquina de coser facilitada por una participante. La décima dice así:

Para el exiliado pueblo
 La creación colectiva
 Es una bandada viva
 De palomitas en vuelo
 Aunque seguimos con duelo
 Tejemos reparación
 Y cosemos la canción
 Nos sanamos con sonidos
 Y zurcimos los tejidos
 Pa' aliviar el corazón
 (Autoría: Hannah Snaveley)

Por último, las orillas del tapiz fueron cosidas, y junto a ellas se agregaron figuras de músicos dispersos por los bordes, dando un espacio literal a su presencia fronteriza, motor de la experiencia del taller. Como estaba previsto, el tapiz fue exhibido junto con las carátulas de discos en la Casa Memoria durante cerca de diez días. Para la inauguración, una de las participantes leyó en voz alta un breve texto de presentación redactado por el grupo. Tanto al inicio como al término de la exposición, se realizaron actividades de mediación, consistentes en presentaciones de musicólogos, historiadores y antropólogos que abordaron la música en la dictadura, la obra musical de Víctor Jara y la experiencia del exilio de Osvaldo “Gitano” Rodríguez.

Luego de descolgarse, la obra se presentó en un par de instancias comunitarias. Gracias a esto, el grupo recibió la invitación a participar en el montaje “Bordadoras: hebras de música, historia y creación”, curado por Vicky Silva para el CENTEX (Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio). En miras de esa nueva oportunidad de muestra, el grupo decidió retomar la creación, ya que sentía que el centro se percibía vacío, a pesar de la

presencia de la representación del continente y la décima. Aunque Dani comentó que los “aires”³ en la obra textil no se consideran necesariamente un problema, hubo consenso en el deseo de seguir interviniendo en el lienzo, para lo cual se establecieron tres sesiones adicionales en un domicilio particular y en dependencias del CENTEX. Fueron las imágenes de la décima las que sirvieron de inspiración para completar la obra tras su primera etapa de exposición. Una bandada de palomitas pasó a decorar unos cielos sobre el texto, mientras que diversas especies de flora y fauna fueron poblando otros huecos, tal vez por un ímpetu vital de las creadoras.

Conclusiones

La experiencia descrita en estas páginas da cuenta de nuestro interés por incidir en las conmemoraciones del cincuentenario, ya que las discusiones y la producción de discursos de los investigadores en musicología rara vez traspasan los muros universitarios. Frente a la pregunta inicial acerca de la capacidad que tiene la investigación, y en especial la musicología, de incidir sobre el trabajo social y comunitario, creemos que no logramos reducir, sustancialmente, una brecha instalada desde hace décadas. Sin embargo, a la luz de lo expuesto y de lo que vivimos durante el desarrollo de la iniciativa, vislumbramos un camino factible de transitar, y en cuyos bordes es posible hacer dialogar los productos académicos y las necesidades de una comunidad más amplia. Como un espacio de resonancias múltiples, nuestras propias expectativas se vieron transformadas a lo largo de las sesiones y del contacto con las participantes, echando por tierra la forma tradicional con que la academia hace divulgación científica. La mirada vertical y excesivamente pedagógica resultaba inadecuada para crear un espacio colectivo y amable, en vista de la creación de una obra textil.

Claramente, la cualidad afectiva de la escucha musical favoreció que dicho diálogo no se desarrollara de forma unidireccional, desde “expertos” hacia un gran público, sino todo lo contrario. La densidad de la investigación se disuelve y reconfigura como insumo para ser utilizada en otros procesos creadores de conocimiento y de memorias. Por un lado, la activación de la discografía de exilio –en sus dimensiones sonora y visual– produjo un efecto revitalizador que reafirma la idea de que las músicas se actualizan y de que sus significados nunca son los mismos (Mendívil 2013, Liut 2019). La procedencia heterogénea, en términos geográficos, de la discografía utilizada en la iniciativa ayudó, por otro lado, a desmontar las convenciones acerca de lo nacional y, en particular, de los grandes relatos respecto del pasado reciente. Junto con operar como gatilladores de recuerdos propios, estos sonidos despertaron conversaciones y relaciones nuevas entre personas que empezaban a conocerse, y que compartían un presente común, en el que el tejido de las memorias sigue en curso.

³ Dani considera que “los espacios “vacíos” dan aire al textil permiten que la mirada descanse”, aludiendo a que no es necesario llenar todo ni tenerles miedo a los espacios vacíos (comunicación personal con Daniela Pizarro, septiembre de 2025).

BIBLIOGRAFÍA

BRONFMAN, PAULINA y PAMELA SOTO

- 2023 "Transforming Food into a Political Device: A Biopolitical Reading of the Olla Común and the Fight against Hunger in Chile", *Global Performance Studies*, VI/1-2 (Hunger). DOI: 10.33303/gpsv6n1-2a162

CAMPOS, MARCY, KAREN DONOSO y JAVIER RODRÍGUEZ

- [2025] "Cuando la cultura resiste: expresiones, circulaciones y redes de cooperación internacionales en dictadura (1978-1988)", *Trayectoria histórica de la izquierda chilena 1890-2011*. Viviana Bravo y Claudio Pérez (editores). Santiago: FCE.

CAMPOS, MARCY, LAURA JORDÁN y JAVIER RODRÍGUEZ

- 2022 "Transfonografías del exilio chileno en Europa", *Revista Musical Chilena*, LXXVI/237, pp. 9-43. DOI: [10.4067/S0716-27902022000100009](https://doi.org/10.4067/S0716-27902022000100009)

CASA MEMORIA VALPARAÍSO

- 2024 Sala-Museo. En Casa Memoria Valparaíso, <https://www.casamemoriavalparaiso.cl/casa-memoria/espacios/sala-museo/> [acceso: 2 de diciembre 2024]

GOMES, CAIO DE SOUZA

- 2015 "Los que la represión golpea por igual unieron la unidad: o exílio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/68244>> [acceso: 2 de marzo de 2021]. DOI: 10.4000/nuevomundo.68244 Links

JARA, JOAN

- 2007 *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM.

LACASSE, SERGE

- 2018 "Toward a model of transfonography", *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*. Serge Lacasse y Lori Burns (editores). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 9-60.

LIUT, MARTIN

- 2019 *Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

MAMANI, ARIEL

- 2013 "El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la Nueva Canción Chilena", *Revista Divergencia*, III/2, pp. 9-35.

MEGE ROSSO, PEDRO

- 2017 "La cofradía de las arañas. Mitos y ritos herméticos de las maestras textileras mapuches", *Aisthesis*, 62, pp. 151-171. DOI: [10.7764/aisth.62.8](https://doi.org/10.7764/aisth.62.8)

MENDÍVIL, JULIO

- 2013 "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones", *El Oído Pensante*, I/2. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>

NORA, PIERRE

- 1984 *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

RODRÍGUEZ AEDO, JAVIER

- 2022 "Resistencia, política y exotismo: apuntes para situar la canción política chilena en exilio", *Universum*, XXXVII/2, pp. 599-18, DOI:10.4067/S0718-23762022000200599.

ROSENTERER VILLARROEL, KAREN

- 2020 "Arpilleras: De vestigios de la historia a obras de arte (1974-2020)", *Papeles de Cultura Contemporánea Hum* 736, 23, pp. 9-45. DOI: [10.30827/pcc.vi23.21713](https://doi.org/10.30827/pcc.vi23.21713)

VALDEBENITO, MAURICIO

- 2022 "Una Poética de la luz, el sonido y el lugar en el documental Mimbres de Sergio Bravo con música de Violeta Parra", *Punto Sur*, 6. DOI: [10.34096/ps.n6.11325](https://doi.org/10.34096/ps.n6.11325)

Discografía

Jorge y Beb

- 1977 *Chants libres d'Amérique latine*. Elepé. París: Disques Traditions.

Varios

- 1977 *Chant pour les enfants du Chili*. Elepé. París: Secours Populaire Français.

Víctor Jara

- 1970 *Canto Libre*. Elepé. Santiago: Odeón.

DOCUMENTOS

La voz de los '80 de Los Prisioneros: cuatro décadas interpelando a un Chile movilizado

La voz de los '80 by Los Prisioneros: four decades of addressing a mobilized Chile

por

Nayive Ananías

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8038-3260>

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

nayive.ananias@gmail.com

En este documento se entrelazan diversos aspectos de *La voz de los '80* (1984) de Los Prisioneros: primero, se sitúa el florecimiento del casete en nuestro país y cómo este propició la carrera en ciernes de la banda; segundo, el surgimiento de *La voz de los '80* y la elección de una carátula por sobre otra; tercero, el análisis musical del tema homónimo; y, cuarto, la cobertura periodística —a veces favorable— que recibieron. En este sentido, *La voz de los '80* (1984) funge como una declaración de principios, con una estética ligada al punk de The Clash y un discurso que interpela a una generación. “La voz de los '80” intenta persuadir, congregar y disuadir a varios sujetos. Mediante una melodía enérgica, anuncia el ocaso de la década pasada y transmite una sensación de optimismo ante lo nuevo que se aproxima. En términos líricos, se emplea constantemente la rima consonante: aburrimiento-estancamiento y ocasión-comercialización-intención. Ese año, *La Tercera* fue el primer periódico en aclamarlos; titularon una reseña “Viene la fuerza, la voz de los '80”: *New wave* al ataque”. Pese a demostrar el influjo de esta nueva banda, la crónica se centra en el público “volado” y que “baila [...] con algo de humo en su cerebro”. Aquellas aseveraciones de la prensa sólo irían en aumento: más adelante, en 1986, serían catalogados de agresivos y resentidos. Asimismo, en este estudio se aprecia cómo *La voz de los '80* se ha transformado en un himno de resistencia en los procesos sociopolíticos del Chile de los últimos años.

Palabras clave: Los Prisioneros, La voz de los '80, dictadura de Augusto Pinochet, casete, cobertura periodística

This document intertwines various aspects of La voz de los '80 (1984) by Los Prisioneros. First, it situates the flourishing of the cassette format in Chile and examines how it fostered the band's early career. Second, it addresses the emergence of La voz de los '80 and the decision to choose one album cover over another. Third, it offers a musical analysis of the eponymous song. Fourth, it examines the journalistic coverage—at times favourable—that

the band received. In this regard, La voz de los '80 (1984) functions as a declaration of principles, with an aesthetic linked to the punk style of The Clash and a discourse that directly addresses a generation. "La voz de los '80" seeks to persuade, mobilize, and challenge multiple subjects. Through an energetic melody, it announces the twilight of the previous decade, conveying a sense of optimism toward what lies ahead. Lyrically, the song consistently employs consonant rhyme, such as aburrimiento—estancamiento (boredom—stagnation) and ocasión—comercialización—intención (occasion—commercialization—intention). In that same year, La Tercera became the first newspaper to acclaim the band, publishing a review entitled "Viene la fuerza, la voz de los '80: New wave al ataque" ("Here comes the force, the voice of the '80s: New wave on the attack"). Despite acknowledging the impact of this new band, the chronicle focuses on a "stoned" audience who "dance [...] with some smoke in their brains." Such assertions in the press would only intensify; by 1986, the band would be labelled as aggressive and resentful. Finally, this study shows how La voz de los '80 has become an anthem of resistance within the sociopolitical processes of Chile in recent years.

Keywords: *Los Prisioneros; La voz de los '80; Augusto Pinochet's dictatorship; cassette; journalistic coverage*

La década de 1980 se había iniciado con un triunfo para Augusto Pinochet: en el plebiscito del 11 de septiembre de ese año, un 67% votó a favor de una nueva Constitución. Esto lo ratificó como presidente de la República durante ocho años, además de sentar las bases de un renovado ordenamiento social, económico y político. El 11 de marzo de 1981, Pinochet se instaló en La Moneda, que fue reinaugurada tras las labores de reconstrucción a raíz de los daños sufridos en el bombardeo de 1973.

Chile —que arrastraba una deuda externa de 11 mil millones de dólares— se sumió en una profunda crisis económica, que conllevó la devaluación del peso, el cierre de fábricas y el aumento de la tasa de desempleo. El 11 de mayo de 1983 se efectuó la primera protesta nacional (Serrano 2013), caracterizada por el ruido de ollas y cacerolas en todo el territorio. En ese mes hubo posteriores allanamientos a poblaciones y manifestaciones de artistas, exigiendo el pronto retorno a la democracia. En este contexto, *La voz de los '80*, el casete debut de Los Prisioneros, salió el 13 de diciembre de 1984. Aquello permitió la divulgación tal vez clandestina (dada la contingencia); además, el consumo del casete (accesible, por cierto) propiciaba una escucha individual que luego sería compartida. Tener que adquirir un vinilo habría dificultado su acceso.

En este documento se contextualizará la importancia del advenimiento del casete en Chile, lo que llevó a que Los Prisioneros pudieran debutar en tal formato; se referirá al auge de *La voz de los '80* y a las dos fotografías de carátula, muy distintas entre sí; se analizará la canción "La voz de los '80", que propaga un mensaje esperanzado por la década que se inicia; y se explorará la cobertura mediática de este casete.

Lado A/Lado B: la masificación del casete

En 1963, la compañía holandesa Philips lanzó al mercado el casete, que en 1970 se adaptó para la música. Se popularizó rápidamente, ya que se convirtió en una alternativa al vinilo: no se rayaba con facilidad, duraba más que un elepé y era regrabable (Byrne 2014). Las empresas discográficas se alarmaron ante el creciente incremento de las grabaciones caseras; la gente prefería grabar sus canciones favoritas de la radio a comprar elepés. Así surgió el eslogan "Las grabaciones caseras matan la música" (Byrne 2014: 118). Pese a tales amenazas, en 1979 el conglomerado japonés Sony presentó el *Walkman*, aparato portátil que permitía retroceder,

adelantar, pausar, detener y reproducir un casete. Este dispositivo fue retirado en 2010, y las ventas mundiales alcanzaron los doscientos millones de unidades¹.

Con el *Walkman* la escucha se personalizó, generando nuevas posibilidades para la industria musical, aunque el aparato no estuvo exento de críticas. Una crónica del diario *El Mercurio* de 1984 señalaba que el *personal stereo* “permite a los lolos encerrarse en su propio mundo musical y aislarse de la comunidad”². Como plantea Hosokawa (2012: 106-107): “El oyente parece cortar el contacto auditivo con el mundo exterior donde realmente vive: busca la perfección de su zona de escucha ‘individual’ [...] El walkman produce o constituye un evento musical, que es caracterizado como único, móvil y singular”³.

De todos modos, el casete siguió masificándose en Chile. En los primeros años de la dictadura hubo una alta demanda de radio receptores AM-FM y radiograbadoras (Fuenzalida 1985). Entre 1979 y 1981 se importaron cerca de tres millones de receptores de radio. “Las importaciones de tocintas y grabadoras pasaron de 100.000 dólares en 1978 a 9.400.000 en 1981” (Fuenzalida 1985: 13).

En este período, la producción fonográfica local decayó, lo que desencadenó el fin del prensado de vinilos. *El Mercurio*, en 1984, consignó: “En Chile no se fabrican discos [...] Las consecuencias del cierre de las fábricas de discos son más largas que la cinta de un cassette”⁴. La única planta de prensado de vinilos en nuestro país (EMI) cobraba US\$1.50 por cada elepé en 1981. En cambio, manufacturar un casete era más económico: sólo 60 centavos de dólar (Wallis y Malm 1984). Acerca del cambio del soporte material, Fuenzalida (1985: 14) expone:

El disco ha sido desplazado por el cassette, y el tocadisco ha sido reemplazado por tocintas y radiocassettes [...] Existirían en Chile en la actualidad unos 300.000 tocadiscos y por lo menos unos 3 millones de radio-cassettes y aparatos similares. De ahí que la venta de discos haya descendido hasta constituir aproximadamente el 10% del mercado fonográfico; el 90% está constituido por la venta de cassettes.

El apogeo del casete implicó un alza en la importación de cintas vírgenes, que “pasa [de] un promedio de 200.000 dólares anuales en el período 1970-1973 a los 5.900.000 en 1981” (Fuenzalida 1985: 13). La gran inversión para adquirir tales cintas demostró el interés de los consumidores en grabar de forma privada, aunque tal mecanismo afectara a las casas discográficas. Asimismo, era imposible combatir las grabaciones “piratas”⁵, como las denomina Fuenzalida (1985). Durante el régimen militar, algunas de estas grabaciones ilegales

¹ Disponible en: <http://www.theverge.com/2014/7/1/5861062/sony-walkman-at-35> [acceso: abril de 2015].

² Wikén, (31 de agosto, 1984), p. 9.

³ “*This listener seems to cut the auditory contact with the outer world where he really lives: seeking the perfection of his ‘individual’ zone of listening [...] The walkman produces or constitutes a musical event which is characterised as unique, mobile and singular*”. Traducción propia.

⁴ Wikén, (27 de julio, 1984), p. 8.

⁵ Una nota de *El Mercurio*, de 1984, indicaba que en el mundo había “270 millones de cassettes piratas en 1982”, *El Mercurio*, (26 de enero, 1984), p. C12.

desempeñaron un papel fundamental en la elaboración, preservación y circulación de músicas de resistencia, como sostiene Jordán⁶ (2009).

En 1984, la grabación y reproducción de casetes superaban el millón de unidades (Fuenzalida 1985). En pleno auge, Los Prisioneros lanzaron *La voz de los '80* el 13 de diciembre de 1984. Solo se editaron mil copias con el sello Fusión. En agosto de 1985, EMI modificó la carátula inicial y multiplicó los volúmenes, y llegó a vender cien mil copias. En este sentido, y reflexionando acerca del título *La voz de los '80*, que promovía bríos de cambio, Los Prisioneros también se convertían en íconos de la difusión del casete; vale decir, en lo nuevo. Ser nuevos significaba apostar por una propuesta estética aislada del folclore masificado pos-Unidad Popular. Ser nuevos era, por supuesto, marcar tendencia: comprar *La voz de los '80* significaba consumir el fenómeno de Los Prisioneros.

A raíz de la conmemoración de las tres décadas de esta producción, CHV Música decidió reeditarla en vinilo, CD y casete, justo cuando la nostalgia por este último se ha intensificado. En la siguiente sección se hablará de la génesis de *La voz de los '80* y de las dos fotografías de portada, muy distintas entre sí, pero que muestran a Los Prisioneros seguros y con actitudes casi desafiantes.

Descripción de *La voz de los '80*

Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia, que bordeaban los veinte años, anhelaban titular su primer casete, tal como The Clash lo había hecho en 1977, junto con tantos grupos y solistas: con el nombre de la banda *Los Prisioneros*. Pero Carlos Fonseca, el mánager, decidió que *La voz de los '80* era una mejor opción.

Esta producción, lanzada el 13 de diciembre de 1984, se grabó entre marzo y octubre en la casona-estudio de Francisco Straub, ubicada en Vichuquén 348, Santiago Centro. Hasta 1985, este ingeniero en sonido y fanático del jazz trabajó con Fernando Ubiergo, Juan Carlos Duque, Arturo Gatica, Los Hermanos Campos y Los Luceros del Valle.

Algunos temas de *La voz de los '80* fueron compuestos cuando el trío aún estudiaba en el Liceo N°6 de San Miguel, en 1982. Los demás surgieron al poco tiempo de egresar de cuarto medio. González admite que ese espíritu jovial se reflejó en las canciones: “Nuestro estado era de universitarios, pero, realmente, en el corazón todavía éramos unos liceanos y así lo tomábamos”⁷.

El término de la grabación y la mezcla se realizó en Estudio A (en la calle Marchant Pereira, Providencia), de Alejandro “Caco” Lyon. Este ingeniero en sonido también colaboró con Eduardo Gatti, Aparato Raro, Electrodomésticos, Emociones Clandestinas, Cecilia Echenique, Álvaro Henríquez e Inti-Ilumani.

⁶ Jordán (2009: 98) se refiere a la música clandestina como “aquella que se usa encubiertamente, que se copia y se difunde mano a mano, transitando por los territorios confiables de la resistencia organizada, y aquella otra que se concibe para ese desterritorio de las autorías, con el propósito instrumental de contribuir al derrocamiento de la dictadura”.

⁷ Entrevista del documental de ICTUS – *Teleanálisis*, de 1987. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YfZmynJZIHw> [acceso: mayo de 2015].

Las dos carátulas

La fotografía de la primera carátula, que data de febrero de 1984, fue tomada por Cristián Galaz, otrora redactor de la revista *La Bicicleta*. En la imagen aparece la banda, posando desafiante en la fábrica destruida de la Compañía de las Cervecerías Unidas (CCU), en la Avenida Santa María (ver Figura 1).

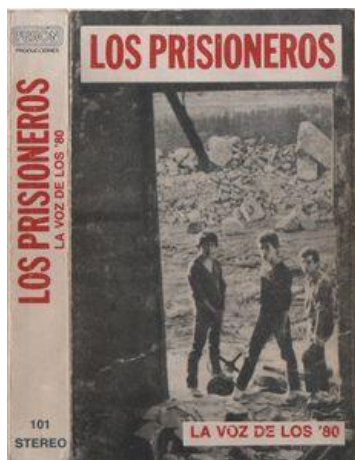


Figura 1. Primera carátula de *La voz de los '80*

Fuente: <http://www.discogs.com/Los-Prisioneros-La-Voz-De-Los-80/release/4138020>

Galaz comentó a *La Tercera*, en 2009:

Me gusta ese entorno medio destruido que rodea al grupo en esa foto. Yo era más viejo que ellos, tenía unos cinco años más, y me parecía que el mejor concepto era esa cosa medio punk y nada glamorosa ni colorida, considerando que esa era la estética que se imponía en esa época de los 80. Esto es crudo, en blanco y negro. Muy ‘Prisioneros’⁸.

Ocho meses después, efectuó una segunda sesión en la zona de la Vega Central, Chucre Manzur y Patronato, de la cual nació la tapa en blanco y negro que ilustró la reedición de EMI de agosto de 1985. Ahí, el conjunto —que cubre un cartel de fiambrería— luce sus instrumentos (guitarra, bajo y caja de batería) y viste jeans, chalecos con cuello en V y zapatillas North Star (ver figura 2).

⁸ <https://www.latercera.com/diario-impreso/a-25-anos-de-la-voz-de-los-80-la-caratula-el-estudio-y-los-temas-perdidos-de-los-prisioneros/#> [acceso: 1 de agosto de 2025].



Figura 2. Segunda carátula (y la más reconocida) de *La voz de los '80*

Fotografía: Nayive Ananías

Claudio Narea, en 2009, aseguró: “Era la ropa que teníamos, no había otra intención. De algún modo se vio como rebelde porque no usábamos la ropa de moda, les hacíamos la cruz a los pantalones amasados”⁹.

El casete, en el lado A, contenía “La voz de los '80”, “Brigada de negro”, “Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos”, “Eve-Evelyn” y “Sexo”; mientras que, en el lado B, se encontraban “¿Quién mató a Marilyn?”, “Paramar”, “No necesitamos banderas”, “Mentalidad televisiva” y “Nunca quedas mal con nadie”. *La voz de los '80* reconoce influencias del *ska*, el *reggae* y el *punk*, aunque González —que en esa época también escuchaba *new wave* y *synthpop* anglosajón— pretendía incorporar sintetizadores, pero su alto precio lo impedía.

Para sus primeras actuaciones, Carlos Fonseca arrendaba los instrumentos: “Era ilógico que nosotros, que éramos cabeza de cartel en todos lados, no tuviésemos unos decentes” (Narea 2014: 57). El representante convenció a su padre para que continuara invirtiendo en la banda, ya que vislumbraba un porvenir exitoso. Así, en octubre de 1984, Mario Fonseca accedió a la compra de mejores equipos: todos Pearl Export Deluxe, de procedencia japonesa, adquiridos en la tienda Fancy Music del centro comercial Parque Arauco. Los amplificadores pertenecían al estudio de “Caco” Lyon: para la guitarra se utilizaba un Fender Twin Reverb de 1981 y, para el bajo, un Roland Studio Bass 100¹⁰.

A continuación, se analizará la canción homónima, que, a diferencia del resto del *tracklist*, posee un mensaje optimista ante la década que comienza, enfatiza que son una banda de *rock* y relega las expresiones folclóricas.

⁹ Disponible en: <http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2009-09-24&PaginaId=4&bodyid=0> [acceso: 1 de mayo de 2018].

¹⁰ Esta información fue brindada por David Borbarán, vocalista de Los Sudakas, banda tributo a Los Prisioneros. Comunicación vía Facebook [octubre de 2014].

“La voz de los ‘80”: ¿una luz de esperanza?

El casete debut de Los Prisioneros es una especie de declaración de principios, que presenta una estética ligada al *punk* de The Clash y un discurso que interpela a una generación. La utilización de los pronombres en segunda y tercera persona, explícitos o tácitos, e incluso el empleo de verbos en modo imperativo cumple un rol primordial en las canciones de Los Prisioneros. Esto resulta ilustrativo al examinar “La voz de los ‘80”, que intenta persuadir, congregar y disuadir a varios sujetos. Mediante una melodía enérgica, anuncia el ocaso de la década pasada y transmite una sensación de optimismo ante lo nuevo que se aproxima. El título corresponde a su gancho o *hook*¹¹, que forma parte del estribillo y se repite 11 veces a lo largo de la canción.

El tema homónimo comienza con un solo de batería potente y un ágil *riff* de guitarra de notas repetidas (con cuatro acordes mayores: Si, Mi, Re y La). Las primeras estrofas aluden a un movimiento que surgirá en esta década, pero no se sabe cuál es ni cuándo irrumpirá. Está llamado a romper el *statu quo* en un ambiente paralizado que exige una transformación. Antes, algunos grupos (*hippies* y *punks*) habían tenido la oportunidad de hacerlo en las décadas de los sesenta y setenta. No obstante, sucumbieron al capitalismo. La alusión a la década compartida y a los referentes musicales indica que esta interpelación está dirigida a los jóvenes.

En términos de la rima, se usan la consonante, la asonante y la libre, como en aburrimiento-estancamiento y ocasión-comercialización-intención. También es importante el uso de la tercera persona singular (impersonal al principio) y de la tercera persona plural.

El *riff* de la canción ayuda a introducir la siguiente estrofa, en la que el *tempo* rápido no varía. Ese apartado sugiere que los jóvenes —sobre todo los *hippies*— reclamaron lo suficiente, pero sus demandas no tuvieron un gran impacto en la sociedad. Su discurso de “*make love, not war*” no podía aplicarse, en cierto modo, a cualquier contexto. “Juventudes”, además, se asocia a las Juventudes Comunistas de Chile, lo que implica una crítica a la eficacia de su acción política. Después, viene un puente en modo imperativo y ocupando rima consonante y asonante.

En “Deja la inercia de los setenta” es primera vez que se interpela a un “tú”. Antes se describía una situación: algo surgió al inicio; luego retrocedemos al pasado, con los *hippies* y los *punks*; ahora se vuelve al presente y se da una orden. No se puede ser un ente inerte; hay que estar preparado para actuar. Todo esto se compone de referencias corporales: abrir los ojos, ponerse de pie, escuchar el latido. Existe un despertar orgánico. El estribillo, después, acelera levemente su melodía.

“Ya viene la fuerza / La voz de los ‘80” es un anuncio que el hablante advierte, aunque no se sabe cuándo se hará presente (aunque esto se canta en 1984). La fuerza no es física; es la voz la que posee potencia. Esto supone que una generación, la de los ochenta, se expresará sin temor. Quizás —y tal como espera la canción— será una época en la que se podrán decir muchas cosas que antes eran imposibles. No es un profeta setentero quien augura esto, sino que cualquiera puede sumarse a esta fuerza, que se vive desde y con la canción mientras se canta, se corea o se baila.

Más adelante, nuevamente hay una interpelación dirigida a un “tú”. Europa se integra a Latinoamérica y comparte problemáticas comunes para la juventud. Si bien se rescata la realidad

¹¹ *Hook* se puede definir como “una frase musical o lírica que se destaca y es fácil de recordar” (Monaco y Riordan 1980: 178, en Burns 1987: 1). Traducción libre.

latinoamericana, también se sugiere una necesidad más global para que la juventud reaccione y “sepa qué hacer”.

La siguiente estrofa insinúa que los jóvenes son los salvadores, que deben activarse. Sería un epíteto afirmar que la sangre es roja, pero declarar que es furiosa y adolescente podría remitir al simbolismo del comunismo. También se puede advertir una metáfora corporal sobre la sangre: es el líquido que permite que el corazón palpite, nutre otros órganos y nos mantiene con vida. Si la sangre se estanca, todo se pudre. En “Sangre latina necesita el planeta”, la sangre proviene de nuestro continente. Aquí se manifiesta la conciencia latinoamericana de los setenta mediante una apropiación positiva de la exclusión (“sudaca”). “Adiós barreras, adiós setentas” es una despedida a los *hippies* y los *punks*, pero también puede ser una despedida del miedo y de la dictadura que se instaló en Chile en esa década. Tras el estribillo hay un puente con *riff* de guitarra, que suena como un rocanrol. Es ahí cuando arremeten las próximas estrofas.

La edad del plástico¹² tiene que ver con esta juventud edulcorada, superficial, sumergida en el pop. Pese a esto, hay una promesa de transformar esta realidad. Por primera vez se habla en primera persona plural. Luego, se interpela a un “tú”: “No te conformes con mirar”; es decir, movilizate. Tener “un rol estelar”, por un lado, implica ser protagonista de los cambios; por otro, alude a los costosos programas de mayor sintonía en los ochenta. Ahora bien, desde lo más recóndito de nuestra sociedad, algo se expresará. Aunque “la piel que vestirá al mundo” es una metáfora, resulta interesante el juego de palabras, ya que la piel no viste, sino que recubre.

Es importante destacar que Jorge González alarga las últimas sílabas de “estelar” y “principal”, lo que intensifica el final de esos versos. En “De las entrañas de nuestras ciudades / Surge la piel que vestirá al mundo” se percibe una melodía de tres acordes (Sol, La y Fa#) que evoca una fanfarria previa a un anuncio trascendente. Así, vuelve a aparecer el estribillo. En la nueva estrofa se oye el bombo de la batería, que marca un pulso rápido, y acordes rasgueados sueltos. Además, se hace patente el advenimiento de esa fuerza de los ochenta, que coincide con la batería que evoca una cuenta regresiva. Se describe una situación sensorial; se escucha, pero solo es un rumor, que puede ser verdadero o falso. Los resabios de los setenta están esfumándose. Se habla en tercera persona plural, aunque sea impersonal. “Mira nuestra juventud / Qué alegría más triste y falsa” apunta a esa “edad del plástico” banal, que supone a jóvenes exultantes, pero aquello, en realidad, es una máscara, una farsa.

Luego, retorna el puente. En esta ocasión, al decir “date cuenta que estás vivo”, González exclama a viva voz, tratando de remecer a su interlocutor. Ya en el estribillo se incluyen coros de Claudio Narea y Miguel Tapia. El líder recurre otra vez al alargue de las últimas sílabas de “fuerza” y “ochenta”, y repite la fuerza para recalcar que es la voz la que posee energía desbordante y es motor de cambio. Concluye con la frase “La voz de los ochenta”, a modo, tal vez, de presagiar que se avecinan brisas de esperanza. En cuanto a lo musical, culmina con la repetición en guitarra de uno de los *riffs* de cuatro notas que se corta bruscamente.

¹² Esto remite al álbum *The Age of Plastic* (1979) de The Buggles, que incluye la canción “Video Killed the Radio Star”. La “edad del plástico” es el contexto epocal que el trío sanmiguelino reconoce, pero del que intenta diferenciarse. Martínez-Gamboa (2024: 19) afirma que el “plástico” era una “fórmula ocupada tanto por ‘los artesas’, como por los metaleros, para referirse a aquellos que no eran de alguno de los dos bandos: en simple, los cuicos”. El plástico, según el autor, encarnaría la fuerza y el cambio que predecían Los Prisioneros. Nosotros no concordamos con su visión. Recordemos que Jorge González canta: “En plena edad del plástico / Seremos fuerza, seremos cambio”. Es decir, la edad del plástico feneció.

Ahora, revisaremos otro ámbito trascendente de *La voz de los '80*: la visión de periódicos ligados al régimen militar y de otros con una postura más neutral.

Cobertura en la prensa: ya viene la fuerza

Para conocer los discursos de la prensa escrita respecto de Los Prisioneros se revisaron las secciones de “Espectáculos” y los suplementos asociados a este ámbito de cinco diarios entre enero de 1984 y diciembre de 1990. Se escogió dicho intervalo porque coincidió con la producción discográfica de la banda.

Se trabajó con diarios de circulación nacional, considerando cierta variedad en su tendencia o adscripción política. Se consultaron 10.774 ejemplares en la sección de Periódicos y Microformatos de la Biblioteca Nacional de Chile. La siguiente tabla resume los periódicos, los años de cobertura, la frecuencia de sus publicaciones y las posiciones atribuidas respecto del gobierno de facto (ver tabla 1).

Diario	Período	Frecuencia	Tendencia
<i>El Mercurio</i>	1984-1990	Lunes a domingo	Ligado ideológicamente
<i>La Segunda</i>	1984-1990	Lunes a viernes, no feriados	Ligado ideológicamente
<i>La Nación</i>	1984-1990	Lunes a domingo	Dependiente del régimen
<i>La Tercera</i>	1984-1990	Lunes a domingo	Sin tendencia
<i>La Época</i>	Marzo 1987-1990	Lunes a domingo	Opositor al régimen

Tabla 1. Tabla de los periódicos que se revisaron, considerando su frecuencia y tendencia política. Elaboración propia

En 1984, el único diario que llevó en sus páginas una crónica relativa a Los Prisioneros fue *La Tercera*, que reseñó un concierto del trío en el Teatro Cariola, en noviembre, anticipando las canciones de *La voz de los '80*¹³: “*Viene la fuerza, la voz de los '80*”: *New wave al ataque*. A pesar de que el título se basa en el estribillo de “La voz de los '80” para demostrar el influjo de esta banda en la nueva generación musical, el artículo comienza con la actuación del telonero La Planta Baja, describiendo incidentes en el público, que es catalogado de “volado” y que “baila al ritmo del new wave y con algo de humo en su cerebro”. Por asociación, podría deducirse que los espectadores de los recitales de Los Prisioneros también encienden “pitos”.

En ese año, la sección Espectáculos de *La Tercera* otorgó mayor cobertura a las noticias de televisión y cine (1.129). Esto tiene sentido, pues en esa época se transmitieron telenovelas emblemáticas (*Marta a las Ocho*, *Los Titeres*, *La Represa*, *La Torre 10*, *Matrimonio de Papel*), programas familiares (*Sábados Gigantes*, *El Festival de la Una*, *Éxito*) y de videoclips (*Más Música*, *Magnetoscopio Musical*, *Videotop*), espacios folclóricos (*Chilenazo*, *Esquinazo*) y estelares de elevado presupuesto (*Martes 13*, *Amigos, siempre amigos*). El panorama cambió en cuanto a la música, ya que en total se editaron unas 416 notas. De estas, 269 correspondían a artistas extranjeros y 147 a artistas nacionales. Trescientos cincuenta y uno pertenecían a la categoría de música popular.

¹³ *La Tercera*, (18 de noviembre, 1984), p. 61.

Esta dimensión —que predomina sobre otros estilos¹⁴— incluye a conjuntos y solistas de alta rotación radial, como Julio Iglesias, Paloma San Basilio, Raphael, José Luis Perales, Camilo Sesto, Mocedades, Luis Miguel, Roberto Carlos, José Luis Rodríguez, Pablo Ruiz, Sandro y Ángela Carrasco.

En *El Mercurio*, las notas de televisión y cine también recibieron una gran cobertura (1.310), al igual que los artículos de cultura (734) y otros (822). La penúltima distinción reúne notas de danza, ballet, ópera, literatura, pintura, escultura y música clásica, y la última agrupa publicaciones de teatro, montajes circenses y festivales regionales no televisados. En cuanto a la música, se publicaron 486 noticias. 328 conciernen a intérpretes internacionales y 158 a chilenos. 396 se encuentran en la categoría de música popular.

En *La Segunda*, en tanto, se consignaron 593 notas de televisión y cine, y 224 de música. La inclinación por artistas foráneos es considerable: 151 frente a 73 (184 estaban en la categoría de música popular). En *La Nación*, las noticias preponderantes eran las de televisión y cine (999), cultura (568), y otras (482). Luego se ubicaban las de música, con 311 artículos. La categoría de música popular nuevamente lidera (294). Aquí es notoria la preferencia por exponentes extranjeros (253), en desmedro de los locales (57) (ver figura 3).

Cobertura por ámbitos 1984

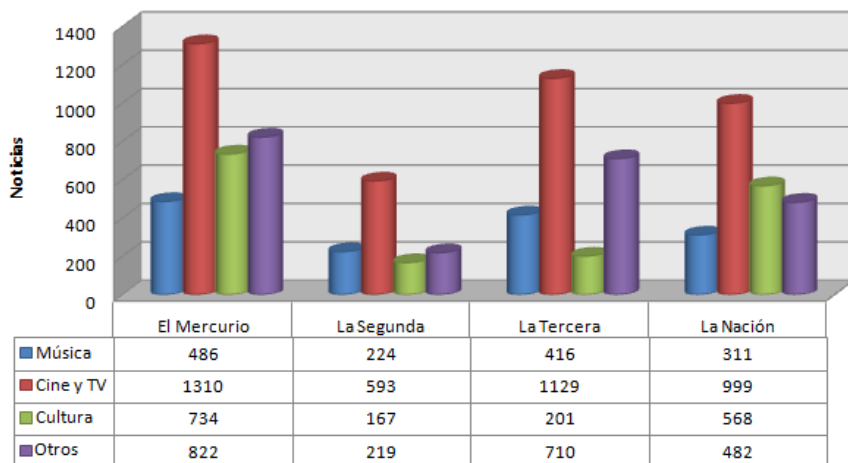


Figura 3. Gráfico que demuestra la preeminencia en la cobertura de cine y televisión en Chile en 1984. Elaboración propia

En tales periódicos coincidió la cobertura a cantantes y agrupaciones nacionales como Cristóbal, Gloria Simonetti, Luis Dimas, Zalo Reyes, Óscar Andrade, Patricio Renán, Fernando Ubiergo, Patricia Maldonado, Miguel Piñera, María Inés Naveillán, Eduardo Gatti, Los Huasos Quincheros y Ginette Acevedo (ver figura 4).

¹⁴ Para este análisis también se han incluido otras clasificaciones musicales, como folclore y otros, que comprende géneros como el jazz, la cumbia, el *new age*, la ranchera y el tango.

Cobertura artistas música según nacionalidad 1984

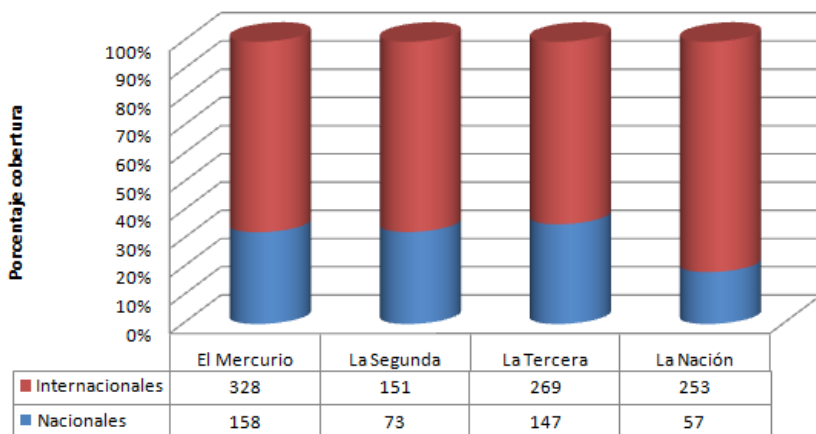


Figura 4. Gráfico que refleja la gran cobertura periodística hacia los artistas extranjeros en 1984.
Elaboración propia

La cobertura periodística respecto de Los Prisioneros se mantuvo en 1985. En *La Tercera* — donde las noticias de televisión y cine superan a las de música (1.140 versus 291)— solo se publicó una crónica a propósito de la participación de la banda de San Miguel en el Festival del Nuevo Pop Chileno, realizado en el Velódromo del Estadio Nacional en diciembre: *Ya viene la fuerza el pop de los '80*¹⁵. El artículo, cuyo título nuevamente remite a “La voz de los ‘80”, asegura que ese tema es un himno que representa por completo a las bandas del Nuevo Pop Chileno (NPCh).

Por su parte, *El Mercurio* divulgó una entrevista a raíz de una presentación del grupo en el Café del Cerro, y porque “ha conseguido entrar en el mercado nacional con rapidez asombrosa”: *Los Prisioneros: “Los Buenos Músicos Son Aburridos”*¹⁶. Pese a estos logros, el tono de las preguntas es incisivo. La periodista cuestiona, por ejemplo, la voz de González en los *shows* (“Hablas de la importancia de la voz y en tus recitales no se te escucha”) e ironiza acerca del nivel de producción del casete (“Querría decir que tu cassette es perfecto, entonces”).

Acá la música, otra vez, se situó en el último lugar, con 486 notas, y los intérpretes extranjeros fueron bastante cubiertos en comparación con los chilenos (322 versus 164) (ver Figura 5).

Además de los nombres antes citados, *La Tercera* y *El Mercurio* mencionan a artistas ligados al emergente NPCh o jóvenes promesas que actuaban en la pantalla chica, como Alberto Plaza, Q.E.P., Miguelo, Primeros Auxilios, Luis Jara, Cinema, Engrupo, Keko Yunge, Juan Antonio Labra y Pablo Herrera (ver figura 6).

¹⁵ *La Tercera*, (19 de diciembre, 1985), p. 36.

¹⁶ *Wikén*, (19 de abril, 1985), p. 7.

Cobertura por ámbitos 1985

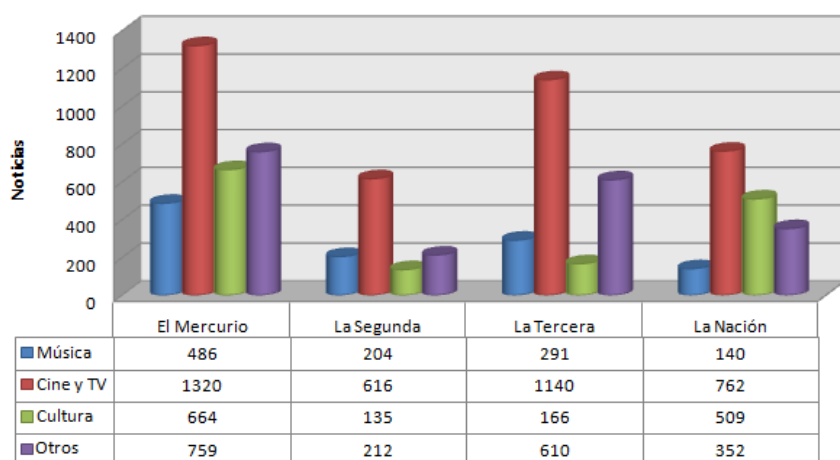


Figura 5. Gráfico que demuestra que, en 1985, aún el cine y la televisión recibían atención por parte de la prensa. Elaboración propia.

Cobertura artistas música según nacionalidad 1985

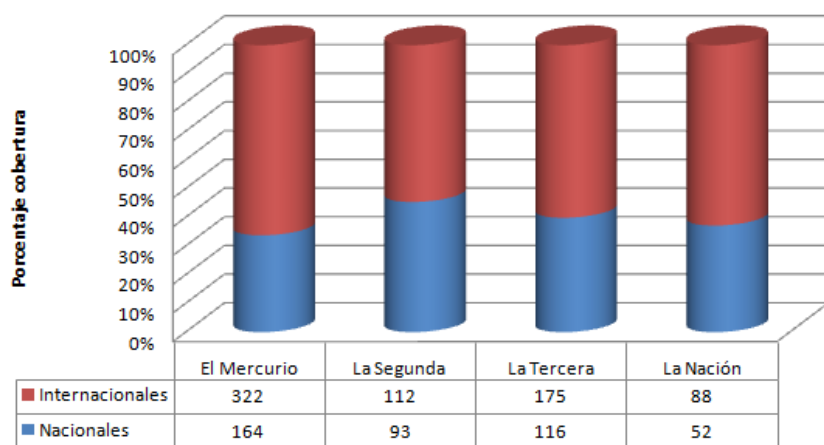


Figura 6. Gráfico que corrobora que la prensa, en 1985, relegaba la música chilena. Elaboración propia.

Resulta interesante que, en este período, *La Tercera* haya optado por titular sus crónicas con alusiones a “La voz de los ’80”. En ambos casos expuestos se emplea la palabra “himno”, lo que

demuestra que Los Prisioneros son los precursores de una corriente que incita positivamente a la juventud. Aunque se indica que sus canciones son directas, ronda la idea de que esta banda es imitadora del *new wave* británico, por consiguiente, su discurso no sería nocivo. En la entrevista de *Wikén*, en cambio, se les critica por ser músicos deficientes, por la desprolijidad de su primer álbum y por la aparente desidia del líder (la reportera acota que él cursa Licenciatura en Música “porque es la única carrera que no me aburre y tenía que seguir alguna profesión”). Por primera vez, se percibe una pregunta acerca de las diferencias de clase: “Hay entonces una división estricta entre unos y otros. Están ustedes apresándose en una reja como la de los prisioneros”.

Ya en 1986, en cambio, la prensa modifica radicalmente su discurso acerca de Los Prisioneros: de ser estandartes de una generación se transforman en jóvenes resentidos. Esa concepción negativa nace tras el lanzamiento de *Pateando Piedras*, el casete más social de su carrera. En su icónica canción “El baile de los que sobran” se aprecia el desencanto, la carencia de oportunidades y una rabia contenida. Todos estos aspectos fueron reprochados por diarios de derecha, como *El Mercurio* y *La Segunda*.

Cuando se llevó a cabo esta investigación, partimos de estas tres hipótesis:

- En todos los diarios revisados, Los Prisioneros recibieron menos cobertura que otras bandas y solistas nacionales de la época.
- Los Prisioneros recibieron más cobertura en periódicos que gozaban de mayor “libertad editorial” o que no estaban alineados ideológicamente con la dictadura (*La Tercera*, *La Época*).
- En periódicos ideológicamente ligados al régimen (*El Mercurio*, *La Segunda* y *La Nación*) se emplearon estrategias discursivas que descalificaron o devaluaron la imagen y la propuesta musical de Los Prisioneros.

Diversas interrogantes pueden surgir de tales premisas. Por lo examinado, podemos afirmar que *La voz de los '80* fue el único casete que gozó de una cobertura periodística afable.

Palabras finales

En 2024, a cuarenta años del lanzamiento de *La voz de los '80* de Los Prisioneros, los homenajes no cesaron. En la literatura, aparecieron rigurosos libros que ofrecieron perspectivas interesantes acerca de este casete. Por un lado, uno que asegura que el *rock* chileno era una quimera hasta la inusitada aparición de la banda sanmiguelina (Martínez-Gamboa 2014); por otro, otro autor, mediante entrevistas, material audiovisual, iconográfico y hemerográfico, reconstruye el fenómeno de Los Prisioneros entre 1980 y 1986 (Tapia 2024). Incluso, brinda una cita de Jorge González que sorprende:

Yo hice todas las guitarras, todos los bajos y los ritmos de todo el disco. Los cabros tocaban nomás. Era poco menos que un disco solista. Todos dicen *Corazones* es el primer disco solista, pero yo digo que el único no solista es *La cultura de la basura*¹⁷.

¹⁷ <https://www.latercera.com/culto/noticia/los-prisioneros-llega-el-libro-mas-revelador-acerca-de-sus-inicios-a-40-anos-de-la-voz-de-los-80/> [acceso: 1 de agosto de 2025].

A diferencia de tales trabajos, este artículo unifica más aristas: el apogeo del casete en nuestro país, la aparición de *La voz de los '80* y sus dos carátulas desafiantes, el análisis musical de la canción homónima y, finalmente, los discursos de la prensa escrita sobre esta producción.

En términos musicales, si bien Los Prisioneros exploraron el *new wave* de los ochenta —sin distinguirse de otros exponentes locales, como Aparato Raro, Cinema, Valija Diplomática, Electrodomésticos y Upa!, entre otros—, sobresalieron por sus letras irónicas y mordaces, reflejadas desde el inicio en *La voz de los '80*. Es por esto que no solo son objeto de estudio por su propuesta estética, sino también por cómo sus temas repercutieron en los oyentes a nivel emocional, pues se referían a las vicisitudes que enfrentaban las clases más vulneradas. Así, Los Prisioneros alcanzaron el pedestal canónico de lo que García (2013) denomina “canción comprometida”.

Siguiendo la ruta de Violeta Parra y Víctor Jara, esta banda, a decir de Vilches (2004: 197), “continúa un diálogo abierto con los chilenos, al referirse a la contingencia sociopolítica actual que concierne no sólo a un país, sino también a toda Latinoamérica”. Como hemos constatado en el último lustro, *La voz de los '80* resuena hasta hoy. Tras el estallido social del 18 de octubre de 2019, este disco reordenó el entorno sonoro y el espacio social de un colectivo, entre consignas, aplausos y ruidos de la ciudad. La canción emblemática, que ya prometía un mejor porvenir en la dictadura, ahora permanece estática, como si cuarenta años hubieran sido criogenizados. *La voz de los '80* demuestra que las demandas y las exclusiones de siempre funcionan como factores identitarios, intensificando la vivencia presente, que también es una experiencia atemporal: se pueden unir todos los marginados y desilusionados de distintas épocas.

BIBLIOGRAFÍA

BURNS, GARY

1987 “A Typology of ‘Hooks’ in Popular Records”, *Popular Music*, VI/1, pp. 1-20.

BYRNE, DAVID

2014 *Cómo funciona la música*. Barcelona: Literatura Random House.

FUENZALIDA, VALERIO

1985 *La industria fonográfica chilena*. Santiago de Chile: CENECA.

GARCÍA, MARISOL

2013 *Canción Valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.

HOSOKAWA, SHUHEI

2012 “The Walkman Effect”, *The Sound Studies Reader*. Jonathan Sterne (editor). 1ª edición. Nueva York: Routledge, pp. 104-116.

JORDÁN, LAURA

2009 “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, LXIII/212, pp. 77-102.

MARTÍNEZ-GAMBOA, RICARDO

2024 “La voz de los '80': postales desde el pasado”, *Cultura prisionera. Ensayos más allá de la música*. Paula Libuy (editora). Santiago de Chile: Santiago-Ander Editorial, pp. 17-22.

SERRANO, BRUNO

2013 *Exhumación del olvido. Cronología de la Dictadura 1973-1989*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.

TAPIA, ALEJANDRO

2024 *Ya viene la fuerza. Los Prisioneros 1980-1986*. Santiago de Chile: Club de Fans.

VILCHES, PATRICIA

2004 “De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida”, *Revista de Música Latinoamericana*, XXV/2, pp. 195-215.

WALLIS, ROGER y KRISTER MALM

1984 *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres: Constable.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Alfonso Ureta Munizaga. 2024. *Contrapunto del Tarifeño y el Diablo*. La Lira Producción Musical. 84 pp. Incluye acceso en línea a la grabación del mismo título.

Continuador de una vibrante escena metropolitana, en la que el guitarrón chileno y el “canto a lo poeta” siguen sumando nuevos adeptos y cultores, Alfonso Ureta Munizaga propone una nueva versión para una contienda en verso protagonizada por dos cantores de oficio. El propio Ureta Munizaga ha editado varios registros discográficos con este repertorio, y publicó en 2022 su método *El guitarrón chileno en el canto a lo poeta*. Productor musical, compositor e intérprete, cultor del guitarrón chileno, poeta popular y vocalista del grupo de música de raíz Los del Maipo, además de docente, Alfonso Ureta Munizaga despliega sus habilidades y saberes en este nuevo libro de poesía popular. Por medio de un código de respuesta rápida (QR) inserto en sus primeras páginas, se puede escuchar la versión musicalizada de esta contienda poética.

El libro incluye un prólogo titulado “Diablo por conocer es el conocido” escrito por Fidel Améstica, connotado estudioso de las tradiciones musicales chilenas y, además, cultor del “canto a lo poeta”. Dividido en tres apartados, el primero informa de otros duelos poéticos donde se enfrentan lo popular con lo diabólico, y que, como payas, están presentes en el Cono Sur: Francisco “El Hombre” y el Diablo en los llanos del caribe colombiano, Santos Vega y Juan sin Ropa en la zona del Río de la Plata, y el Mulato Taguada y don Javier de la Rosa en la zona central de Chile. Como reminiscencia arquetípica de una América hispana con raíces medievales, Améstica informa sobre diferentes enfoques desde los cuales se han estudiado estos duelos de verso improvisado. Es precisamente la confrontación entre Taguada y de la Rosa la que sirve a Fidel Améstica para volver a pensar en este hito, ocurrido presumiblemente durante el siglo XIX en la zona central de Chile.

Se trata de un análisis en el que lo popular no queda separado de lo letrado. Y, por consiguiente, no sería Don Javier de la Rosa el “pata’e cabra”, sino que sería solamente “un pequeño hacendado venido a menos”. Así, se postula que tanto el mulato Taguada como Don Javier serían las dos partes de la paya: el ingenio y la sabiduría. Y donde uno no es sin el otro, es decir, “nada es el instinto sin el cultivo”. Porque, en definitiva, “[a]mbos son pueblo”. Acerca de este duelo en particular resulta oportuno referir a los comentarios de Nicanor Parra, cuando señala la relación entre lo popular y lo letrado a propósito del alcance en la métrica



del verso endecasílabo y octosílabo presentes en el diálogo inicial entre Sancho y Don Quijote, por una parte, y por otra el hecho de que haya sido este duelo, entre don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada, un proyecto posible que, en la década de 1950, Parra estuvo evaluando con miras a una nueva versión actualizada (Morales 2006).

Concluye este primer apartado con un recuento de las diferentes versiones en las que circuló este último duelo. La más antigua, nos dice Améstica, es aquella fechada en 1790 por Eugenio Pereira Salas, mientras que tanto Antonio Acevedo Hernández y Rodolfo Lenz la datan en 1830. De igual modo, mientras algunos autores señalan que don Javier de la Rosa es originario de Copequén, otros lo ubican en las cercanías de Curicó. Hoy no se tiene certeza de su lugar de origen.

En el segundo y tercer apartado del prólogo, Améstica presenta el contrapunto entre el Tarifeño y el Diablo en correspondencia con la localidad de Pirque, zona de poetas populares y guitarroneros de bien ganada fama. Entre ellos, Don Osvaldo “Chosto” Ulloa, figura principal asociada al canto a lo poeta y a la guitarra grande, y a quien Améstica atribuye la “primera versión en décimas” de este contrapunto. Pero también, y en mi propio recuerdo, tierra de otro cantor a lo poeta y amigo excepcional como Santos Rubio. La presencia del mandinga en tierras de Pirque habría originado el pacto que este último firmó con el político y comerciante de la zona, Ramón Subercaseaux Mercado, y que le permitió a Subercaseaux asegurarse el regadío de sus tierras mediante la construcción del canal en 1834. Otro aspecto de interés que rodea esta contienda es el referido al guitarrón, instrumento enigmático y de oscuro origen. Aunque hoy se sabe que no fue Pirque el lugar de su nacimiento, es en este lugar donde ha germinado una cultura del instrumento que hoy florece y da frutos. En una curiosa asociación de nombres y lugares, Améstica se pregunta si acaso el origen atribuido al Mulato Taguada, como oriundo de la zona de San Vicente de Tagua-Tagua, no es también un guiño a la picardía de este cantor del Maule, que bien puede leerse como “cantor con maula”. Y más adelante, repara en el nombre de las cuerdas del guitarrón que van por fuera del diapasón y que, en su brillante trinar, la tradición las nombra “diablitos”.

Otro elemento de interés en esta introducción es el origen del nombre “Tarifeño”, también conocido como “Tarifeña” o “Tarisveña”, que hace referencia a una entonación de “canto a lo poeta” cultivada por cantores de Pirque, llamada “La Segundina”, por atribuirse su difusión a don Segundo Correa, de la Región de O’Higgins. Por otra parte, “Tarifeño” es el gentilicio de Tarifa, ciudad perteneciente a la provincia de Cádiz en España, y por donde, a fines del siglo XI, entraron los almorávides «no solo para socorrer a los reyes moros ante el cerco de Alfonso VI, sino para tomarse toda Andalucía». Por lo tanto, señala Améstica, se trata de un proceso que, aun chilénizado, contiene evidentes elementos moriscos.

El duelo en décimas que compone Alfonso Ureta Munizaga comienza con una presentación. A cargo de un narrador que, en tercera persona y con cuatro décimas espinelas, da contexto en el que ambos contendores –el Diablo y el Tarifeño– se encuentran y se desafían. Al modo de una obertura o como introducción, estos versos primeros entonados por un narrador omnisciente dan el marco temporal; “Hace unos siglos atrás, como versa la leyenda”. Pero, más importante, precisan el lugar del enfrentamiento; “El Principal de Pirque”. De esta forma, se da comienzo al duelo con estos últimos versos: “Sus instrumentos a punto, cada uno los templó; y así es como comenzó, el célebre contrapunto”. Ya en pleno duelo se exponen los versos que actúan como provocación, por ejemplo, cuando canta el Tarifeño: “¿Quién es este forastero, que viene tan arrogante y, con tono desafiante, me interpela en el sendero?”. Y en medio de la contienda, es el mismo Tarifeño quien se adelanta a preguntar al

diablo por los más variados temas, entre estos: “¿podrías decirme cuántas / estrellas hay en el cielo?”, “dónde se encuentran aquellos / ríos que no tienen agua?”, “¿qué va hacia arriba y abajo / sin moverse de lugar?”, “¿qué cosa se hace más grande / mientras más uno le quita?”, “dígame, ¿cuál es la planta / que no da fruto ni flor?”. Y en la segunda mitad del entrevero, es el mismo Diablo quien se aventura en desafiar al Tarifeño con preguntas que versan sobre cuestiones religiosas: “¿cuál fue aquel mayor pecado / que cometió Salomón?”, “diga, ¿por cuánto dinero / Judas entregó a Jesús?”, o también, “¿por cuánto tiempo Moisés / se halló errando en el desierto?”, entre otras.

Un momento clave de esta disputa es cuando el Tarifeño descubre quién es su oponente. Cuestión que luego tiene una consecuencia poético-religiosa en el propio contrapunto. Es precisamente con este verso que el narrador se refiere al asombro del protagonista cuando descubre la verdadera naturaleza del duelo:

«Y el Tarifeño entendió
lo que no pensó jamás:
¡era el propio Satanás
aquel que lo desafió!
Fue entonces que se acordó
—y se le abrió su talento
Con divino fundamento
y llenándose de luces—
de la “postura de cruces”
al trino del instrumento».

Hacia el final, y mediante el expediente de las letanías marianas, el Tarifeño logra vencer al Diablo, quien, con quejumbrosa habilidad, “se escapó en un torbellino / sumamente horrorizado”. El contrapunto culmina entonces con la victoria del bien sobre el mal; o también con el triunfo de lo humano sobre lo diabólico.

Por último, como publicación escrita, se trata de un objeto material pensado y realizado con atención hasta en los más mínimos detalles. Se trata de un formato cercano a un libro de bolsillo con una cuidada diagramación y diseño, en que destacan, por ejemplo, el uso de imágenes en blanco y negro que remiten a los grabados que ornamentan los pliegos de la Lira Popular a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y el uso de una ligadura tipográfica cuando la letra “s” antecede a una consonante. De esta forma, y con una evidente proyección dramática de este duelo poético; tanto por la presencia de versos —también en décimas— por parte de un narrador, como por la inclusión de instrucciones o comentarios sobre la escena propios de la escritura para teatro, este libro en su brevedad constituye un aporte actualizado de un relato de larga data en la sabiduría popular. Alfonso Ureta Munizaga no solo actualiza en décimas un mito, sino que lo hace desde una enunciación multimedial, en tanto libro y también como registro sonoro.

Mauricio Valdebenito Cifuentes
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
mvaldebe@uchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

MORALES, LEONIDAS

2006 *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Tajamar.

URETA MUNIZAGA, ALFONSO

2022 *El guitarrón chileno en el canto a lo poeta*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Somos Hip Hop. Poetisa. [Publicación digital] Autogestión, 2025.

El rap en Concepción¹ atraviesa un momento de notable vitalidad. La existencia de una escena musical activa y dinámica se manifiesta en la frecuencia de eventos como conciertos, festivales, tocatas y batallas de rap, realizados tanto en recintos privados como en espacios públicos. Un aspecto significativo de este actual auge del rap en Concepción es la creciente visibilidad y el protagonismo de las mujeres. Porque las raperas penquistas² no solo están ocupando un espacio que, históricamente y en diferentes latitudes, ha estado dominado por los hombres, sino que, mediante sus propuestas musicales y dinámicas sociales particulares, están cuestionando las narrativas tradicionales de este género musical en Concepción (Rodríguez Vega y Calderón-López 2024).



En este contexto, adquiere especial relevancia el álbum *Somos Hip Hop* (2025) de Poetisa. Esta producción discográfica puede interpretarse como un momento de consolidación artística en la trayectoria de una de las voces femeninas más representativas del rap penquista. El álbum está compuesto por doce piezas musicales, cuya estructura y contenido evidencian una propuesta comprometida con la estética, los fundamentos y las luchas del rap.

La primera pista, titulada “Intro somos hip-hop” (1’53”), funciona como una carta de presentación en la que se delinean los principales ejes temáticos del disco: el amor incondicional por la cultura hip-hop, la vivencia femenina en un espacio predominantemente masculino y el esfuerzo sostenido que implica abrirse camino en el ámbito musical desde una posición independiente. Esta introducción destaca por el uso sostenido del *scratch* —técnica emblemática del DJing—, que establece un diálogo dinámico con la voz de esta rapera.

La segunda pista, “Rap del sur” (2’44”), destaca por una mayor apertura hacia el R&B y el soul, especialmente evidente en el estribillo, donde se presenta un fraseo más ligado al canto entonado que al rapear tradicional. En cuanto al contenido lírico, esta canción evidencia la producción rapera del sur de Chile.

Posteriormente, se nos presenta “Son” (3’11”), que desarrolla un ritmo ágil en su base instrumental. En esta pieza, el rapear de Poetisa adquiere un carácter más agresivo para dar cuenta con determinación sobre la perseverancia frente a las críticas y las dificultades que ha debido enfrentar como música mujer. Su lírica interpela a quienes han experimentado la marginación o la deslegitimación, al mismo tiempo que los invita a persistir, manteniendo la integridad y la pasión por la música rap como motor de la acción.

¹ Concepción es una ciudad ubicada en la zona centro-sur de Chile, a unos 500 kilómetros al suroeste de la capital Santiago.

² Gentilicio de Concepción.

La cuarta pieza del álbum, “Rap de cora” (3’58”), pone en el centro a la autenticidad como fundamento esencial de una identidad hiphopera (hacer las cosas de corazón). Uno de sus elementos distintivos es la participación de otros raperos, quienes intervienen en la segunda estrofa y en el estribillo.

Posteriormente, escuchamos “Represento” (1’20”), que puede interpretarse como un interludio dentro de la estructura general del disco. Aunque no se trata de una pieza puramente instrumental —como suele ocurrir con los interludios de álbumes de rap—, su breve duración permite clasificarla como tal. Esta pieza actúa como una pausa estratégica, introduciendo un momento de detenimiento entre canciones más intensas tanto en lo rítmico como en lo lírico.

“Somos underground” (2’51”) es una canción con una potente línea de bajo, entrelazada con una batería electrónica de estilo *boom bap* como sello característico del rap de los años noventa en el mundo. El estribillo es enfático: *nos mantenemos en el underground*. Esta canción puede leerse como una defensa de la independencia artística, encarnada en la figura de una mujer que elige permanecer al margen de la industria para preservar la integridad de su música y de su mensaje.

La siguiente canción, “Reflejos” (3’38”), aborda la salud mental en el contexto chileno contemporáneo. La canción se abre con un *sample* tomado de un noticiero en el que se hace referencia a esta problemática social. Tras este comienzo, el estribillo interpretado por un grupo de raperos irrumpe inmediatamente. Esta pieza se destaca en el álbum por su ritmo cadencioso y su *groove* bailable.

La octava pista, “Interludios DJ’s Concepción” (3’35”), se presenta como otra pieza de carácter transicional. Al comienzo, Poetisa desarrolla un estilo de rapeo ágil, cercano al doble tempo, lo que sugiere un ejercicio de virtuosismo técnico más que de intención narrativa. El contenido lírico se asemeja a un *freestyle* (improvisación de rap), en tanto se basa en una sucesión de frases rimadas sin una línea discursiva definida, lo que permite interpretar esta pieza como un espacio de libertad creativa.

Luego, “Somos Rap” (2’25”) retoma el tema de la autenticidad hiphopera. Aquí, la artista penquista adopta un tono introspectivo para reflexionar acerca de los años de compromiso sostenido con dicha cultura musical, reivindicando la perseverancia como virtud frente a un entorno adverso que ha intentado desalentar su participación en el rap. Musicalmente, esta canción se despliega sobre una base de ritmo más pausado en comparación con otras piezas del álbum, lo que crea un clima de mayor intimidad.

La décima pista, “Interludio Freestylers” (2’14”), también cumple una función de pausa en el flujo narrativo del disco. Como sugiere el título, la pieza se estructura en torno a una *performance* de *freestyle*. En este caso, se trata de una instancia colectiva protagonizada exclusivamente por raperos hombres, quienes toman la palabra para desarrollar versos que, aunque improvisados en su forma, retoman varios de los tópicos centrales previamente abordados por Poetisa. Entre estos se destacan el compromiso incondicional con el hip-hop, la perseverancia ante la adversidad y el sentido de comunidad que atraviesa esta cultura musical.

La penúltima pieza, “Hijo mío” (2’58”), se erige en uno de los momentos más emocionales del disco. Antes de iniciar su interpretación cantada, la rapera dedica la pieza explícitamente a sus hijos. Posteriormente, presenta un conjunto de reflexiones existenciales acerca del sentido de la vida, la importancia del amor, la resiliencia ante las dificultades y el valor de mantenerse fiel a uno mismo. Estas estrofas se entrelazan con un estribillo melódico que refuerza el tono emotivo. La base musical se construye a partir de un *sample* de guitarra acústica en tonalidad

menor, lo que contribuye a crear una atmósfera melancólica y contemplativa. Hacia el final del tema, se incorpora un *sample* de voces infantiles, un recurso sonoro que evoca la presencia de los hijos a quienes se dirige la artista.

El álbum concluye con la canción “No dejes de creer en ti” (2’46”), en la que se sintetiza el mensaje de perseverancia que ha atravesado buena parte del disco. Desde un punto de vista musical, la base destaca por su marcado carácter rítmico. A diferencia de otras piezas del álbum que se apoyan más en elementos melódicos definidos, aquí son las percusiones las que estructuran la dinámica de la canción. Por otra parte, la participación de la rapera Rapbrina aporta un matiz vocal distintivo, ya que su intervención se caracteriza por una entonación en un registro más grave que la de Poetisa.

Ahora bien, este disco se inscribe con claridad en la tradición clásica del rap, tanto por el uso sostenido del rapear como técnica vocal principal, como por sus bases musicales construidas sobre compases de cuatro tiempos con acentos marcados en los tiempos fuertes (Chang 2014). Esta elección estilística puede interpretarse como una toma de posición consciente frente a las transformaciones que actualmente experimenta el rap en Chile, marcadas principalmente por el auge de la denominada “música urbana” y por los desplazamientos estéticos que esta ha provocado.

Cada vez son más los raperos chilenos que incorporan elementos propios de otros géneros populares contemporáneos —como el *trap*, el reguetón o el mambo—, generando formas híbridas que, si bien amplían las posibilidades expresivas, también tienden a diluir algunas de las marcas sonoras más distintivas del rap. En este contexto de cambio, la propuesta de Poetisa parece reafirmar un compromiso con una estética del rap más reconocible y arraigada en sus fundamentos tradicionales.

Desde una perspectiva temática, *Somos Hip Hop* es un disco diverso. Si bien el eje articulador del álbum es, sin duda, la afirmación identitaria de Poetisa como rapera, también se abordan otros tópicos que complejizan y amplían el alcance del mensaje. Una noción interesante es cómo aflora una perspectiva de género. Poetisa hace explícita su experiencia en el hip-hop y en el mundo de la música, destacando las dificultades que ha tenido que enfrentar como mujer. Pero es importante señalar que esta crítica no se construye desde una posición de antagonismo hacia los hombres. Prueba de ello es la activa participación de raperos en diversas canciones del disco, lo cual refuerza la idea de que en la cultura del hip-hop los discursos de reivindicación de género se despliegan dentro de una lógica de fraternidad, donde mujeres y hombres convergen en el reconocimiento mutuo como partícipes de una misma lucha cultural por la igualdad social (Halliday y Payne 2020).

En suma, *Somos Hip Hop* es un álbum que, más allá de su valor musical dentro de la tradición clásica del rap, propone una lectura del ser mujer rapera en el Chile actual y, en particular, en la ciudad de Concepción. Poetisa reafirma su autenticidad en este género musical, ampliando además los horizontes temáticos al incorporar dimensiones afectivas y sociales que contribuyen a enriquecer el panorama del rap chileno desde el enfoque de una mujer rapera.

Nelson Rodríguez Vega

Departamento de Música, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción, Chile
nelsonrodriguez@udec.cl

BIBLIOGRAFÍA

CHANG, JEFF

2014 *Generación Hip-Hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.

HALLIDAY, ARIA S. y ASHLEY N. PAYNE

2020 "Introduction: Savage and savvy: Mapping contemporary hip hop feminism", *Journal of Hip Hop Studies*, VII/1, pp. 8-18.

RODRÍGUEZ VEGA, NELSON y ALMA CALDERÓN-LÓPEZ

2024 "Del hip-hop al feminismo comunitario: la experiencia del torneo de freestyle Suyai Free en Chile", *Sociedade e Cultura*, XXVIII, pp. 1-35.

Música latinoamericana para violín y viola. Dúo Gestos (Karol Dinamarca, violín; Pablo Salinas, viola). [Publicación digital]. Obras de Juan Orrego Salas, Julieta Casarin, Claudio Santoro, Ignacio Salvo, y Manuel Ponce. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2024.

1. Introducción.

El Dúo Gestos –integrado por Karol Dinamarca en el violín y Pablo Salinas en la viola, dos destacados músicos pertenecientes al cuerpo estable de la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile– ha emprendido desde 2024 la misión de registrar los aportes de compositores insertos en el canon de la música latinoamericana para el atípico formato de dúo para violín y viola, así como también dos obras inéditas, escritas especialmente para el dúo con ocasión de esta grabación.

El trabajo contenido en este fonograma encuentra su valor en la divulgación de composiciones escritas para este formato, que, además de ser poco frecuente, ofrece una gama de posibilidades tímbricas, texturales, armónicas y melódicas que se entrelazan muy bien con el carácter melódico de ambos instrumentos. A continuación, desglosaremos cada pieza, conectando su contexto de producción con la interpretación de cada una, según quedó registrada en el fonograma, y veremos cómo el mundo compositivo se cruzó con el interpretativo en este caso.

La portada del álbum es obra de la dibujante Natalia Silva Perelman y presenta dos personajes basados en los integrantes del dúo. Su estilo combina la ilustración con el cubismo latinoamericano. El color plomizo se ha usado porque es muy frecuente en las pinturas del período entre guerras, sobre todo en autores como Pablo Picasso (1881-1973). En cuanto a los aspectos técnicos de la grabación, el ingeniero de sonido a cargo de este proyecto fue Felipe Leighton, quien además es docente en el Instituto Profesional Duoc UC.



Como dato anexo, el Dúo Gestos acompañó el lanzamiento del fonograma con *reels* subidos a su cuenta de Instagram, en los que las siguientes personas introdujeron a la audiencia en las siguientes obras del fonograma: Prof. Dr. Luis Merino, destacado musicólogo de la Universidad de Chile, comentó la *Sonata a dúo* de Juan Orrego Salas. Julieta Casarin habló acerca de su propia obra, *Gestos*, contenida en el fonograma¹. Hugo Muñoz, estudiante del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, detalló los pormenores del *Duo* de Claudio Santoro. Finalmente, Álvaro Gallegos, destacado periodista especializado en música, comentó la *Sonata en duo* de Manuel Ponce².

2. *Sonata a dúo, Op. 11* (Juan Orrego Salas 1945) (pistas 1-3, 1. “Lento – Allegro” [5’59”]; 2. “Adagio cantábile” [4’04”]; 3. “Vivacissimo” [2’40”])

Obra temprana de Juan Orrego Salas (1919-2019), cuya concepción se remonta a 1945, cuando, para experimentar con lo vernáculo, el compositor utilizó una canción tradicional campesina de Chile llamada “La pastora”, contenida en el fonograma *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, publicado a finales de 1944 y reeditado en CD en 2005³. Según comenta el destacado musicólogo chileno Luis Merino (1943) en el *reel* publicado en el perfil de Instagram del dúo, el uso de esta melodía por parte de Orrego Salas halla su explicación en el contexto de la institucionalidad musical de Chile en la década de 1940. Por medio de un Decreto del Rector de la Universidad de Chile, el 8 de abril de 1944 fue creado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, cuyo primer director fue el destacado historiador chileno Eugenio Pereira Salas (1904-1979), figura íntimamente ligada a la música en Chile. En 1947, este organismo pasó a formar parte del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, cuyo director fue el destacado musicólogo español Vicente Salas Viu (1911-1967)⁴.

Respecto de la importancia del uso de elementos folclóricos en su creación musical, Merino destaca el momento en que el compositor se encontraba en Tanglewood, un núcleo naciente de la música de vanguardia en el mundo, ubicado en la bucólica campiña de Massachusetts, en Estados Unidos. Allí se encontró con el reconocido compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983), uno de los representantes, en aquella época, del denominado nacionalismo musical, fenómeno desarrollado en los países americanos a partir de la década de 1930 aproximadamente. El musicólogo estadounidense Gerald R. Benjamin nos recuerda que Orrego Salas viajó a Estados Unidos en 1945 para estudiar en la Universidad de Princeton con el reconocido compositor estadounidense Randall Thompson (1899-1984), y que la sonata para violín y viola que compuso al año siguiente, fue “la única ocasión en que [Orrego Salas] explotaría la vena folclórica” (Benjamin 2001: 232).

¹ Para esta crónica, se entrevistó a la compositora mediante vía remota, el martes 16 de septiembre de 2025.

² Todos los enlaces a los *reels* pueden encontrarse en el perfil de Instagram del Dúo Gestos. <https://www.instagram.com/duogestos> [acceso: 18 de diciembre de 2025].

³ Véase *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. CD de audio, más librito. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005.

⁴ Domingo Santa Cruz, “1. *El folclore a partir de 1942*” en “V. 31. Actividades musicales de la Facultad de Bellas Artes,” en “*Segunda Sección. Últimos períodos como Decano de la Facultad de Bellas Artes (1938 – 1948)*,” en “V. Vida musical institucionalizada. El divorcio de las artes (1941 – 1948),” en Santa Cruz 2008: 724.

Justamente, Merino comenta que, al conocer a Ginastera en Tanglewood, Orrego Salas se encontró enfrentado “a la idea prevaleciente en el medio norteamericano”, que consistía en “que solamente la senda Villa-Lobos o Chávez conducía al compositor latinoamericano a la verdadera originalidad”. Esta senda se articulaba en torno al uso de lo vernáculo en la música académica. Destaca Merino que, en el primer y el segundo movimiento, Orrego Salas desarrolla “melodías de tonada” que están “enmarcadas por una armonía rica en inflexiones cromáticas y en acordes de séptima” (Merino 1978: 37).

Esta sonata para violín y viola se inscribe en lo que Merino ha llamado el primer período del enfoque neoclásico, dentro de la producción de Juan Orrego Salas, que abarca desde 1942 hasta 1961. Esta etapa coincide con la época en que el compositor se encontraba perfeccionando sus estudios, repartidos entre Chile y Estados Unidos. Destaca Merino que, a partir de 1946, año de composición de la obra, Orrego Salas incursionaría exclusivamente en el terreno de la música orquestal (Merino 1978: 19). Esto puede conducirnos a pensar que esta obra puede tener rastros de una ambición musical muy grande por parte de Orrego Salas, y por eso es una pieza tan compleja en lo técnico, tanto compositacional como instrumentalmente.

La melodía de “La pastora”, además de estar escrita en notas dentro de la partitura, está indicada siempre que va a aparecer por primera vez, o luego de un importante número de compases. Tomando en consideración lo que comenta Merino, de que Orrego Salas se vio, en cierta forma, obligado a incluir un elemento vernáculo en su composición, para estar más inserto en los círculos musicales y académicos de los años cuarenta, es probable que esta decisión de explicitar la presencia de esta melodía haya tenido su fundamento en ese punto.

Y esto último adquiere más fuerza si pensamos que Orrego Salas trabajó esa melodía únicamente en los primeros dos movimientos de la sonata, reservándose el tercero para desarrollar solo temas propios. Esto puede validarse con el pensamiento crítico de un compositor que, a pesar de cumplir con los cánones de su tiempo, aun así se toma la libertad de, una vez cumplidas sus obligaciones, dejar fluir su vena creativa de forma más autónoma y sin mayores pies forzados.

Lo que nos parece llamativo de todo esto es que el Dúo Gestos absorbe esta síntesis entre lo académico y lo vernáculo, así como esta suerte de tensión entre el deber y la exploración de la vena creativa más personal, pensando desde la perspectiva de Orrego Salas. Respecto de la tensión entre lo académico y lo vernáculo, encontramos en la interpretación del dúo una predominancia de lo primero –el formato y las circunstancias lo ruegan–, aunque nos parece que nunca se pierde el impulso de transferir ese bien cultural vernáculo, la canción “La pastora”, al contexto de un compositor chileno y culturalmente cosmopolita, como lo era Juan Orrego Salas.

3. *Sonate en Duo* (Manuel Ponce 1939) (pistas 7-9, 1. “Allegro, piuttosto moderato” [7’31”]; 2. “In tempo di Sarabanda – Andante” [6’06”]; 3. “Allegro” [3’48”])

Junto con Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940), Manuel Ponce (1882-1948) se ha erigido en uno de los pilares fundamentales de la música de tradición escrita mexicana. El musicólogo Ricardo Miranda destaca la gran cantidad de estilos y géneros, que Ponce desarrolló a lo largo de su carrera, y sitúa a esta obra como una que emplea un lenguaje “casi atonal” (Miranda Pérez 2001). Esto dialoga con el uso de recursos que se contraponen a esta textura, como lo es un brevísimo episodio de pentafonía en el violín, en el inicio del

primer movimiento, titulado ‘Allegro, piuttosto moderato’⁵, que se yuxtapone a esta sonoridad que Miranda aproxima a la atonalidad, y que Ponce da realce por medio de una síncopa en el violín, mientras que la viola toca en *ostinato* una suerte de acompañamiento melódico.

Esto último es solo un detalle para ilustrar la esencia de este movimiento, que guarda relación con una notoria alternancia entre los pasajes muy rítmicos, incisivos y enérgicos, y las secciones más líricas, con una mayor predominancia de la melodía. Este carácter dual está muy bien logrado por el dúo, y hace que ese diálogo entre lo vigoroso y lo *cantabile* sea una de las claves para apreciar este primer movimiento. Por lo demás, pone en juego la naturaleza organológica de estos dos instrumentos de cuerda frotada, que son esencialmente melódicos, con momentos en los que deben desafiar las capacidades técnicas de sus propios instrumentos tocando, sobre todo, pasajes muy incisivos en el ritmo.

Esta dinámica de contrastes entre caracteres vigorosos y líricos podemos notarla tanto en la sección en la que la pieza se torna mucho más lenta como cuando retorna al inicio del movimiento, pasa de nuevo por la sección lenta, para luego retornar al *tempo primo*. Este movimiento, y sobre todo la sección lenta, recuerda fuertemente al compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963), quien, a su vez, fue un notable violista y violinista y uno de los mayores exponentes del neoclasicismo musical durante la primera mitad del siglo XX. En la entrada dedicada a Manuel Ponce en el *Grove Music Online*, Ricardo Miranda, aunque indicativamente, hace referencia al neoclasicismo en ciertas obras del compositor mexicano Miranda Pérez (2001).

Justamente ese neoclasicismo se evidencia en este y en los otros dos movimientos, principalmente en la claridad estructural. El musicólogo británico Arnold Whittall (1935), en su entrada acerca del neoclasicismo musical, también publicada en el *Grove Music Online*, destaca la importancia de la forma y la estructura para quienes componen dentro de la tendencia neoclásica. Cada sección está bien delimitada, y hay permanentemente elementos de unidad en los movimientos. Este uso de la pentafonía, por medio de una síncopa, se retoma en la sección final del primer movimiento, pero ya no pentatónicamente, sino que se conserva la síncopa y el movimiento por grados conjuntos, o de terceras⁶. Esto también halla resonancia con lo que Whittall precisa: que, durante el neoclasicismo musical, no solamente la forma era esencial, sino también la identificación clara de procesos temáticos en la composición musical (Whittall 2001).

Esta claridad en la forma, y en el desarrollo de procesos temáticos está muy bien trabajada por el Dúo Gestos. Pero también es el caso de otros rasgos propios del neoclasicismo musical. Por ejemplo, en el segundo movimiento, titulado ‘In tempo di Sarabanda. Andante espressivo’, el hecho de que Ponce haya elegido a la sarabanda como la referencia del tempo también resuena con los postulados de Whittall, quien menciona que el neoclasicismo musical no es solamente una relectura del clasicismo de Haydn, Mozart y Beethoven durante el período entre guerras, sino también una relectura de toda la música anterior a 1800, aproximadamente, incluyendo el Barroco, el Renacimiento, y la Edad Media, con todos los trasvases posibles en cuanto a influencias (Whittall 2001). No se ha de olvidar que este es el único movimiento de la sonata que presenta explícitamente una tónica (armadura de Sol mayor) y, por tanto, refuerza esta relectura del pasado musical europeo.

⁵ Manuel Ponce, “Allegro, piuttosto moderato,” en *Sonata a duo, para violín y viola* (París: Editions Maurice Senart, 1939), p. 2, cc. 3 y 4 antes del número de ensayo 2.

⁶ Ponce, *Sonata a duo, para violín y viola*, p. 5, c. 1 y 2 del número 11 de ensayo.

Justamente, el dúo capta muy bien ese espíritu sensual, casi erótico, que incluso la estilización de la sarabanda en el barroco refleja. La forma en que ambos intérpretes dialogan en esta danza lenta, como si se tratara de un cortejo, nos parece fascinante. Esto se debe a que los silencios que Ponce emplea están muy bien trabajados, y también a los momentos en que la viola o el violín deben destacar. Por lo demás, se nota una comprensión importante de la forma, que es muy compacta, desarrolla pocos temas, y, aun así, se evidencia un trabajo profundo en cada detalle, inserto en esta relectura de la sarabanda barroca.

En el caso del tercer movimiento, titulado 'Allegro', tenemos dos guiños inmediatos al pasado musical europeo. Primero, prácticamente todas las obras del romanticismo, hacia atrás, que no tienen un programa o una idea extramusical adosada terminan con una parte rápida. Y segundo, quizás el más llamativo, es que la textura empleada es una suerte de fuga, quizás el procedimiento musical más valorado por los círculos académicos de la composición europea, sobre todo hacia 1939.

Con un trasvase intenso de influencias, que van desde el academicismo de Hindemith hasta las inserciones en la música clásica el folclore europeo oriental por parte del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), el Dúo Gestos toma este movimiento con el rigor académico que la partitura denota, y también con la sabiduría necesaria para alternar esa seriedad institucional con los rasgos más ligados a la naturaleza y la cultura popular, propios del folclore que mencionamos, y de prácticamente cualquier folclore del mundo occidental. Tanto la incisión en el ritmo como los complejos pasajes texturales son transmitidos con mucha soltura, y una gran comprensión por el espíritu que seguramente quiso transmitir Ponce, espíritu ligado a un profundo conocimiento de las tradiciones musicales europeas, siempre presentando una lectura propia y original.

4. *Dúo para violino e viola* (Claudio Santoro 1982) (Pista 5, "Allegro deciso" [7'41"])

En una suerte de relectura del serialismo dodecafónico, Cláudio Santoro (1919-1989) escribió esta obra ya en el crepúsculo de su carrera y de su vida. El musicólogo francés Gerard Béhague (1937-2005) ha dividido la producción de Santoro en tres periodos composicionales; esta obra se inserta en el último, que va de 1960 hasta su muerte, en 1989, y se traduce como una suerte de relectura de las vanguardias, aquellas en las que él mismo se había adentrado en su primer período, que va aproximadamente desde 1939 hasta 1947. Entre estas vanguardias, se cuenta el serialismo dodecafónico (Béhague 2001).

El Dúo Gestos ha trabajado esta obra de forma rigurosa, sobre todo en lo que respecta al cuidado de la tensión entre la modernidad y la tradición. Efectivamente, al escuchar la versión que ellos hacen de esta obra de Santoro, los pasajes más consonantes dialogan permanentemente con los más disonantes, alternando la importancia de cada uno a lo largo de la pieza. Esto, además, halla resonancia con la importancia de la fácil identificación de los procesos temáticos en el neoclasicismo musical y, a su vez, lo pone en tensión, aportando al trasvase de influencias, estilos y tendencias.

Al respecto, nos parece relevante recordar que tanto el neoclasicismo musical como el serialismo dodecafónico convivieron desde sus inicios, tanto en Europa como en América, y que el primer desarrollador importante del serialismo dodecafónico, el compositor vienés Arnold Schoenberg (1874-1951), era un profundo conocedor de las formas del pasado. En su producción dodecafónica y en la de sus discípulos, Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), la relectura de las formas musicales anteriores a ellos era una constante

(Neighbour 2001). Al respecto, es importante recordar que el neoclasicismo musical también emplea “tonalidades extendidas, modalidad e incluso atonalidad” (Whittall 2001) en un conjunto textural trasvasado, que también halla resonancias con el serialismo dodecafónico, por lo menos desde una perspectiva meramente sonora.

Todo esto lo precisamos para recalcar esa tensión que existe entre tradición y modernidad, que Santoro dejó en abstracto, escrito en la partitura, y el Dúo Gestos lo ha encarnado en una interpretación sumamente dinámica, con un perfecto equilibrio entre las posibles rigideces inherentes al serialismo dodecafónico, y la familiaridad de las formas y procedimientos temáticos trabajados en el pasado musical europeo, que hallan resonancias en el neoclasicismo musical y otras tendencias también.

5. *In memoriam* para violín y viola (Ignacio Salvo 2023) (Pista 6, “Sehr feierlich und sehr langsam” [7’53”])

Con motivo de los 199 años del nacimiento del compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896), Ignacio Salvo, uno de los compositores jóvenes más activos de Chile, compuso esta obra. Se trata de una pieza de forma episódica, en la que se toman prestados fragmentos del ‘Adagio’ de la Séptima Sinfonía de Bruckner, y se insertan coherente y cohesionadamente dentro del tejido de violín y viola. Contrastando con la composición más académica y, por tanto, más ligada a lo vanguardista, y a una mirada hacia el futuro de la música, Ignacio Salvo compuso esta obra en 2023, justamente para no sentirse comprometido con ninguna tendencia, sino más bien para desarrollar las ideas que le gustaban, en el estilo, forma y lenguaje musical que él quisiera⁷.

Salvo, un profundo conocedor de la tradición musical alemana, sobre todo aquella que engloba el postromanticismo alemán –en especial la figura del compositor bohemio Gustav Mahler (1860-1911)–, eligió inspirarse en el ‘Adagio’ de esta sinfonía de Bruckner, compuesta en Viena entre septiembre de 1881 y septiembre de 1883, estrenada en Leipzig en diciembre de 1884 y dedicada al Rey Luis II de Baviera (1845-1886) (Hawshaw y Jackson 2021). A Salvo le parece que en 2023 la música en Chile estaba en una especie de nebulosa, y los compositores románticos alemanes, como Bruckner y Richard Wagner (1813-1883) habían perdido cierta relevancia, por lo menos en Chile. En medio de esta crisis, escribió esta obra, en parte, para sopesar ese problema de la música alemana en el territorio chileno.

Salvo eligió el ‘Adagio’ porque, cuando comenzó a componer en esta época de su vida, empezó a fijarse en los movimientos lentos, a los que nunca había prestado atención, aun cuando le gustaban mucho las sinfonías de Bruckner. En una de esas sesiones, que se remontan al verano de 2023, este movimiento de Bruckner le causó una gran impresión, sobre todo en las intervenciones solemnes y trágicas de las tubas wagnerianas. Este y otros aspectos le hicieron entusiasmarse con la idea de escribir algo similar, citando directamente a Bruckner.

Para resolver el problema de la forma, que es bastante episódica, como suele ocurrir en los movimientos lentos de Bruckner, y en los poemas tonales del compositor alemán Richard Strauss (1864-1949), Salvo comenta que su música se basa mucho en la improvisación, en una suerte de “melodía infinita” de Wagner, o más bien, en un “desarrollo infinito”. Él siente que

⁷ Hugo Muñoz Vergara. Entrevista a Ignacio Salvo, vía remota. Santiago de Chile, viernes 19 de septiembre de 2025. De aquí en adelante, toda información que aluda a Ignacio Salvo ha sido obtenida de esta entrevista, a menos que se especifique lo contrario.

aprendió de Wagner, Bruckner y Mahler a componer música en este estilo y con procedimientos episódicos. Tiene la sensación de que ese tratamiento formal va muy de la mano con su concepción de la composición. Sin embargo, algo que pone en tensión esta influencia de Bruckner se devela cuando Salvo especifica que los desarrollos temáticos del compositor austriaco suelen ser muy tradicionales y que la música se repite mucho, lo cual, a su vez, es propio de los compositores inmediatamente poswagnerianos.

La interpretación del Dúo Gestos absorbe muy bien esta suerte de espíritu, que envuelve a esta obra de Salvo. Un ejemplo se da a mitad de la obra, cuando, luego de una preparación climática, violín y viola tocan al unísono, como una suerte de estallido del clímax. Salvo admite que hay una suerte de *borrowing* abstracto al compositor vienés Alban Berg, toda vez que de él sacó esta motivación dramática del unísono en algunas de sus obras, como el momento en que Wozzeck mata a Marie en la ópera *Wozzeck*, en la que el unísono de toda la orquesta representa la mayor tensión dentro del conflicto dramático. Al respecto, Salvo comenta que, al ser este un dúo de cuerdas frotadas, se juntaron en un momento climático, lo que desemboca en una fuerte liberación de tensiones, lo cual el dúo logra efectivamente. Por lo demás, Salvo afirma que las melodías de Berg han estado muy presentes en sus procesos creativos y en su música, principalmente porque le parece que es un autor que logra hacer melodías más o menos tonales a través de la atonalidad.

Bruckner fue un notable organista, y la influencia de este instrumento en la concepción, desarrollo y término de sus obras ha sido ampliamente estudiada. En muchos momentos de la obra, Salvo pareciera estar pensando en el órgano como sostén creativo, algo que nos confirmó en la entrevista con él. Comenta que cuando compuso la obra, había comprado un banco de sonidos, para utilizarlo en su computadora. Confirma que escuchó la obra transcrita para órgano con este banco de sonidos, y a partir de ahí empezó a desarrollarla. Dice Salvo que “Bruckner nunca abandonó el órgano, y me anclé de eso para inspirarme en la textura, y en el desarrollo temático”. Afirma que, vinculado con la forma episódica, empleó también lo modular, tanto en la fragmentación de la forma musical en varios capítulos de duración media como en la textura y en el funcionamiento del órgano.

6. Gestos (Julieta Casarin 2023) (Pista 4, “Dolor – Empatíamor – Unión fraterna” [3’02”])

Notable compositora argentina actual, Julieta Casarin (n. 1981), escribió esta obra por encargo expreso del Dúo Gestos, con muchas influencias trasvasadas unas a otras, resultando un producto que nos parece bastante interesante. En la entrevista con la compositora, le preguntamos si había influencia del tango y de la música folclórica campesina argentina, como la chacarera; esto último, por el uso persistente de la hemiola, mientras que la influencia del tango se nota en la armonía y en la conducción melódica de ciertos pasajes. Su respuesta fue que, al componer música, hay una parte estudiada, y otra consumida cultural y familiarmente⁸. Esto tiene mucho sentido, pensando en el fenómeno de la globalización y de la agilización de las tecnologías, fenómeno que se desarrolla desde la segunda mitad del siglo XX, hasta nuestros días.

⁸ Hugo Muñoz Vergara. Entrevista a Julieta Casarin, vía remota. Santiago de Chile - Córdoba, Argentina, martes 16 de septiembre de 2025. De aquí en adelante, toda información que aluda a Julieta Casarin ha sido obtenida de esta entrevista, a menos que se especifique lo contrario.

Al respecto, es importante agregar que Casarin afirma que el tango siempre formó parte de su hábitat auditivo y que, por ser argentina y haber hecho arreglos de tango, conoce bastante bien el género, y que lo mismo ocurre con la música folclórica campesina argentina. Señala que, a pesar de su formación académica desde los cinco años, siempre ha tenido mezcolanzas de otros estilos, y otras tendencias. Le preguntamos acerca de un aparente *borrowing* a un gesto cadencial del preludio al Acto III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, hacia el final del tercer movimiento, e insistió en lo inconsciente que puede llegar a ser el uso de material musical presente en otros repertorios y autores.

La obra se divide en tres secciones, tituladas ‘Dolor’, ‘Empatíamor’, y ‘Unión fraterna’. Los nombres de cada parte, dice Casarin, se deben a que decidió escribir una pieza musical que contara una suerte de historia de un vínculo. Agrega que la invención de la ‘Empatíamor’ fue porque ambas emociones se complementan, y se contrarrestan en la práctica. Nos parece que esa suerte de síntesis entre dos personas está lograda por el dúo, toda vez que la química instrumental y retórica es fluida y para nada dubitativa. Al ser este un formato muy íntimo, se presta perfectamente para establecer tensiones entre lo público y lo privado, algo que, nos parece, se plasma en esta interpretación del Dúo Gestos.

Hugo Muñoz Vergara

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
hmunoz1@uc.cl

BIBLIOGRAFÍA

BÉHAGUE, GERARD

- 2001 “Santorio, Cláudio”. *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24553>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

BENJAMIN, GERALD R.

- 2001 “Orrego-Salas, Juan Antonio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, pp. 232-235.

CASARIN, JULIETA

- 2023 *Gestos. Dúo de violín y viola* [partitura]. Edición personal de Julieta Casarin.

HAWKSHAW, PAUL y TIMOTHY L. JACKSON

- 2021 “Bruckner, (Joseph) Anton”, *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40030>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

MERINO, LUIS

- 1978 “Visión del compositor Juan Orrego Salas”, *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril – diciembre), pp. 5-105.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/608>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

MIRANDA PÉREZ, RICARDO

- 2001 “Ponce (Cuéllar), Manuel (María)”, *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22072>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

NEIGHBOUR, OLIVER W.

- 2001 "Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)", *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

ORREGO SALAS, JUAN

- 2024 *Sonata a Dúo, Op. 11, para violín y viola* [partitura]. Edición personal de Pablo Salinas.

PONCE, MANUEL

- 1939 *Sonata a duo, para violin y viola* [partitura]. París: Editions Maurice Senart.

SALVO, IGNACIO

- 2023 *In memoriam para violín y viola* [partitura]. Edición personal de Ignacio Salvo.

SANTA CRUZ, DOMINGO

- 2008 *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

SANTORO, CLÁUDIO

- s/f *Duo para Violino & Viola* [partitura]. Edition Savart.

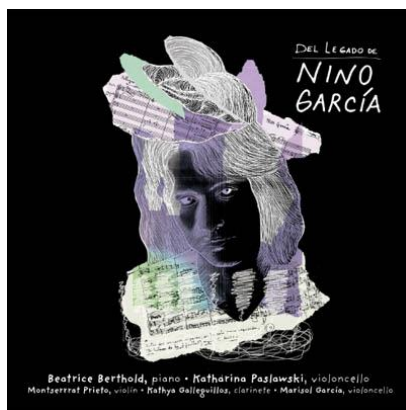
WHITTALL, ARNOLD

- 2001 "Neo-classicism", *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19723>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

Del legado de Nino García. Obras de Nino García. Beatrice Berthold (piano), Katharina Paslawski (violoncello), Montserrat Prieto (violín), Kathya Galleguillos (clarinete) y Marisol García (violonchelo). [CD, vinilo y publicación digital] Aula Récorde, AR-025, 2024. Fondo para Producción de Registro Fonográfico d el Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2023.

Escuchar este disco no solo significa escuchar a Nino García en su faceta de compositor de música docta, sino que también significa escuchar a los cuerpos que lo hicieron posible.

Las manos que descifraron manuscritos nunca editados, los oídos atentos que buscaron sentido en respiraciones no anotadas, y el tejido sonoro que cinco intérpretes fueron construyendo colectivamente hasta devolverle la voz a una música que permaneció durante décadas en silencio. Desde mi lugar como violonchelista e investigadora, la aproximación a este disco no



es únicamente analítica; también es un gesto de reconocimiento hacia quienes, desde la práctica musical, restituyen un repertorio cuya existencia todavía dependía de ser interpretado.

El proyecto dirigido por la pianista Beatrice Berthold reconfigura la manera en que la obra de Nino García puede ser comprendida hoy. Este disco actúa como una intervención interpretativa que trae a García a la superficie en el espacio musical chileno mediante una interpretación crítica y situada de sus manuscritos. Al trabajar con fuentes primarias no editadas, los intérpretes asumen un rol que trasciende la mera ejecución: reconstruyen colectivamente un horizonte estético que la ausencia de tradición interpretativa había dejado abierto.

Tal como señala Berthold¹, la música de García se presenta como “honesta y sin pretensiones”, una afirmación que adquiere pleno sentido en este registro, en el que las intérpretes no buscan reafirmar un canon, sino dar forma a un legado que había permanecido ausente. Las obras reunidas en este disco no habían sido editadas y cada una fue leída directamente a partir de los manuscritos originales de García, lo que exigió a las intérpretes construir la interpretación desde cero y enfrentar preguntas tanto musicales como prácticas: ¿cómo dar forma sonora a una obra que no posee tradición de ejecución? ¿Cómo discernir entre una idea compositiva y un posible error de escritura? ¿Hasta dónde puede llegar la agencia interpretativa cuando no existe un marco de referencia previo? En este sentido, el disco constituye un caso ejemplar de cómo la práctica musical también puede operar como método de investigación y de recuperación de la memoria musical chilena: la interpretación deja de ser la etapa final para convertirse en una instancia de conocimiento, exploración y descubrimiento.

Trabajar desde manuscritos implica leer no solo el texto, sino también el gesto que lo originó. Las partituras de García, en palabras de Berthold, muestran indicaciones precisas de dinámica, articulación y carácter, pero también una caligrafía que comunica fragilidad, urgencia y lucidez. El cuerpo que escribe y el cuerpo que interpreta quedan así vinculados por la forma en que la escritura orienta y afecta la escucha. Y es así como esta reseña se sitúa en ese cruce, en la escucha encarnada de una música que se revela a medida que se toca y en el diálogo entre quienes la interpretan y un compositor cuya voz, aunque ya ausente, sigue resonando en la minuciosidad de su escritura.

El disco reúne tres obras camerísticas de Nino García: el *Cuarteto para violín, clarinete, violoncello y piano* (1994), dedicado al maestro Eduardo Salgado; *Formulaciones anímicas* para piano solo (1997); y la *Sonata para violoncello y piano* (1997), dedicada a Johannes Brahms. Cada una plantea desafíos interpretativos específicos derivados de su estado manuscrito y revela distintos aspectos de la poética musical de García. El registro se realizó en doble jornada durante tres días en el Teatro Joan Jara de la Fundación Centro Cultural Lo Prado, un contexto que exigió una construcción interpretativa concentrada y un trabajo camerístico de alta precisión. A continuación, se presentan comentarios acerca de cada obra y sus respectivas interpretaciones, en el orden en que aparecen en el fonograma.

¹ En el proceso de escritura de esta reseña tuve la oportunidad de conversar telefónicamente con Beatrice Berthold, quien amablemente me habló acerca del proceso de preparación y grabación del disco.

Cuarteto para violín, clarinete, violoncello y piano (1994) dedicado al maestro Eduardo Salgado - Beatrice Berthold (piano), Montserrat Prieto (violín), Kathya Galleguillos (clarinete) y Marisol García (violoncello) (pistas 1-3)

Desde una perspectiva camerística, el primer movimiento “Larga distancia” (2’56”) se erige en un experimento de timbres y texturas, donde Nino García hace dialogar los instrumentos en bloques que se elevan y se responden entre sí. El movimiento se abre con un diálogo entre el violonchelo y el piano: ambos trazan el motivo principal con un tono de gravedad íntima, y lo repiten dos veces, como si quisieran grabarlo en la tierra antes de dejarlo crecer. Cuando se suman el clarinete y el violín, la textura se enriquece y el motivo inicial se expande, adquiriendo impulso y dirección.

Estos dos bloques, chelo-piano y luego clarinete-violín, se enfrentan y entrelazan como masas sonoras que emergen de distintos planos. Su diálogo construye una arquitectura musical de proporciones casi geológicas: capas que se superponen, ecos que resuenan, tensiones que ascienden hasta formar montañas vertiginosas. Cada instrumento parece tener conciencia del peso del otro, y juntos edifican un terreno donde el sonido es materia viva en transformación. El clarinete se desliza entre las cuerdas como un puente, un hilo que une los distintos planos. No hay una protagonista, todas dialogan en una coreografía de reflejos, donde una idea que nace en el violín reaparece transformada en el chelo, y el piano sostiene desde abajo la respiración de la obra. Es una conversación sin jerarquías, donde cada timbre sostiene y complementa a los demás.

En términos formales, “Larga distancia” introduce el principio estético del cuarteto completo: el diálogo de contrastes como gesto expresivo. Su equilibrio entre determinación, densidad y transparencia revela a un García que juega no solo con los recursos técnicos de cada instrumento, con armonías exóticas y progresiones armónicas cuidadosamente delineadas, sino también con la teatralidad del conjunto.

En el segundo movimiento, “Autorretrato” (4’28”), García parece observarse desde un plano liminal, donde la emoción se convierte en sonido antes de convertirse en palabra. “Autorretrato” comienza con una desnudez estremecedora: las cuerdas apenas vibran, contenidas, casi sin vibrato, como si temieran quebrar el aire. El clarinete recoge este gesto y lo prolonga, estableciendo un fraseo que adquiere un carácter profundamente humano, como si hablara en nombre del propio compositor.

El piano permanece en silencio durante gran parte del movimiento, expectante, hasta irrumpir en el momento preciso. No aparece como acompañante, sino como testigo. Desde los extremos del registro, la mano izquierda emite notas graves, como una sentencia que cae sobre el tiempo, y la derecha, en cambio, titila en la altura, frágil, como una chispa de esperanza que lucha por no apagarse. Esa dualidad, oscuridad y luz, peso y levedad, sostiene la tensión del movimiento entero. Si este es, como sugiere el título, un autorretrato, entonces retrata precisamente lo que no se puede decir con palabras: el espacio interior donde la vulnerabilidad y la lucidez conviven.

En términos formales, “Autorretrato” constituye el núcleo emocional del cuarteto. García construye aquí un equilibrio frágil entre la tensión y la quietud, donde el sonido se vuelve espejo. Pero la verdadera fuerza de este movimiento radica en la interpretación. La capacidad de las intérpretes para capturar esa esencia, esa mezcla de fragilidad y desolación, evidencia una comprensión profunda del lenguaje de García. El uso de los recursos técnicos y expresivos

y cada decisión orgánicamente desarrollada reflejan un trabajo de música de cámara de altísimo nivel.

“Fragmento” (3’38”) cierra el cuarteto con una fuerza hipnótica, ofreciendo una vuelta a la realidad fría, donde conviven el misterio, la duda y la autorreflexión. En este movimiento, García despliega una paleta de colores que oscila entre la ironía y la melancolía: pasajes juguetones, casi traviesos, bordean lo burlesco antes de desvanecerse en gestos serios, en los que se asoma nuevamente la nostalgia del segundo movimiento. Es como si la sonrisa del inicio se borrara poco a poco hasta revelar una verdad más cruda.

La estructura del movimiento se divide en dos estados emocionales. En el primero, la música juega y se mueve con ligereza, coquetea con la desmesura y adopta un tono teatral. En el segundo, se repliega hacia una expresión más introspectiva, como si la ironía hubiera cumplido su función y quedara al descubierto la herida. Entre ambos planos emerge un solo luminoso y ágil de clarinete, que recuerda fugazmente a Gershwin, aunque plenamente integrado en la sensibilidad de García. Aquí el clarinete se despliega como protagonista, revelando un perfil sonoro luminoso y flexible que contrasta con la contención de los movimientos anteriores.

El movimiento conserva un carácter teatral: breves diálogos individuales entre cada instrumento y el piano funcionan como momentos de exposición íntima. Esta disposición permite que la obra cierre recuperando su diversidad expresiva sin perder su unidad. La interpretación del conjunto es precisa y equilibrada; las intérpretes administran con claridad los contrastes entre ligereza y densidad, lo que favorece una lectura transparente del material. La grabación, nítida y cuidada, permite apreciar el detalle articulatorio y la calidad del diálogo entre los instrumentos.

Formulaciones anímicas (1997) Para piano solo - Beatrice Berthold (pistas 4-11, 1. Andante [2’02”]; 2. Presto agitato [1’38”]; 3. Allegretto [1’46”]; 4. Presuroso [2’30”]; 5. Adagio [4’19”]; 6. Allegro [1’50”]; 7. Scherzo quasi un minueto - Presto [2’44”]; 8. Lento – Allegro pesante – Presto - Allegro [4’56”])

Formulaciones anímicas, junto con la *Sonata para violoncello y piano*, constituye uno de los últimos testimonios creativos de Nino García, compuesto apenas medio año antes de su muerte (pistas 4-11). La obra, escrita de su puño y letra, no fue editada ni revisada: su condición manuscrita la convierte en un documento profundamente personal. Durante la conversación telefónica con la pianista Beatrice Berthold, esta describe la música de García como “sin pretensiones, donde él se muestra desnudo”. Esa afirmación permite entender la obra como una forma de autoconocimiento. La escritura politonal, cuidadosamente delineada en el manuscrito, sugiere un pensamiento formal lúcido, pero siempre al servicio de un discurso anímico. García utiliza la politonalidad como estrategia expresiva: un modo de dar voz simultáneamente a distintos estados de conciencia.

Berthold señala que la partitura evidencia un control minucioso de los rangos dinámicos y del fraseo, lo que revela un pensamiento compositivo más cercano al diseño psicológico de la emoción que al virtuosismo. Cada indicación escrita a mano funciona como una instrucción afectiva. La intérprete reconoce en ese gesto una voluntad de comunicación inmediata: “El manuscrito tenía los rangos dinámicos muy bien definidos”, comenta Berthold; “era música intelectual, muy bien pensada, pero con enorme sensibilidad musical”.

En su lectura, la pianista asume el rol de mediadora entre el texto y la memoria. La obra se vuelve entonces un campo de diálogo: entre la escritura precisa de García y la experiencia corporal de quien la interpreta. Berthold concibe la interpretación como una conversación con el compositor, una práctica que busca comprenderlo más allá de su ausencia. La pianista afirma que fue “un honor rescatar esta música”, convencida de que “merece estar en la primera fila de la música chilena”.

Uno de los momentos más significativos del manuscrito, como cuenta Berthold, aparece en el octavo movimiento, donde García escribió al margen: “Estos dos primeros compases con la sola mano izquierda: ‘la belleza de la dificultad’, según Claudio Arrau”. Esa nota manuscrita condensa la ética estética de su obra: la búsqueda de la belleza dentro de los límites técnico y vital. La dificultad, más que un obstáculo, se convierte aquí en una categoría expresiva. En la interpretación de Berthold, ese gesto se transforma en una metáfora de resistencia: el cuerpo que sostiene el peso del sonido con una sola mano afirma la persistencia de la música incluso en la fragilidad.

El registro sonoro enfatiza la transparencia y el equilibrio. La interpretación revela la claridad de su pensamiento musical. La articulación, las pausas y el control del pedal sugieren una concepción del tiempo interior, casi respiratoria. Berthold no interpreta desde el exceso, sino desde la precisión afectiva: cada sonido adquiere el espesor de una palabra dicha con cuidado.

Formulaciones anímicas plantea, en definitiva, una reflexión acerca de la subjetividad en la creación musical. Más que una obra de despedida, puede entenderse como una práctica de afirmación: la escritura como modo de permanecer. En la lectura de Beatrice Berthold, esa afirmación se actualiza como experiencia corporal, una forma de presencia que restituye la voz de Nino García allí donde el silencio parecía definitivo.

Sonata para violoncello y piano (1997), dedicada a Johannes Brahms - Beatrice Berthold (piano) y Katharina Paslawski (violoncello) (pistas 12-14, 1. Andante [11'15"]; 2. Largo [4'56"]; 3. Presto [6'52"])

La *Sonata para violoncello y piano* (1997), dedicada a Johannes Brahms, establece un diálogo expresivo con la tradición sin depender de la imitación. Según Berthold, la dedicatoria opera como una atmósfera y no como una cita estilística: “era como tocar dentro del universo de Brahms, pero sonando siempre Nino García”. La obra retoma gestos asociados al romanticismo, como la densidad armónica, el lirismo grave y las texturas contrapuntísticas, para reconfigurarlos en un lenguaje singular, donde la introspección y la tensión rítmica conviven con episodios de imaginación desbordante.

El proceso interpretativo estuvo marcado por la dificultad material del manuscrito. Berthold y Paslawski trabajaron desde una copia de García cuya escritura extremadamente pequeña e irregular exigió una lectura minuciosa, para descifrar articulaciones, dinámicas y detalles de fraseo. Paslawski debió imprimir el manuscrito en un formato ampliado para poder leerlo con claridad durante el estudio e incluso durante la sesión de grabación. Estas condiciones no solo añadieron complejidad técnica, sino que también hicieron que la construcción interpretativa surgiera en estrecha relación con lo escrito de puño y letra del compositor.

Desde la escucha, y desde el cuerpo del intérprete, es posible reconocer ciertos ecos brahmsianos. Quien conozca la *Sonata n.º 1 en mi menor para violoncello y piano* de Brahms

advertirá afinidades en el protagonismo del registro medio-grave del chelo y en la interacción con la mano izquierda del piano, en los gestos melódicos sobre las cuerdas La y Re, y en la profundidad resonante de las cuerdas Sol y Do. Los diseños en tresillos y los pasajes de contrapunto interior evocan procedimientos característicos de Brahms, sin embargo, en García estos recursos adquieren un carácter diferente, pues es más fragmentario, más inquieto, más ligado a una interioridad que oscila entre la contención y un ímpetu expresivo siempre a punto de desbordarse.

Para Berthold y Paslawski esta sonata abrió un espacio interpretativo particularmente fértil. La escritura combina zonas de lirismo introspectivo con episodios de imaginación imprevisible, pasajes de humor sutil y momentos enérgicos. Esa diversidad de caracteres exigió una lectura flexible y creativa, en la que la creatividad, según Berthold, fue el vehículo para empatizar con la voz de García.

Del legado de Nino García permite situar al compositor en un lugar que la historia musical chilena todavía no había articulado con claridad. La conducción artística de Beatrice Berthold, así como la solvencia y sensibilidad de todas las intérpretes, resultan fundamentales en este proceso. Asumieron la responsabilidad de dar forma audible a obras que existían únicamente como gestos escritos. Su lectura de los manuscritos convierte este disco en un acto de mediación histórica. Por medio de su sensibilidad, sus decisiones interpretativas y su escucha mutua, las intérpretes construyen una memoria allí donde no existía una tradición interpretativa previa; permiten que su obra circule, se estudie y tenga proyección hacia el futuro.

Paula Javiera Barrientos Advis
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
pbarrientos@uc.cl

Saxofones y voces de Latinoamérica. Disco compacto. Producción general y musical: Miguel Villafruela. Cuarteto de Saxofones Oriente y Ensamble Vocal Taktus. Financiado mediante concurso por el Fondo de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VIC) de la Universidad de Chile. 2025

El quehacer del maestro Miguel Villafruela, Profesor Titular de la Universidad de Chile, es pionero, fundacional e integral; se ajusta a los más rigurosos estándares de calidad, y tiene una visión sólidamente asentada en lo americano, pero con una dúctil proyección al resto del mundo donde se cultiva la música de concierto. En 1982 obtuvo un Primer Premio de Saxofón del Conservatorio Nacional Superior



de Música de París, donde estudió con el profesor Daniel Deffayet. Ese mismo año fundó la cátedra de saxofón en el Instituto Superior de Arte de su país natal, Cuba, donde en 1976 se había graduado como intérprete de saxofón en la Escuela Nacional de Música de La Habana, bajo la guía de los profesores Osvaldo González y Carlos Averhoff. Once años después, en 1993, fundó esta cátedra en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y en 1998 hizo otro tanto en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Seis facetas conforman el conjunto integral de su quehacer. Estas son (1) la docencia en Cuba, en Chile y, en el medio internacional como profesor de clases magistrales; (2) la investigación de un gran rigor musicológico orientada prioritariamente al repertorio para el saxofón; (3) la creación interpretativa comunicada mediante presentaciones en vivo y fonogramas, objeto de múltiples reconocimientos en Chile y el extranjero; (4) la promoción de la circulación del repertorio existente para saxofón, tanto del presente como del pasado; (5) el acrecimiento de dicho repertorio mediante encargos de obras a compositores chilenos y americanos, y (6) la formulación, gestión y conducción de proyectos complejos, que comprenden una o más de las facetas señaladas, como instrumentos para financiar las iniciativas. Esta multiplicidad de facetas en el quehacer de una persona no es la tónica en las instituciones musicales europeas o norteamericanas. No obstante, resulta una necesidad en países y continentes como el nuestro, donde el cultivo institucional del saxofón se inició hace relativamente poco tiempo.

Estas seis facetas confluyen en el fonograma titulado *Saxofones y voces de Latinoamérica*. El Cuarteto de Saxofones Oriente, que participa en el fonograma, es uno de los frutos de la variada labor docente que Miguel Villafruela ha realizado en Chile durante más de treinta años. Surgió de una iniciativa de su cátedra en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, institución en la que el cuarteto participó como conjunto residente entre 2016 y 2022. Sus integrantes estudiaron en la Universidad de Chile o en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Alejandro Rivas (saxofón soprano) fue el primero en obtener el título de Intérprete Superior en Saxofón de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y Karem Ruiz (saxofón barítono) fue la primera graduada en saxofón del Magíster en Interpretación Musical de esta Facultad. Por su parte, tres integrantes a cargo del saxofón alto, Pablo Vega, Cristóbal Castillo y, en la actualidad, David Sánchez, obtuvieron su título en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Junto con el Cuarteto de Saxofones Oriente, participa en el fonograma el Ensamble Vocal Taktus, creado a inicios de 2014 gracias a la iniciativa de Javiera Lara Salvador, quien, al igual que la mayoría de sus integrantes fundadores, realizó sus estudios de música en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Durante este período, el ensamble se ha presentado en diversos escenarios y festivales frente a un público amplio y diverso, con un repertorio que abarca las diversas manifestaciones de la música coral desde el siglo XIX hasta nuestros días, y el estreno, con regularidad, de obras y arreglos de compositores chilenos y latinoamericanos.

La investigación desempeña un papel importante en la conformación del repertorio del fonograma. Dos de las cinco obras fueron identificadas inicialmente en la tesis presentada por el profesor Villafruela para la obtención, en diciembre de 2006, del grado de Doctor en Ciencias sobre Arte, Especialidad Música, de parte del Instituto Superior de Arte de la Universidad de las Artes en Cuba, la que un año después fue publicada en Chile en formato de libro (Villafruela 2007).

La primera de estas obras es *Tres piezas* para coro mixto y cuarteto de saxofones, con textos de Rabindranath Tagore (pistas 1-3: 1. “Lo Perenne” [2’57”]; 2. “Interludio” [1’22”]; 3. “Lo

Eterno" [2'56"]), compuesta en 1994 por el creador cubano Andrés Alén (n. 1950) (Villafruela 2007: 168). Su creador le obsequió la partitura al profesor Villafruela durante uno de sus viajes a La Habana.

La segunda obra es *Rapsodia* op.88 para coro mixto y cuarteto de saxofones con textos de Rafael Alberti (pistas 15-20, 1. "Preludio" [3'40"]; 2. "Canto de Nostalgia" [4'29"]; 3. "Interludio" [1'02"]; 4. "Fuga" [4'02"], 5. "Canto de Esperanza" [2'42"]; 6. "Canto de Alegría" [1'55"]), compuesta en 1956 por el creador ucraniano-argentino Jacobo Ficher (1896-1978) (Villafruela 2007: 142). Después de su estreno en Buenos Aires en 1957, la partitura de Jacobo Ficher fue donada por la familia, junto con el resto de la obra del compositor, a la Biblioteca del Congreso en Washington, D.C., desde donde se pudo obtener gracias a las gestiones del compositor y saxofonista argentino Fernando Lerman.

El profesor Villafruela hizo los arreglos para el estreno en Chile de ambas obras: la de Andrés Alén, el 11 de enero de 2016 en el concierto de apertura del XVI Festival Internacional de Música Contemporánea de la Universidad de Chile; la de Jacobo Ficher, el 16 de enero de 2017 en el concierto de apertura de la siguiente versión de este Festival.

Las dos piezas anteriores constituyen, además, el marco referencial para el encargo de las tres obras restantes contenidas en el fonograma. En orden cronológico, la primera es *Todos los dioses, el Dios* para coro mixto y cuarteto de saxofones (pistas 12-14, 1. "Bautismal" [7'13"]; 2. "La Vida Rezando" [4'20"]; "Al Paraíso" [4'03"]), compuesta en 2018 por el músico argentino Fernando Lerman (n. 1968) y estrenada en Chile en 2019.

Las restantes dos son de compositores chilenos: *El arte del desapego* para coro mixto y cuarteto de saxofones (pistas 4-8, 1. "Juego No 1" [2'30"]; 2. "Despertando en el Valhalla" [3'08"]; 3. "Regreso a casa" [2'08"]; 4. "Estamos de paso" [5'24"]; 5. "Navegando en los Campos Elíseos" [3'30"]) compuesta en 2023 por Sergio Berchenko Acevedo (n. 1973), y estrenada el mismo año en Chile, y *Tres cantos de amor* para narrador, coro mixto y cuarteto de saxofones, con décimas de Jorge Negrón González (pistas 9-11, 1. "El canto de Joan" [6'01"]; 2. "El San Juanito de Max" [3'49"]; 3. "La lucha de Manns" [4'43"]), compuesta en 2024 por Claudio Acevedo Elgueta (n. 1963) y estrenada el mismo año en Chile.

En términos cuantitativos, las dos obras existentes representan el 40% del repertorio, mientras que las tres obras encargadas ascienden al 60%. Esto permite calibrar, en la perspectiva de este fonograma, la importancia del acrecimiento del repertorio para el saxofón en Chile y América impulsado por el profesor Villafruela, en términos de la renovación de las propuestas estilísticas y estéticas.

Cada una de estas obras tiene su propio sello distintivo; no obstante, se perciben algunas coincidencias entre ellas. Todas tienen ejes tonales y ninguna aborda planteamientos seriales. En las obras de Sergio Berchenko, Claudio Acevedo, Fernando Lerman y Jacobo Ficher se perciben melodiosos tipos de extensión variable, los cuales, al ser elaborados como ostinatos, se constituyen en poderosos medios de integración formal, al igual que los bloques sonoros de notas sostenidas en las composiciones de Sergio Berchenko y Fernando Lerman. En a lo menos tres de las obras se percibe el sello de la cultura popular americana, en las figuras rítmicas de la música cubana que afloran en la tercera pieza (*Lo eterno*) de Andrés Alén; en la tonada chilena, el Sanjuanito ecuatoriano, y la Nueva Canción Chilena en la obra de Claudio Acevedo; y en la trifonía y pentafonía de la cultura popular chilena y argentina en la obra de Jacobo Ficher. Durante las tres partes de la obra de Claudio Acevedo, las bellas décimas de Jorge Negrón González resuenan como un hilo conductor de toda la composición, tal como en la obra de

Jacobo Ficher funciona el tema central, que se presenta en el preludio y se desarrolla en los cinco movimientos restantes.

Los compositores seleccionan textos que evocan facetas profundas de la existencia humana. Andrés Alén elige lo perenne y lo eterno; Andrés Berchenko el tránsito de la vida a la muerte; Claudio Acevedo el ideario de tres personalidades chilenas ante el golpe militar de 1973; Fernando Lerman la existencia de una voluntad divina y trascendente que va más allá de las diferentes denominaciones que ha tenido en las culturas del mundo, y Jacobo Ficher aquellos sentimientos atávicos del ser humano como son la nostalgia, la esperanza y la alegría. Esta conjunción de rasgos, además de la sencillez minimalista de muchas de las obras y del altísimo nivel de la interpretación coral e instrumental, con seguridad convocará a amplias audiencias en Chile, América y otros continentes.

El fonograma *Saxofones y voces de Latinoamérica* es el resultado final del proyecto “Saxofones en la música coral latinoamericana”, presentado al concurso de proyectos UCReArt 2023, y financiado por el Fondo de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID) de la Universidad de Chile. Es el fruto de la gran calidad profesional de Miguel Villafruela en la formulación, gestión y conducción de proyectos complejos.

Esta calidad profesional constituye el sello de sus proyectos anteriores. Al respecto, cabe mencionar *Saxofones en Latinoamérica*, CD digital (2000), donde se reúnen obras de compositores residentes en Francia, México, Cuba, Venezuela, Argentina y Chile ([Grandela] 2001). Ocho años después apareció *TTK, 81 micropiezas* para saxofón y electroacústica (2008), registro de una obra compuesta por el creador chileno José Miguel Candela, “una suerte de reflexión musical sobre cada uno de los epigramas que constituyen el célebre ‘Libro del Tao y su Virtud’, que escribiera en el s. VI a.C. el legendario sabio chino Lao Tsé” (Banderas 2009: 105). La partitura, acompañada del CD, fue publicada en 2017 por la Editorial Universitaria (Rondón 2017). En 2009 apareció *Travesía latina*, realizado por Miguel Villafruela junto con la intérprete de piano Leonora Letelier, en el que se combinan obras prioritariamente de carácter popular, escritas por creadores de Argentina, Brasil, Chile, Colombia y Cuba (García 2010). El siguiente fonograma, *Verticidades* (2013), contiene música de cámara de compositores chilenos para un cuarteto de conformación novedosa, integrado por saxofón, flauta, violonchelo y arpa (García 2015).

Cabe extender las más cordiales felicitaciones al profesor Miguel Villafruela, a los compositores de las obras, al Cuarteto de Saxofones Oriente, al Ensemble Vocal Taktus y a su directora Javiera Lara Salvador, y a todas las personas que colaboraron en los procesos de traducción, diseño, diagramación, impresión, grabación, edición, mezcla y masterización del presente fonograma. Se debe destacar, además, el financiamiento de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, por el espaldarazo que constituye su apoyo a la creación artística como una función institucional, en un rango de importancia similar al de la docencia, la investigación y la extensión universitarias.

Luis Merino Montero
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
lmerino@uchile.cl

BIBLIOGRAFÍA

BANDERAS, DANIELA

- 2009 "TTK, 81 micropiezas para saxofón y electroacústica. CD. Composición de José Miguel Candela. Saxofones: Miguel Villafruela. Santiago: Pueblo Nuevo. 2008" reseña, *Revista Musical Chilena*, LXIII/211, pp. 105-106.

GARCÍA ARANCIBIA, FERNANDO

- 2010 "*Travesía latina*. CD. Saxofones: Miguel Villafruela, piano: Leonora Letelier. Santiago: Universidad de Chile, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo; Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología, 2009". Reseña. *Revista Musical Chilena*, LXIX/214, pp. 82-83.
- 2015 "*Verticidades. Música de cámara para cuarteto mixto* (saxofón, flauta, violoncello y arpa). CD. Producción Miguel Villafruela. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional (convocatorias 2011 y 2012), 2013". Reseña. *Revista Musical Chilena*, LXIX/223, pp. 109-111.

[GRANDELA, JULIA]

- 2001 "*Saxofones en Latinoamérica*. CD digital. Cuarteto de Saxofones Villafruela. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000". Reseña. *Revista Musical Chilena*, LV/196, pp. 109-115.

RONDÓN SEPÚLVEDA, VÍCTOR

- 2018 "José Miguel Candela y Miguel Villafruela. *Saxofón y electroacústica. TTK 81 micropiezas*. Santiago: Editorial Universitaria, 2017 [incluye CD]". Reseña. *Revista Musical Chilena*, LXXII/229, pp. 165-166.

VILLAFRUELA, MIGUEL

- 2007 *El saxofón en la música docta de América Latina. El rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento*. Santiago: Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Universidad de Chile, Facultad de Artes, *Revista Musical Chilena*.

RESÚMENES DE TESIS

Daniela Guerra Valenzuela. “Voces en Latinoamérica. Cualidades performativas en la interpretación de arreglos corales de música latinoamericana y su vinculación con mecanismos de legitimación identitaria”. Tesis para obtener el grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025, 103 pp. Profesor guía: Dr. Jacob Rekedal.

Este estudio tiene por objetivo identificar diversas formulaciones técnicas, estéticas y expresivas en la interpretación coral de música latinoamericana, con el fin de reconocer mecanismos de legitimación identitaria. Se enfoca específicamente en la interpretación de arreglos corales de música latinoamericana.

Se realizaron entrevistas a directores de coro referentes en el área y a compositores conocidos por sus arreglos de música latinoamericana para coro, además de recabar información mediante la observación de dos agrupaciones corales y de una instancia de formación continua a cargo de una directora de coros cubana de renombre.

El trabajo consta de cuatro capítulos, organizados, más o menos cronológicamente, en los pasos de la investigación. El primero, “Planteamiento del problema y antecedentes”, describe de manera resumida la música de ciertas zonas de Latinoamérica en términos de ritmos e instrumentación y profundiza brevemente en algunos estilos musicales del territorio latinoamericano. El segundo capítulo, “Marco teórico”, aborda los conceptos atinentes a este estudio con diversas perspectivas y teóricos: identidad, sincretismo e hibridación, vocalidades y auralidad, intertextualidad, *performance*, y arreglos, notación e interpretación; focalizándolos especialmente en su relación con Latinoamérica y lo que el traslado de tradiciones orales, populares y escritas suponen en lo que respecta a arreglos corales de música latinoamericana. El tercer capítulo, “Método”, describe los perfiles de los colaboradores de este estudio, considerando a directores corales, arreglistas y agrupaciones observadas para el análisis integral de la información recogida en las distintas instancias.

Por último, el cuarto capítulo, “Análisis”, se divide en siete subcapítulos que resultan en los hallazgos de la investigación: *motivaciones* para componer y montar arreglos; criterios de *selección y estudio* del repertorio, que destaca la importancia de escuchar la música en su formato de origen y así conocer bien el estilo; *el rol de la partitura*, que establece el escrito como una guía y no un determinante para la interpretación; *performance y vocalidades*, que proponen posibilidades de emisión vocal y expone la decisión de añadir o no instrumentos adicionales a la interpretación; *vinculación con “lo latinoamericano”* que de alguna manera sintetiza los subcapítulos anteriores del análisis para dar paso al *análisis de caso* de “Chacarera de las piedras”, que establece relaciones hipertextuales entre la canción “original” de Atahualpa Yupanqui, el arreglo coral compuesto por Hugo de la Vega y la versión grabada de dicho arreglo por el grupo Magüey. Por último, se mencionan directores, agrupaciones, arreglistas y arreglos considerados *referentes musicales* en los términos que aborda este estudio respecto de la vinculación identitaria con Latinoamérica.

A modo de conclusión, se considera que la conjunción de varios elementos mencionados

en los subcapítulos de análisis resultaría en una vinculación con una suerte de identidad latinoamericana que, aunque no puede considerarse inamovible, sí puede resonar en las identidades individuales del territorio latinoamericano y, por consiguiente, provocar un encuentro profundo en la música latinoamericana versionada para coro.

Daniela Guerra Valenzuela
 Universidad Alberto Hurtado, Chile
 dguerraval@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, JOSÉ MIGUEL

2019 "El concepto de identidad. Una aproximación a la música en América Latina", *Neuma*, XII/1, pp. 36-59.

COOK, NICHOLAS

2001 "Between Process and Product: Music and/as Performance", *Music Theory Online*, 7.

MINKS, AMANDA y ANA MARÍA OCHOA

2021 "Music, language, aurality: Latin American and Caribbean resoundings", *Annual Review of Anthropology*, L/1, pp. 23-39.

VILAS, PAULA, MARÍA PÍA LATORRE, GABRIELA CASTELLI, VIRGINIA ZANGRONIZ y MARCELO MARTÍNEZ

2021 "Sinuosidades sonoras: Los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino", *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, III/2, pp. 57-73.

Bastían Berrios González. "La Misa para el Tercer Mundo: discurso musical, performance y versión en la religiosidad popular argentina contemporánea (1974–2016)". Tesis para la obtención del grado de Magister en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025, 156 pp. Profesor guía: Dr. Javier Osorio Fernández; Coguía: Dr. Simón Palominos Mandiola.

Esta investigación examina la *Misa para el Tercer Mundo* (Carlos Mugica y Roberto Lar) como un fenómeno musical, teológico y político cuya identidad se construye a través de versiones y de la multiautoría. El estudio se centra en la pregunta por las formas en que la música participa de los discursos de la teología latinoamericana de los años setenta y de qué modo se convierte en vehículo de reivindicación política y espiritual en contextos de resistencia.

Se sostiene que el contenido poético y musical de la obra se actualiza en el *performance* y que es en este acto donde adquiere un sentido comunitario y político, transitando entre el registro de la música popular y el de la música religiosa. La obra se resignifica como práctica cultural viva que articula memoria, compromiso político y religiosidad popular en Argentina.

El corpus central está compuesto por la grabación original de 1974, interpretada por el Grupo Vocal Argentino, y la relectura de 2016 a cargo de Quinto de Cantares. Ambas versiones permiten una lectura comparativa de letra, música y *performance*, atendiendo a decisiones de

arreglo, dirección, interpretación vocal e instrumental y producción sonora (tempo, articulación, dicción, balance, mezcla y espacialidad). Estos elementos no solo transmiten un texto litúrgico, sino que también instituyen sentidos distintos en función del contexto histórico y político de recepción.

Metodológicamente, el trabajo integra herramientas del análisis semiótico y de la intermedialidad, entendida esta última como el cruce entre letra, música, *performance*, sonoridad y visualidad. Se adopta además la noción de “canción-proceso” (Juan Pablo González), que desplaza la atención desde la partitura hacia la praxis, lo que permite considerar la grabación, la mezcla y el orden del fonograma como instancias poéticas que inciden en lo audible.

Asimismo, se retoma la categoría de *affordances* musicales (Rubén López Cano) para describir cómo determinadas decisiones performáticas predisponen a acciones corporales y a modos de escucha específicos. El enfoque metodológico permite reconocer la *performance* como una instancia de autoría colectiva y multimedial, en la que convergen creadores, intérpretes, productores y oyentes.

La tesis contribuye a los estudios de la música latinoamericana posconciliar al mostrar cómo una obra litúrgica prohibida en su estreno se transformó en un símbolo de memoria y resistencia. En este sentido, la *Misa para el Tercer Mundo* no solo constituye un testimonio sonoro de la teología del pueblo y de la praxis del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, sino que también se afirma como un artefacto cultural que entrelaza fe, justicia social y práctica musical en la historia reciente de Argentina.

Bastían Berríos González
Universidad Alberto Hurtado, Chile
bastian.berriosg@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

GALÍ, MONTSERRAT

2002 “Música para la teología de la liberación”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 11, pp. 177–188.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

2023 *Música popular autoral de fines del siglo XX: Estudios intermediales*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

GUTIÉRREZ, GUSTAVO

1975 *Teología de la liberación. Perspectivas*. Salamanca: Sígueme.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2014 “Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad”. *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Marita Fornaro (editora). Montevideo: Universidad de la República, pp. 41–78.

MADRID, ALEJANDRO L.

2009 “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 13.

IN MEMORIAM

Celso Eduardo Garrido-Lecca Seminario

(Piura, Perú, 9 de marzo de 1926 – Lima, Perú, 11 de agosto de 2025)

“Un artista no debe repetirse a sí mismo”. Lo que suena a un manifiesto, a una declaración de principios, era más bien una respuesta a una pregunta puntual. Corría 2013 y tenía frente a mí a quien ha sido considerado uno de los más eminentes compositores del continente. Celso Garrido-Lecca tenía en ese momento ochenta y siete años y estaba plenamente lúcido. Y con su imponente altura, también se le veía físicamente muy bien. Entonces era inevitable preguntarle en aquella entrevista por qué había tomado la decisión consciente de dejar de componer en 2006, cuando cumplió ochenta años. De ahí la cita mencionada.

El maestro sentía honestamente que ya no tenía nada más que decir como compositor y decidió crear una obra como “despedida a la composición” (sus propias palabras). Concibió así *Canto vivo al atardecer*, el punto final de su catálogo. Tras su estreno en Perú surgió la obvia comparación con las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss. Pero antes de aquella última proclama creativa, un legado vasto y copioso ha trascendido mundialmente y, en el año 2000, le valió el prestigioso Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria”, galardón que, al momento de estas líneas, no ha recibido ningún chileno.

Pero Garrido-Lecca también era en parte chileno. Luego de formarse en el Conservatorio Nacional del Perú bajo la tutela del inmigrante alemán Rodolfo Holzmänn, en la década de los cincuenta llegó a nuestro país y pronto se hizo un lugar, como creador, profesor e incluso integrante activo de la Asociación Nacional de Compositores (ANC). Fue aquí donde su voz artística tomó forma definitiva. Un universo musical en el que se combinan las nuevas estéticas de composición que tomaron fuerza en Chile en los sesenta, una consciencia americanista y proclive a los movimientos sociales, y todo sin dejar de lado los colores, las armonías y la inspiración constante de su Perú natal. Uno de sus mejores amigos en Chile fue el maestro Fernando García, quien alguna vez manifestó: “Celso no era ni peruano ni chileno, era latinoamericano”. Como hito de este período, hay que mencionar la expresiva pieza orquestal *Elegía a Machu Picchu*, que llegó a ser interpretada en 1967 por la Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo.

Su conexión con el movimiento de la Nueva Canción Chilena le ha traído un reconocimiento más transversal en el medio artístico de nuestro país. Compuso la música de dos canciones de Víctor Jara (*Vamos por Ancho Camino* y *BRP*) y, al momento del golpe de Estado, trabajaba en un ballet titulado *Los siete estados*, en colaboración con el coreógrafo Patricio Bunster, en el que participarían Jara, Inti-Illimani, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional Chileno.

El 11 de septiembre dejó trunco ese ambicioso proyecto, y el maestro tuvo que volver a Lima. Allí llevó la idea de la “cantata popular”, que habían impulsado y desarrollado aquí compositores como Luis Advís y Sergio Ortega, y dio forma a su propio aporte en este género, titulado *Donde nacen los cóndores*. Le siguieron obras más tradicionales en su concepto, pero no menos valiosas, como *Retablos sinfónicos* (1980), *Danzas populares andinas* (1983) y *Suite peruana* (1986).

En 1984 se abocó a trabajar en una obra mayor, el oratorio *El movimiento y el sueño*, una especie de *summa* artística del maestro, en la que el concepto fue establecer un paralelismo entre los avances de la carrera espacial y los de las conquistas sociales latinoamericanas. Por sus proporciones no pudo estrenarse hasta 2016, cuando se presentó en el Gran Teatro Nacional de Lima, bajo la dirección de Fernando Valcárcel. Un momento notoriamente emotivo para el compositor, y también para los que tuvimos la fortuna de estar presentes. A mi colega peruano Alonso Almenara, en el intermedio, le dije que para mí esto era como haber presenciado el estreno del *Popol Vuh* de Ginastera o la *Sinfonía Amerindia* de Villa-Lobos.

Dos años después, su obra *Epitafio encendido* de 2003, dedicada a recordar el injusto asesinato de Jorge Peña Hen, formó parte del concierto de despedida del músico ucraniano Leonid Grin, quien dejaba de ser titular de la Orquesta Sinfónica de Chile; y es que Garrido-Lecca siempre estuvo presente en estos lados. Venía constantemente, pasaba temporadas largas, a veces años, cultivando la amistad de compositores, musicólogos e intérpretes desde los noventa hasta casi llegar a los dos mil veinte, cuando su salud ya le impidió salir de Lima. Allí partió a la avanzada edad de noventa y nueve años. Esperemos que en 2026, año de su centenario, florezcan homenajes a su figura en Chile, en Perú y en toda Latinoamérica.

Álvaro Gallegos
Periodista, Chile
alvarogallegosm@gmail.com

Luis Gastón Soublette Asmussen

(Antofagasta, 29 de enero de 1927-Limache, 24 de mayo de 2025)

A poco más de un mes de comenzar el otoño en Chile, dejó de acompañarnos Gastón Soublette Asmussen, filósofo, musicólogo, escritor, esteta, investigador y docente. Prontamente, la noticia se difundió en diversos medios, desde la prensa escrita hasta los mensajes personales de WhatsApp. Una revisión aleatoria de ellas revela que una de las palabras más repetidas para recordarlo fue “sabio”, entendido como adjetivo y sustantivo. En efecto, su figura alta y esbelta, con su barba y pelo cano, fue –y es– un referente para muchas personas que lo conocieron y siguieron, ya fuera como discípulos en sus clases o investigaciones, como académicos e intelectuales, como seguidores de sus conferencias o como lectores de sus múltiples escritos.

Por su aporte al conocimiento y a la cultura, recibió distinciones tales como el Premio Nueva Civilización (2015), el Premio de la Corporación Patrimonio Cultural de Chile (2020), el Premio Academia Chilena de Bellas Artes y el Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales (ambos en 2023) y, más recientemente, la Universidad de Playa Ancha lo nombró Doctor *honoris causa* (2024).

Hijo de Luis Soublette García-Vidaurre e Isabel Asmussen Urrutia, hermano de Sylvia Soublette (1923-2020) –compositora, cantante, directora coral–, se formó en una familia donde la música, las artes y las humanidades siempre estuvieron presentes. Realizó su escolaridad en el Colegio de los Padres Franceses de Viña del Mar y luego cursó arquitectura y derecho en la Universidad de Chile, sin concluir ninguna de ambas. Su afición por la música lo llevó a Francia, donde fue becado por el Conservatorio de París para estudiar composición y musicología. Con

veinticuatro años, en esa ciudad, conoció a Bernadette de Saint Luc, con quien se casó y formó una familia con tres hijos: Violaine, Isabelle y Francisco.

Dotado de distintos intereses y saberes, Soubllette fue dueño de una intelectualidad subversiva, activista, pero sin violencia; por el contrario, conciliadora y pacífica, aunque también muy definida. Su trayectoria y sus obras dan cuenta de esta cualidad.

Desde mediados de la década del cincuenta y en los sesenta del siglo pasado, tuvo una intensa actividad que, desde mi óptica, marcó significativamente el quehacer y el pensamiento de Soubllette. Fue profesor del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, “encargado de la investigación del folklore musical nacional y de la constitución del archivo folclórico del Instituto. En esta unidad se desempeñó entre 1957 y 1965”, informa una nota de dicha universidad, publicada con motivo de su fallecimiento (domingo 25 de mayo de 2025). Allí trabajó, por ejemplo, con Raquel Barros, Manuel Dannemann y Jorge Urrutia, y allí comenzaron sus contactos con Margot Loyola y otros folcloristas.

En la década de los sesenta, durante cuatro años, se trasladó con su familia a París, con el cargo de agregado cultural en la embajada de Chile en Francia, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Según su hija Violaine, en esos años sus padres realizaron actividades musicales e incluso grabaron discos con música de los siglos XV y XVI. También conoció al filósofo y poeta italiano Giuseppe Lanza del Vasto, seguidor de Mahatma Gandhi y activista de la no violencia, de quien Soubllette se convirtió en discípulo. De este modo, se conectó con la India y con el pacifismo y su interés por las culturas orientales se fue profundizando.

A mediados de los años cincuenta, siendo director de programas de Radio Chilena, conoció a Violeta Parra (1917-1967) ya que ella y su hermana Hilda iban con frecuencia a la emisora. Más adelante, Violeta Parra le solicitó asesoría para que le transcribiera la música que había recopilado en sus investigaciones a lo largo de Chile. Este encuentro marcó la vida de Soubllette, a tal punto que siempre manifestó que ella fue su maestra y que lo introdujo en el mundo de la cultura popular, una vía de estudio y trabajo que desde entonces lo acompañó hasta sus últimos días. No está demás recordar que en este periodo y en la década del sesenta se produjo un auge del folclore en investigación y proyección, surgieron folcloristas y cantautores como Héctor Pavez, Víctor Jara o Rolando Alarcón, entre muchos, y se formaron conjuntos folclóricos como la Agrupación Folclórica Chilena (1950), Cuncumén (1955), Millaray (1958) y Palomar (1962), para mencionar algunos de ellos.

En 1972 Gastón Soubllette lanzó el álbum *Chile en Cuatro Cuerdas*, una grabación de arreglos para cuarteto de cuerdas de música recopilada por Violeta Parra y otros músicos conocidos por él, como Héctor Pavez, las hermanas Acuña y Margot Loyola. Es importante decir que el trabajo comenzó como ilustración musical al ciclo de programas *Historia y Geografía de Pablo Neruda* de Canal 13 de la Universidad Católica transmitido en 1971, año en que el poeta obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

La contraportada del disco, escrita por Soubllette, señala que “la grabación constituye un intento de hacer pasar la música folklórica de Chile al dominio de la así llamada ‘música culta’, a través de la instrumentación, la polifonía y la composición resultante de la combinación de diversos temas y danzas”. Su intención fue “respetar las melodías populares en su integridad, evitando agregar música de su cosecha y limitando su labor creativa a la instrumentación, la polifonía y la combinación de temas”. Soubllette asegura que este trabajo fue un desafío debido a las características de los temas musicales, y que cada uno tuvo un tratamiento especial. La grabación (33 1/3 RPM), estuvo a cargo del Cuarteto Chile de la Pontificia Universidad Católica de Chile, integrado por Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi (violines), Manuel Díaz (viola) y

Arnaldo Fuentes (violonchelo), y fue el primer disco que grabó dicha agrupación. Fue producido y distribuido por DICAP (Discoteca del Cantar Popular) y el diseño gráfico estuvo a cargo de Vicente y Antonio Larrea. Posteriormente, el sello Alerce publicó un casete (ALCE 104) y, en 2000, una remasterización en disco compacto.

Esta obra de Soubllette no cayó en el olvido y sigue interpretándose en presentaciones y conciertos. Además, a fines de 2019, el flautista y profesor de la Universidad Católica de Valparaíso, Alejandro Lavanderos, lanzó la edición de *Chile en Cuatro Vientos*. En la Cineteca de dicha casa de estudio y con la presencia de Gastón Soubllette, el Ensemble Antara interpretó algunas piezas y presentó el proyecto, que consistió en la grabación de un CD y la edición de la partitura para cuatro flautas. Fue financiado por el Fondo para el Fomento de la Música Nacional, en las líneas de Investigación y Registro de la Música Nacional, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Prácticamente la mitad de su vida –casi cinco décadas– Soubllette estuvo vinculado a la Pontificia Universidad Católica de Chile. Por mediación del compositor Tomás Lefever (1926-2003), Soubllette conoció al docente, poeta e investigador Fidel Sepúlveda (1936-2006) quien lo conectó con el Instituto de Estética y con Filosofía, unidades académicas en las que realizó cursos de Teoría e Historia del Arte y Filosofía Oriental. Bajo el alero de esa casa de estudios y hasta su fallecimiento, fue profesor titular, director del Instituto de Estética (1978-1980), investigador y académico, publicó libros, dictó conferencias y clases magistrales, y escribió artículos y cartas, entre otras actividades.

La producción de Gastón Soubllette es copiosa: libros, artículos, ensayos, comentarios, cartas, entre otros, y algunas composiciones musicales. En ella plasmó la versatilidad de sus reflexiones y conocimientos universales sobre materias diversas: cultura popular y tradicional chilena, cosmovisión de los pueblos originarios –principalmente mapuche–, espiritualidad, relación entre el cristianismo y las filosofías orientales, crisis de la sociedad industrial, cine, crítica de arte, música, ecología o cambio social. Algunos títulos ilustran los principales ejes de su investigación y de su pensamiento.

Uno de sus libros tempranos más conocidos es *Cantos Folklóricos Chilenos* de Violeta Parra (Editorial Nascimento, Santiago, 1979), que contiene transcripciones musicales y entrevistas recopiladas por Parra a numerosos cantores y cantoras. Otro, *La estrella de Chile* (Universidad Católica de Valparaíso, 1984), es una de las obras más importantes acerca de la simbología de nuestros emblemas patrios, en la que busca desentrañar sus orígenes y se remonta a nuestros pueblos originarios. A los anteriores se suman posteriormente varias ediciones de *Sabiduría chilena de tradición oral: Refranes* (Ediciones UC, 1ª ed. 2009) y *Sabiduría chilena de tradición oral: Cuentos*, esta última en coautoría con Marisol Robles y Verónica Veloz (Ediciones UC, 1ª ed. 2013). En el primero, Soubllette comenta y analiza trescientos refranes. En el prólogo del libro, el autor señala que la intención es estudiar “su contenido sapiencial para que quien los lea obtenga de ellos algún beneficio con su humilde y sabia luz, aunque se trate de una forma de lenguaje enteramente caída en desuso”. Parte de la premisa es que los refranes son “auténtica sabiduría y, en consecuencia, haberlos echado al olvido junto a otras formas de la tradición oral es una pérdida para nuestra identidad cultural y nuestra virtud como sociedad”. En el segundo –cuentos–, a través de cinco cuentos escogidos de la antología de Ramón Laval a comienzos del siglo pasado, Soubllette se centra en el comportamiento del héroe y en su proceder sensato y virtuoso frente a los avatares de la existencia. En su interpretación, sigue la escuela de psicología analítica de Carl Gustav Jung, la cual, a juicio del autor, logró decodificar con mayor certería el lenguaje metafórico de las narraciones tradicionales.

De la alianza con Fidel Sepúlveda surgió el *Autosacramental por Navidad. Escritura y canto de chilena*, un oratorio con poesía del primero y música de Soubllette. Se estrenó en 1973 en el Campus Oriente de la Universidad Católica con el coro UC dirigido por Waldo Aranguiz. Quedó archivado hasta que, con motivo del Jubileo de los dos mil años del nacimiento de Cristo, los autores acordaron presentarlo nuevamente. Esta vez la obra fue perfeccionada, ampliada y revisada, según dice Soubllette en un librito (al parecer, autoedición). Primero se presentó en el Centro de Extensión UC y luego, en la víspera de Navidad de 1999, en la Catedral Metropolitana de Santiago. De las catorce melodías que contiene, trece pertenecen a la tradición oral anónima del folclore musical y poético de Chile, mientras la restante procede de la tonada “El arrepentido”, compuesta por Violeta Parra sobre un texto de su hermano Nicanor. Al igual que *Chile en Cuatro Cuerdas*, continúa vigente.

La presencia de la música fue un *continuum* en la vida de Gastón Soubllette. Su abuela paterna fue compositora de música de salón, su tío Julio Asmussen era dramaturgo y dirigió una orquesta en Antofagasta en la época del salitre, su esposa Bernadette era cantante, lo mismo que su hermana Sylvia, quien, además, se destacó como compositora, y su hija Violaine también es cantante. Por su parte, Soubllette estudió piano y lo ejecutaba, fue musicólogo —como se dijo—, gran auditor y conocedor del repertorio universal, compositor, aun cuando según él no lo era, además de conocedor y estudioso de la música tradicional chilena, incluyendo la mapuche.

Tuvo una gran pasión por la música de Gustav Mahler y, en su libro *Mahler: música para las personas* (2005, 2024), se abocó al estudio de las sinfonías del maestro vienés, profundizando en ellas tanto desde una perspectiva personal como musicológica. Además, compuso *Variaciones para piano sobre un tema de Mahler*, seleccionada para el Festival de Música Chilena de 1958; transcribió para piano el monumental primer movimiento de la *Novena Sinfonía* de Mahler y dedicó una sonata a Tomás Lefever.

Soubllette conoció a Pablo Neruda y admiró su poesía. En *Pablo Neruda: Profeta de América* (Ediciones Nueva Universidad, de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1979; Ediciones UC, 2023) el autor realiza una lectura del *Canto General*, especialmente de “La lámpara en la tierra” y “Alturas de Machu Picchu”, desentrañando el simbolismo presente en la obra del poeta. En *La ciudad amarga: Relectura personal de Neruda* (Ediciones UC, 2018), desde su perspectiva filosófica y estética, Soubllette escoge numerosos poemas para adentrarse en la vida y el sentido de la vida del poeta en distintas dimensiones. En un plano más amplio, a través del relato se entrevera la pérdida de la memoria y la visión de un país debilitado en sus tradiciones.

La filosofía oriental —China e India— fue una fuente de conocimiento que le abrió horizontes insospechados para comprender también de modo profundo el cristianismo; pensaba que Cristo era un iluminado por Dios, un profeta. Consideraba que las tradiciones orientales presentaban un modelo del “buen vivir”, en armonía con la naturaleza, que Occidente había perdido. Criticó la decadencia espiritual, la pérdida de la sabiduría, producto del “modelo de civilización puramente económico y tecnológico, [que] aleja al hombre de lo natural, de sus aspectos profundos, que acelera todos los procesos, neurotiza a las masas y los uniforma en una mentalidad promedio. Entonces, los empobrece de una manera trágica”, como le comentó a Cristián Warnken en una entrevista de 2019 (“Desde el Jardín”, retransmisión del 27 de mayo de 2025).

Cristo, por su parte, también es visto por él en su dimensión humana como una figura de amor, compasiva y generosa que puede conducirnos a una vida más plena. Ilustran estas temáticas libros como: *Tao Te King: Libro del Tao y de su virtud. Lao-Tsé*. Comentarios de Gastón

Soublette (1990, con once ediciones posteriores); *El i Ching y la Sabiduría Prehistórica* (Ediciones UC, 2022), *Rostro de hombre* (Ediciones UC, 2007), *El Cristo Preexistente* (Ediciones UC, 2017) y *Miradas sobre el siervo de Dios*, libro póstumo (Ediciones UC, 2025). Su contraportada señala que “es una invitación a reencontrarse con Jesús en su dimensión humana y transformadora. Un viaje de reflexión que interpela tanto a creyentes curiosos de la fe y rescata la esencia de su mensaje: justicia, humildad y verdad”.

Tan valiosa como sus escritos es la colección de más de trescientos objetos de arte de distintas culturas originarias que Soublette donó en 2016 a la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se trata de piezas de textiles, maderas, arcilla y metal, materialidades que reflejan sus concepciones de mundo. Actualmente se encuentra alojada en el Aula Arte “Nuestros Pueblos Originarios” del Campus Oriente junto a la donación de otras familias y de artesanos participantes en la Muestra Internacional de Artesanía UC.

Son numerosas las obras que no se han mencionado en este acotado espacio. Su producción es vasta. Visitar y revisitar sus escritos, charlas, conferencias o entrevistas que ofreció (muchas de ellas disponibles en internet) es entrar en un mundo de detalles y vivencias cargados de contenido, reflexiones, poesía y, en ocasiones, anécdotas, no pocas veces con pinceladas de humor. Fue un hombre inquieto, curioso, disconforme, pero también agradecido y de fe, que, a través de su legado, interpela a pensar acerca del sentido de la vida y los caminos que conducen a la liberación del espíritu.

Carmen Peña Fuenzalida
Musicóloga, Chile
cpenaf@uc.cl

CRÓNICA

Ensamble f(r)actura realizó una significativa gira por México y el centro-norte de Chile, a propósito de su décimo aniversario

En el contexto de la celebración de sus diez años de vida musical, la agrupación chilena ensamble f(r)actura realizó una gira simbólica de conciertos por México y el centro-norte de Chile, una travesía financiada por el Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile (convocatoria 2024). La gira por México se desarrolló entre el 23 de abril y 9 de mayo de 2025, en importantes escenarios de su escena musical, incluyendo la Facultad de Música de la UNAM (FaM UNAM), la Fonoteca Nacional de México, el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en Morelia, Estudio Séptimas en Xalapa y el Centro Veracruzano de las Artes “Hugo Argüelles” en Veracruz; además de colaborar con Radio UNAM, TRAMAS COLECTIVO– espacios de experimentación artística y Musexplat. Posteriormente, de regreso en Chile, la gira continuó en las ciudades de Valparaíso, Viña del Mar, Quilpué y La Serena.

Los músicos del ensamble que participaron son César Bernal (contrabajo), Enrique Schadenberg (guitarra y piano), Nicolás Moreno (percusión), Renée Rodo (artista visual), Andrés González (guitarra eléctrica, bajo eléctrico y otros), Constanza García (flauta y aerófonos latinoamericanos) y Rodrigo Acevedo (videoartista). En este mismo orden se muestran en la siguiente foto, en uno de los conciertos de la gira (figura 1):



Figura 1. El ensamble f(r)actura en pleno concierto en la Cineteca PUCV, el 13 de junio de 2025, en Valparaíso.

Respecto de los contenidos que inspiraron la gira, los músicos expresaron:

Ideamos un proyecto colaborativo para la creación de una obra que representara tanto nuestra condición de artistas chilenos y americanos, como la experiencia de apertura al mundo contemporáneo. Nuestra idea era crear una obra que combinara música electroacústica, con componentes visuales reactivas y movimientos escénicos, para ser presentada tanto en Chile como en México.

Es importante señalar que dicha motivación responde al espíritu propio del ensamble, conjunto que se ha caracterizado por una gran apertura estética, abordando la música desde obras rigurosamente escritas hasta música abierta, con partituras gráficas, de texto, improvisación y uso de la imagen. Para el caso de esta gira, ellos precisaron que: “En esta ocasión quisimos abordar la problemática de la llamada identidad latinoamericana, pero desde una perspectiva crítica que cuestione los conceptos mismos que hay detrás, dentro del contexto y contemporaneidad artística y social que nos toca vivir”.

A nivel de experiencia general, los músicos quedaron muy satisfechos, destacando que:

El intercambio con el público fue un punto relevante dentro de la gira, ya que en varios de los conciertos tuvimos la oportunidad de conversar con los asistentes —colegas músicos, artistas y público en general—, quienes retroalimentaron la propuesta y valoraron el acercamiento y la posibilidad de ser partícipes de la experiencia. El intercambio cultural con el público mexicano propició la generación de un espacio nuevo; un territorio común, pero en ningún caso homogéneo. Quizás esa fue nuestra versión de lo que se suele denominar como “tejido social”: la construcción de una red que interconecta personas y grupos sociales diversos; que comunica e intercambia saberes y prácticas mestizas, pero no mezcladas bajo alguna idea general o concepto unitario.

Entre los contenidos que el ensamble preparó para el relato de su gira, acudieron a textos de la socióloga y activista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, quien ha investigado en profundidad el mundo quechua y aimara, así como los procesos sociales históricos de Bolivia. Al respecto, los integrantes del ensamble expresaron que:

Su intención fue crear colectivamente una obra que diera cuenta de las múltiples maneras de ser, para quien nace y/o vive en el continente sudamericano, sin caer en esencialismos o simplificaciones y, sobre todo, tratando de dar cuenta de la gran diversidad cultural propia de nuestro territorio. Los textos e ideas de Rivera Cusicanqui nos ofrecen una perspectiva “no esencialista” y decolonial de las prácticas culturales —y en especial, artísticas—, principalmente a partir de su concepto de “lo ch’ixi”¹, cuyos enfoques no responden ni a las “bellas artes” ni a “actividades típicas”, sino a prácticas comunitarias y corporeizadas (Rivera Cusicanqui, 2015).

En un marco más general, para comprender esta gira en su perspectiva histórica, hay que recordar que el ensamble f(r)actura fue fundado por el Estudio Modular de Música Actual de

¹ Este concepto alude literalmente al “color gris”, pero no homogéneo, sino “manchado”, salpicado; en otras palabras, conformando una textura. Es la convivencia de colores diversos sin mezcla, como la piel de un sapo o un tejido andino, en la que la interacción entre colores opuestos no anula sus diferencias.

Valparaíso, con el interés de interpretar y registrar música nueva, electroacústica y experimental. En respuesta a ello, realizaron su concierto inaugural (fundacional) en diciembre de 2015, en el Parque Cultural de Valparaíso (PCdV). Desde entonces han realizado giras y presentaciones en Chile y en el extranjero, destacando su participación en el Festival EviMus (Saarbrücken, Alemania) en 2020.

En 2016 publicaron su primera producción en CD, titulada *Micorriza*, junto con el Consort Guitarrístico de Chile. En 2019 realizaron su primer fonograma independiente –titulado *f(r)*–, con obras de compositores chilenos que interpretaron durante sus primeros años de trayectoria². Su catálogo se ha acrecentado con otros discos: *Freund Stein* (con S. K. A. M., 2020), *HaV1* (2020)³, *f(r)actura en vivo* (vol.1, 2021), *HaV2* (2021), *Trazas* (2022) y *Música en Potencia* (vol. 2)⁴. Además, han participado en los discos *Música desde el aislamiento* (2022) de Diego González, *Cuerdas y rugidos* (2024) de Aníbal Vidal y *Blickbahn* (2024) de Cristián López. Todos estos discos fueron editados por el Sello Modular.

A modo de síntesis, bien puede decirse que durante estos primeros diez años de vida el ensamble *f(r)actura* ha realizado un importante trabajo musical –siempre preocupado por promover y difundir la música chilena–, mantenido una presencia permanente en festivales de música contemporánea y en la escena de música experimental a nivel local y regional, incluidas sus giras internacionales. Decidida y claramente, su interés estético está centrado en la colaboración y cruce entre diferentes medios y disciplinas del arte contemporáneo, en especial la improvisación, la *performance*, las artes escénicas y audiovisuales. Su gira a México y a algunas ciudades chilenas, fue una forma de celebrar su rica trayectoria musical-artística, junto con renovar su compromiso para continuar adelante con nuevos proyectos, siempre innovadores y con espíritu exploratorio-experimental.

Andrés González G.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

agonzalez12@uc.cl

Gabriel Matthey Correa

Universidad de Chile, Chile

gmatthey@uchile.cl

² Este disco fue nominado a los premios PULSAR 2020 en la categoría de mejor arte de disco, por el trabajo de Renée Rodo.

³ El código “HaV” se refiere a “Habitáculos Virtuales”. *HaV1* y *HaV2* están hechos a partir de grabaciones realizadas por el ensamble en pandemia

⁴ Este fonograma incluye la grabación de los cuartetos N° 2 y N° 3 de Tomás Lefever, en colaboración con la violinista e investigadora Graciela Muñoz Farida.

**El diapasón dorado, ópera cómica en tres actos. Experiencia
educativa con estudiantes de Pedagogía en Música de la Universidad de
Los Lagos, Puerto Montt**

Entre los meses de marzo y diciembre de 2024 se llevó a cabo la preparación y montaje de la ópera *El diapasón dorado*, obra compuesta especialmente para ser interpretada por estudiantes de la carrera de Pedagogía en Música de la Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, por compositores docentes de la carrera. La propuesta fue realizar un trabajo colaborativo con estudiantes de segundo y tercer año que cursaban, en ese entonces, las asignaturas de Lectura Musical II y IV (el primer semestre) y III y V (el segundo semestre). Se buscó generar un proceso de enseñanza-aprendizaje basado en una metodología didáctica activa y atractiva para los estudiantes, con la que se lograra tanto introducir los saberes conceptuales propios del lenguaje musical como también parte de la historia de la música occidental, potenciando en el estudiantado los elementos expresivos y el desplante escénico inherentes a cualquier acto de interpretación musical.

La idea de realizar un trabajo como el descrito surge tras evaluar los resultados obtenidos en años anteriores, considerando las dificultades que generalmente enfrentan los docentes de las asignaturas mencionadas al introducir el lenguaje musical, los elementos expresivos y la historia de la música occidental. El estudiantado de la Universidad de Los Lagos proviene de contextos socioculturales y territoriales muy diversos, con un índice de vulnerabilidad que, según datos institucionales, asciende al 75%. Por lo que hemos podido observar, la gran mayoría proviene de un sistema escolar en el que la enseñanza musical y la educación artística, en general, no cuentan con las condiciones necesarias para sentar las bases requeridas para quienes quieren continuar con estudios superiores en la disciplina. En este contexto, nació la idea por parte de los docentes Jorge Luis Pacheco Estefan y María Elisa Reyes Le Roy de realizar un trabajo que evidenciara la vinculación entre el estudio del lenguaje musical y la práctica de la música, que ayudara a los docentes en formación a expresarse musicalmente, y que les permitiera fortalecer su autoestima y mejorar la expresión oral y corporal necesaria tanto para el ámbito musical performativo como para su posterior desempeño como docentes de la disciplina.

Tomando como base los contenidos declarados en los programas de las asignaturas de la Línea de Teoría Musical, que van desde Conceptos Básicos de la Lectura Musical en el semestre 1 hasta Lectura Musical V del semestre 6, se buscaron articulaciones con los contenidos consignados en los programas de las asignaturas de Historia de la Música I-II, e Instrumentos Funcionales I-IV. Lo anterior se integró con base en un guion que plasmaba los contenidos musicales que debía incluir cada escena, así como en una serie de *leitmotiv* que, si bien variaban en altura y ritmo según el argumento y el periodo histórico narrado, debían permanecer reconocibles para mantener la conexión y coherencia entre las escenas. La construcción inicial de la obra definió nueve escenas en total, cada una vinculada con alguna de las asignaturas de esta línea. Luego se agregaron dos apéndices que contribuyeron a enriquecer la obra con intervenciones de los personajes solistas. El argumento de la obra, por su parte, propone un viaje en el tiempo que permite descubrir distintos estilos desde el Renacimiento hasta nuestros días, desde Italia hasta Chile. Esta estructura puede verse en detalle en la Tabla 1 (ver Tabla 1).

Acto	Escena	Asignatura trabajada	Contenidos abordados
Acto I	Escena 1. Sala de clases en Puerto Montt 2025.	Conceptos Básicos de la Lectura Musical	Intervalos hasta la quinta justa; derivados de la cuartina.
	Escena 2. Sala de clases. La Maestra Misteriosa los envía en búsqueda del Diapasón Dorado. Viaje al pasado a través del Portal Mágico que los conduce a Roma en 1593.	Conceptos Básicos de la Lectura Musical, Lectura Musical I	Intervalos hasta la sexta incluyendo el tritono; síncope.
	Escena 3. Roma 1593. Monjes cantando melodías modales.	Lectura Musical I y V	Modos antiguos; intervalos hasta la sexta incluyendo el tritono.
	Apéndice Acto I Escena 3	Historia de la Música I, Análisis I, Composición I.	Aria da capo; coloratura.
Acto II	Escena 1. Venecia. Encuentro con Barbara Strozzi. Melodía acompañada.	Lectura Musical I	Tonalidad; melodía acompañada.
	Escena 2. Alemania 1750. Encuentro con Joseph Haydn, quien les cuenta de Bach y de los nuevos rumbos que está tomando la música.	Lectura Musical II	Tonalidades con hasta tres alteraciones; intervalos de sexta y séptima; fuga; estilo clásico; ostinato.
	Escena 3. Viena 1804. Encuentro con Beethoven.	Lectura Musical III y IV	Tonalidades con más de cuatro alteraciones; quintillo y seisillo; estilo Romántico; música revolucionaria; forma sonata.
	Apéndice Escena 3	Historia de la Música II, Composición I	El dúo de amor como género.
Acto III	Escena 1. Francia 1950. Se encuentran con N. Boulanger y O. Messiaen.	Lectura Musical V	Música del siglo XX; dodecafonismo; modalidad, micro ritmos.
	Escena 2. Santiago de Chile 1960. Violeta Parra.	Lectura Musical II	Compás compuesto; hemiola; música latinoamericana.
	Escena 3. Sala de clases en Puerto Montt 2025. Se descubre quién es la Maestra Misteriosa, quien les explica que el Diapasón Dorado se encuentra en sus corazones.	Todas las asignaturas declaradas anteriormente	Todos los contenidos declarados anteriormente.

Tabla 1. Asociación entre cada escena con una o varias asignaturas y sus contenidos. Elaboración propia

La obra narra parte de la historia de la música occidental a través del viaje de un grupo de estudiantes de pedagogía musical a lo largo de distintas épocas, desde el Renacimiento hasta nuestros días, mencionando a algunos de los compositores que marcaron cambios importantes en las formas de componer, así como en el carácter de la música. El viaje comienza con un encuentro con Giovanni Pierluigi da Palestrina en el Renacimiento italiano; luego los estudiantes se encuentran con Barbara Strozzi, Haydn, Beethoven, Nadia Boulanger, Olivier Messiaen y

Violeta Parra. Cada una de las escenas incluye referencias musicales al estilo de la época que se pretende representar.

Liderando el proyecto como director general y principal creador, estuvo Jorge Luis Pacheco Estefan, quien es compositor, director de orquesta, contrabajista y docente de varias asignaturas de la Línea de Teoría Musical. Para la composición de la obra, se convocó a los docentes compositores que trabajan en la carrera y quisieron participar. Se sumaron así Emilia Díaz, especialista en música latinoamericana; Camilo Silva, exestudiante y actual docente de la carrera, compositor creador de numerosas cantatas con contenido propio del territorio sur austral; Cristian Galarce, especialista en música electrónica; el exestudiante de la carrera Mateo Igor; y el estudiante Rubén Machado. Cada uno tuvo la oportunidad de escoger qué escenas quería componer, logrando así generar coherencia con las áreas de la disciplina que desarrollan habitualmente y con las cátedras que imparten.

Al tratarse de una ópera, la obra requirió escenografía e iluminación, vestuario, maquillaje y actuación, por lo que se invitó a otros artistas, estudiantes y docentes, tanto de Pedagogía en Música como de Pedagogía en Artes Visuales de la misma universidad, y así se complementó el trabajo colaborativo e interdisciplinar. A cargo de la escenografía estuvo el docente de la carrera de Pedagogía en Artes Visuales, Carlos Ulloa, que, junto con un grupo de estudiantes de la asignatura de Pintura II, realizó ilustraciones que representaban los diferentes lugares y épocas donde transcurría la obra, las que fueron proyectadas como fondo de escenario. La iluminación estuvo a cargo de Alonso Escobar, quien aportó a la construcción de diversas atmósferas acordes con el viaje que se desarrollaba y ayudó al público a transitar con fluidez entre los diferentes momentos y planos de la obra. En vestuario y maquillaje se contó con la participación de la artista visual Neda Godoy. La dirección escénica estuvo a cargo de la docente Evelyn Hernández, que diseñó los movimientos y la gestualidad propia a la interpretación de los personajes.

El elenco estuvo conformado principalmente por estudiantes, la parte instrumental estuvo a cargo de la Camerata ULagos, el coro por estudiantes de Lectura Musical III y V con refuerzo del Coro de Pedagogía en Música dirigido por la profesora Myriam Núñez. Para los roles solistas se contó con la participación de Luis Mansilla (el Profesor); Gabriela Bossi, exestudiante de la carrera (Maestra Misteriosa); Alicia Santana (Bárbara Strozzi y Nadia Boulanger); José Alvarado, estudiante de segundo año (Joseph Haydn y G. P. da Palestrina); Felipe Gutiérrez Mardóñez, estudiante de cuarto año (Ludwig van Beethoven); Mateo Igor, exestudiante (Olivier Messiaen); Constanza Vargas, estudiante de segundo año (Violeta Parra); Jorge Ferrada, académico de Artes Visuales (Narrador) y Alejandra Silva (Reguetoncio).

Aunque la mayor parte del trabajo se realizó de agosto a diciembre de 2024, las actividades partieron en marzo con el estudio de las primeras escenas que se compusieron, a modo de ejercicios de trabajo autónomo del estudiantado, y se destinó una hora de clase semanal para resolver dudas. Durante los meses de agosto, septiembre y octubre se destinaron tres de las cinco horas semanales de clase de las asignaturas de Lectura Musical III y V a trabajar en el aprendizaje de las partituras, así como a visualizar las posibilidades de actuación. En noviembre se utilizaron las cinco horas semanales de clase para profundizar en el estudio y realizar el montaje escénico. A fines de noviembre y comienzos de diciembre fue necesario destinar tiempo extra de ensayo para reunir al coro de estudiantes con la orquesta.

La metodología utilizada para el aprendizaje de la ópera en las clases fue el Aprendizaje Basado en Proyectos, trabajo cooperativo y clases tipo taller. En todo momento, los estudiantes participaron activamente, aplicando conceptos trabajados tanto en la asignatura de Lectura Musical como en otras, tales como Educación Vocal Cantada e Instrumentos Funcionales, y reforzando contenidos de Historia de la Música, Análisis y Composición. El docente cumplió, sobre todo, una función de guía y facilitador. El trabajo comenzó con el estudio de las partituras, resolviendo posibles dificultades de lectura musical, como figuraciones rítmicas complejas, saltos interválicos y el estudio del texto, entre otras. Luego, el argumento de la obra se fue relacionando con la asignatura de Historia de la Música y con el acontecer sociocultural de la época correspondiente a cada escena, para contextualizarla.

Una vez que el aspecto técnico y vocal (emisión de la voz, afinación, precisión rítmica) quedó resuelto, se comenzó la preparación de la actuación. En esta parte, el trabajo se llevó a cabo mediante una dinámica interactiva, en la que todos los estudiantes tuvieron la oportunidad de colaborar y aportar ideas, y fue necesario argumentar y resolver problemas. Todas estas cuestiones contribuyeron al trabajo en equipo y al aprendizaje. Para finalizar el proceso de estudio de la obra, un mes antes del estreno, se programaron cuatro ensayos adicionales, uno por semana, en los que se reunió el elenco completo. Estos ensayos se llevaron a cabo en el auditorio de la universidad y en el gimnasio de la Escuela España de Puerto Montt, con el fin de contar con el espacio necesario para la presencia del elenco, la orquesta y la escenografía.

Se realizaron cuatro presentaciones de la obra en las ciudades de Osorno, Puerto Montt, Ancud y Frutillar; es importante señalar que esta itinerancia fue posible gracias a las gestiones realizadas por la Subdirección de Arte y Cultura de la Universidad, particularmente a las labores del gestor Cristián Soto por medio del proyecto ESR ULA2295 del Ministerio de Educación de Chile. Las cuatro funciones se llevaron a cabo con gran asistencia de público, se estima un total cercano a las mil doscientas personas. La acogida del público fue muy satisfactoria, cálida y efusiva. Con el fin de llegar a un público en general no habituado al género de la ópera, resultó muy importante el trabajo de los intérpretes y del coro de estudiantes, quienes, con su actuación, expresión corporal y gestual, lograron mantener atento al auditor en todo momento. Además, en este aspecto resultó fundamental la presencia de un narrador entre las distintas escenas, personaje que si bien no es algo habitual en una ópera, cumplió la función, con un lenguaje asequible para todos, de acercar la trama y la temática al público, y ayudarlo a comprender algunas situaciones y elementos del lenguaje netamente musical que aparecen en la obra.

Una vez finalizado el trabajo y analizados los resultados obtenidos, podemos concluir que el fin didáctico de la obra fue logrado a cabalidad tanto en lo musical como en el aporte al desarrollo personal del estudiantado. Para nosotros como docentes, este proyecto resultó motivante y satisfactorio, pues mantuvo a los estudiantes involucrados y con ánimo de participar. Además, el proceso de preparación de la obra contribuyó al fortalecimiento de vínculos tanto musicales como interpersonales dentro de la carrera y con el medio, enriqueció las formas de enseñanza que se utilizan en la carrera, representó una oportunidad de atender de manera más cercana a la diversidad y dio lugar a una revisión de las formas habituales de trabajo de parte del equipo docente, que muchas veces generan pasividad y apatía en el estudiantado. Las metodologías activas, como la desarrollada, fomentan habilidades creativas, colaborativas y de resolución de problemas, trascendentales para el desempeño de los futuros profesores.

En ese sentido, este proyecto representó un proceso de innovación pedagógica que plantea nuevos desafíos. Considerando el positivo balance de lo ya realizado y el impacto que este tipo de metodologías de enseñanza-aprendizaje tiene en el estudiantado, tanto a nivel académico como emocional, a largo plazo buscamos instalar esta actividad como una tradición en nuestra carrera. Con tal propósito, como línea de Lectura Musical y con el apoyo del director docente Javier Silva Zurita, nos hemos planteado el desafío de continuar este trabajo a través de la composición, preparación y estreno bienal de una obra escénica (ópera, musical, u cualquier género similar), asegurando que todas las cohortes tengan la posibilidad de participar.

María Elisa Reyes Le Roy
Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, Chile
mariaelisa.reyes@ulagos.cl

Jorge Luis Pacheco Estefan
Universidad de Los Lagos, Puerto Montt, Chile
jorge.pacheco@ulagos.cl

*XXV Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia.
10, 11 y 12 de septiembre de 2025 — Conservatorio de Música,
Universidad Austral de Chile.*

Bajo la coordinación general de Valeska Biskupovic, se llevó a cabo en Valdivia, entre los días 10 y 12 de septiembre de 2025, el Vigésimo Quinto Encuentro de Música Chilena Contemporánea (EMChC), instancia organizada por el Conservatorio de Música, perteneciente a la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Austral de Chile.

Desarrollado bajo el lema “Conservatorio de Música Universidad Austral: 70 años de impulso a la música chilena”, el evento se consolidó como un espacio de convergencia artística y académica destinado a la difusión, reflexión y valoración de la creación musical contemporánea. En esta edición conmemorativa, el encuentro reafirmó el compromiso institucional con la promoción de la música chilena y su proyección tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Durante tres jornadas, el encuentro reunió a compositores, intérpretes e investigadores de diversas generaciones y procedencias, en torno a un programa que combinó conciertos, charlas especializadas y espacios de diálogo en torno a los procesos creativos, la relación entre composición e interpretación, y los desafíos que enfrenta la música contemporánea en el contexto actual.

La inauguración tuvo lugar el miércoles 10 de septiembre en el Aula Magna de la Universidad Austral de Chile, con un concierto que ofreció un recorrido por la producción reciente de compositores nacionales. La velada se abrió con *Invocación* (2024) de Patricio Ruiz Tagle, interpretada por Bárbara Undurraga (viola), Juan Carlos Soto (violín) y el propio compositor en guitarra, seguida de *Las venas de la trompeta* de Diego Aguirre, interpretada por el trompetista Benjamín Vergara. Posteriormente se presentó *Variaciones sobre Introducción de Cueca* de Víctor Biskupovic, obra ejecutada por Rocío Heinrich Pradenas (guitarra), para dar paso a *Ciénagas de un sueño en el desierto* (2022) de Matías Araya Núñez, interpretada por el cuarteto de cuerdas Alba, conformado por Isaac Ulloa, Victoria Coñomán, Carolina Tolmo y Ángel Sepúlveda. El programa culminó con *Tekton* (2025) de Demian Vlad Salas Sandoval, también a cargo del cuarteto Alba, que cerró el concierto con una propuesta de densas sonoridades y contrastes texturales que resonaron entre el público como una metáfora de los paisajes sonoros del presente.

La segunda jornada, correspondiente al jueves 11 de septiembre, comenzó con una entrevista transmitida por Radio UACH, en la cual la coordinadora del encuentro, Valeska Biskupovic, junto con Felipe Pinto d'Aguiar, decano de la Facultad de Arquitectura y Artes y los integrantes del Hard Rain Soloist Ensemble (HRSE) —agrupación internacional proveniente de Irlanda y con destacada trayectoria en la música contemporánea—, reflexionaron acerca de la importancia de los espacios de intercambio musical y académico entre Chile y Europa. Posteriormente, el público asistió a dos charlas de gran interés: la primera, titulada “Creación

musical y vínculo artístico-institucional: la figura del compositor residente desde el sur de Chile”, fue dictada por Juan Pablo Moreno; y la segunda, “De la máquina a la memoria: procesos de creación en *La industria de la nostalgia*” estuvo a cargo del compositor Esteban Correa, quien compartió las claves estéticas y conceptuales de su reciente obra.

Ese mismo día, al mediodía, se celebró el segundo concierto en la Sala Sergio Pineda del Conservatorio, que contó con la participación de estudiantes como intérpretes, lo que reafirmó el carácter formativo y colaborativo del encuentro. En esta ocasión se escucharon los *Diez preludios para piano* de Carlos Botto Vallarino, interpretados por Luciano Saavedra, y una versión para piano de *La conquistada* de Los Jaivas, a cargo de Silvana Gatica. El programa continuó con *El ocaso del cisne* de Sergio Berchenko, interpretado por el cuarteto de cuerdas Raulí, integrado por Felipe Caniulado, Denisse Varas, Aníbal Riquelme e Ignacio Casanova. La jornada culminó con la interpretación de *Serenatilla para cuerdas* de Rodrigo Herrera, a cargo de la Orquesta del Conservatorio.

El viernes 12 de septiembre se inició con un bloque de reflexión teórica en la Sala Escobar, donde se presentaron dos conferencias orientadas a explorar los vínculos entre la creación, la técnica y el pensamiento musical contemporáneo. Joaquín Contreras expuso “Improvisación, metodología y obra: experiencias desde talleres y laboratorios de creación”, mientras que Antonio Carvallo dictó la charla “Sonido, temporalidad y sentido en una experiencia definida por las condiciones técnicas de la contemporaneidad”

La jornada finalizó con el Concierto de Clausura, realizado a las 19:00 horas en la Sala Sergio Pineda, y contó con la participación de los integrantes del HRSE. Se interpretaron las obras *Green* de Elaine Agnew, *La industria de la nostalgia* de Esteban Correa, *Hunted* de Úna Monahan, *Remansos* de Felipe Pinto d’Aguar, *Wonderful Barn* de Jane O’Leary, *Político 1 (Péndulo)* de Cristián Morales Ossio y *Non-Stop* de Rhona Clarke, lo que configuró un cierre de gran nivel interpretativo y estético.

El XXV Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia reafirmó, en esta edición conmemorativa, su papel como plataforma esencial para la creación, difusión y estudio de la música actual. Celebrando su vigésimo quinto aniversario, el evento puso de relieve la vitalidad de la música chilena contemporánea y su proyección internacional, a la vez que renovó el compromiso del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile con la innovación, la formación artística y la preservación del patrimonio musical del país.

Bárbara Undurraga
Conservatorio de Música, Facultad de Arquitectura y Artes
Universidad Austral de Chile, Chile
barbara.undurraga@uach.cl

I Primer Congreso de Teoría, Análisis y Didáctica Musical: Universidad de La Serena, 4-6 de junio de 2025

El I Congreso de Teoría, Análisis y Didáctica Musical¹, realizado entre el 4 y el 6 de junio de 2025 por el Departamento de Música de la Universidad de La Serena, fue una instancia de cooperación académica de carácter internacional, que contó con la participación de académicos y estudiantes de diversas universidades chilenas y extranjeras. La modalidad híbrida de este congreso –que de todas formas contó con un gran número de asistentes presenciales durante los tres días de actividades– permitió llegar a una audiencia internacional de un total de ocho países: Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, España, Estados Unidos, México, Perú, y Chile.

El programa comprendió la realización de cuatro talleres presenciales de carácter práctico, dos conferencias académicas, catorce ponencias presenciales, once ponencias híbridas, tres presentaciones de libros y una reunión de diálogo acerca de redes y cooperación académica. De esta última, se derivó la creación de la Red de Docentes e Investigadores en Teoría, Análisis, y Didáctica Musical, con participación nacional e internacional. El número total de participantes del congreso fue de 187 personas, de las que 122 son estudiantes, 59 académicos, 4 profesores de educación escolar, y 2 de otras áreas del conocimiento. El número total de expositores que presentaron propuestas de investigación o experiencias pedagógicas fue de 33 personas, entre académicos y alumnos coinvestigadores. La charla de inicio estuvo a cargo del comité organizador, y la de cierre fue realizada por el profesor Dr. Cristián Guerra Rojas (Universidad de Chile).

El congreso contó con la participación de un conferencista internacional, el Dr. Miguel Roig-Francolí, quien impartió dos talleres presenciales. El primer taller, titulado “Análisis de música post-tonal, con demostraciones analíticas de 4 obras de distintos períodos y estilos”, tuvo una duración de dos horas pedagógicas, y fue realizado durante la primera jornada del congreso, miércoles 4 de junio. El segundo taller, titulado “Técnicas de enseñanza de habilidades auditivas/prácticas”, también con una duración de dos horas pedagógicas, se enfocó en metodologías de enseñanza para el solfeo y el reconocimiento auditivo a nivel de pregrado; este último se realizó durante la jornada de cierre del congreso, el viernes 6 de junio.

El Dr. Roig-Francolí es distinguido profesor de Teoría Musical y Composición en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati, Estados Unidos, y ha publicado más de treinta artículos de investigación en las principales revistas especializadas de EE. UU., Gran Bretaña, Italia, Portugal, Brasil, y España. También es autor de dos libros de texto universitarios

¹ La descripción del congreso 2025, sus bases y su programa, pueden ser consultados en los siguientes enlaces:
http://fh.userena.cl/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=161 [acceso: 30 de septiembre de 2025].
<https://sites.google.com/view/congresoteoriamusical/congreso2025?authuser=1> [acceso: 30 de septiembre de 2025].

para la enseñanza de la teoría escrita: *Harmony in Context* (McGraw-Hill Education, 3a edición, 2020) y *Understanding Post-Tonal Music* (Routledge, 2a edición, 2021). Estas últimas publicaciones se utilizan ampliamente en universidades de Estados Unidos y Canadá.

Las líneas temáticas del congreso fueron: 1) Pedagogía y didáctica de la teoría y el análisis musical; 2) análisis y su aplicación a la creación musical; 3) análisis y su aplicación a la interpretación musical; 4) análisis, teoría y contextos histórico-sociales; 5) historia de la teoría musical; 6) teoría musical y trabajo interdisciplinar en áreas como: psicología/percepción, matemática, plástica, literatura, otras; 7) uso de tecnologías en la teoría y el análisis musical.

El comité científico internacional fue conformado por destacados académicos nacionales y extranjeros, con amplia experiencia en investigaciones del área disciplinar: Dra. María Elena Cuenca Rodríguez, Universidad Autónoma de Madrid, España; Dra. Olga Sánchez-Kisielewska, The University of Chicago, Estados Unidos; Dr. Cristóbal García-Gallardo, Conservatorio Superior de Música de Málaga, España; Dr. Sergio Lasuen, Conservatorio de Lucena, España; Dr. José Luis Bautista López, Universidad Autónoma de Querétaro, México; Mg. Tomás Koljatic, Pontificia Universidad Católica de Chile; Mg. Constanza Arraño, Pontificia Universidad Católica de Chile; Mg. Claudio Merino, Universidad de Chile; Mg. Raúl Almeida, Universidad de Concepción; Dra. Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado; Dr. Gonzalo Martínez, Universidad de Talca; Dr. Cristián Guerra, Universidad de Chile; Dra. Valeska Cabrera, Universidad de La Serena; Dr. Mario Arenas, Universidad de La Serena; Dr. Raúl Jorquera, Universidad de La Serena; Dr. Enrique Sandoval-Cisternas, Universidad de La Serena.

Con relación a la Red de Docentes e Investigadores en Teoría, Análisis, y Didáctica Musical, cuya creación fue decidida unánimemente durante la reunión disciplinar del congreso del día viernes 6 de junio, es importante mencionar que ésta cuenta entre sus miembros con académicos de diferentes universidades chilenas y extranjeras. El objetivo de la red, nacida en el espíritu de cooperación académica del congreso, es contribuir a la creación de trabajo académico colaborativo y a la transmisión de conocimientos de impacto directo en los programas y carreras representados por sus integrantes, a nivel nacional e internacional². Entre las futuras actividades y desarrollos de la red –a corto y mediano plazo– se encuentran: la creación y el mantenimiento de un sitio web; el establecimiento de reuniones periódicas de actualización de conocimientos disciplinares para sus miembros; y el mantenimiento de una base de datos abierta con el contacto académico de sus miembros, publicaciones destacadas e investigaciones. El equipo coordinador de esta red, nominado durante la sesión de diálogo académico del congreso, es el siguiente: Mg. Gina Allende, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile; Mg. Claudio Merino, Universidad de Chile, Chile; Dr. Daniel Ramírez, Universidad de Caldas, Colombia; Dr. Gonzalo Martínez, Universidad de Talca, Chile; y Dr. Enrique Sandoval Cisternas, Universidad de La Serena, Chile.

Como palabras finales de esta nota, es importante destacar que los antecedentes del I Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical se remontan a un trabajo de cooperación académica nacional e internacional realizado durante los últimos cinco años, siendo las *Jornadas en Torno al Análisis, Teoría, y Didáctica Musical: Tendencias y Prácticas Teórico-Analíticas a Nivel Internacional*, registradas en esta misma revista (Sandoval-Cisternas 2024: 191–195), las instancias más relevantes. La realización del I Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical evidencia un proceso académico que busca destacar al área de la teoría y el análisis musical como una línea

² La lista actual de los miembros de la red puede ser consultada en el siguiente enlace: <https://sites.google.com/view/redteoriamusical-com/home> [acceso: 30 de septiembre de 2025].

de investigación independiente, la cual complementa y nutre a todas las subdisciplinas de la música, desde la musicología histórica y social hasta la composición, interpretación, y la educación musical en todos sus niveles. Estos antecedentes pueden ser consultados, gracias a la visión académica y compromiso con la disciplina del comité editorial de la *Revista Musical Chilena*, en la publicación *Antecedentes de la organización del Primer Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical* (Sandoval-Cisternas 2024: 241-244).

Enrique Sandoval-Cisternas
Universidad de la Serena, Chile
enrique.sandoval@userena.cl

BIBLIOGRAFÍA

ROIG-FRANCOLÍ, MIGUEL

2020 *Harmony in Context*, 3a ed. Nueva York: McGraw Hill Education.

2021 *Understanding Post-tonal Music*, 2a ed. Nueva York: Routledge.

SANDOVAL-CISTERNAS, ENRIQUE

2024 "Jornadas en torno al análisis, teoría y didáctica musical: tendencias y prácticas teórico-analíticas a nivel internacional (Universidad Adventista de Chile, Chillán, 2022-2023)", *Revista Musical Chilena*, LXXVIII/241 (enero-junio), pp. 191-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902024000100191>

2024 "Antecedentes de la organización del Primer Congreso de Teoría, Análisis, y Didáctica Musical, Universidad de la Serena, 2025: su importancia en el desarrollo de la disciplina en Chile". *Revista Musical Chilena*, LXXIX/242 (julio-diciembre), pp. 241-244. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902024000200242>

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante
el período abril 2025 –septiembre 2025
preparado por Julio Garrido Letelier, Jesús Ossa González y Sebastián Ruiz Vásquez

En cada entrada se indica el nombre del autor (a), seguido de la información relativa al título y medio para el que está escrita la obra (abreviado como *TM*), la fecha de presentación (abreviada como *F*), la ocasión (cuando corresponda) y el lugar de interpretación de la música (abreviados como *OL*), la individualización de los intérpretes (abreviado como *Int*) y cuando sea pertinente se indican los solistas (abreviados como *Sol*). Si una obra se repite más de una vez, no se reitera el título, sino que la secuencia de información se señala desde la fecha de presentación en adelante. En orden alfabético, las abreviaturas son las siguientes.

arr.:	Arreglo
<i>F</i> :	Fecha
<i>Int</i> :	Intérprete, intérpretes
<i>OL</i> :	Ocasión y lugar
rev:	Revisada
<i>Sol</i> , <i>Sols</i> :	Solista, Solistas
<i>TM</i> :	Título y medio

Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) en el extranjero. Este cuadro se elabora a partir de la información explícitamente enviada a *Revista Musical Chilena*.

Advis Vitaglich, Luis. *TM*: *Cantata de Santa María de Iquique* (1969); *F*: 26 de abril de 2025; *OL*: Concierto Plaza Sotomayor, Valparaíso. *Int*: Grupo Los Precisos, Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (dirección).

Albornoz Rojas, Alejandro. *TM*: *Todo lo sólido se desvanece en el aire** (2023-2024) para electrónica; *F*: 8 de mayo de 2025, *OL*: X Festival de Música Electroacústica. Centro Cultural de Extensión Oriente, Santiago. *Int*: Medios electrónicos.

Berchenko Acevedo, Sergio. *TM*: *Al cateo de la laucha** (2025) para cuarteto de saxofones y quinteto de bronce; *F*: 24 y 25 de junio de 2025, *OL*: Música Viva. Centro de Extensión Oriente, Santiago. *Int*: Alejandro Rivas (saxofón soprano), David Sánchez (saxofón alto), Miguel Villafruela (saxofón tenor y alto), Karem Ruiz (saxofón barítono y alto), Hermes Quintanilla (trompeta), Javier Contreras (trompeta), Eugenio Cáceres (corno francés), Héctor Montalván (trombón), Jeff Parker (tuba).

_____. *TM*: *Camino lluvioso* (2010) para orquesta de cuerdas, *F*: 15 de mayo de 2025, *OL*: Concierto "Mes del patrimonio", Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 16 de mayo de 2025, *OL*: Vientos de mar, club de yates Higuierillas, Concón; *Int*: Orquesta Marga Marga, Anatoly Cheremukhin (director). *F*: 22 de mayo de 2025, *OL*: Destellos de música, Estadio Español, Viña del Mar. *Int*: Orquesta Marga Marga, Anatoly Cheremukhin (director). *F*: 26 de mayo de 2025, *OL*: Otoño en tres tiempos, Teatro Zoco Av. La Dehesa, Santiago. *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Bertetti Betanzo, Giuliano. *TM: La fuerza de lo innombrado* (2024) para coro y orquesta, *F:* 10 de mayo de 2025, *OL:* Aniversario UdeC 106 años, Teatro Universidad de Concepción, Concepción. *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. Coro Sinfónico de la Universidad de Concepción, David Caro (director).

Brantmayer Espinosa, Tomás. *TM: Canción de cuna para Fuego Basket* (2018) para orquesta; *F:* 26 y 27 de septiembre de 2025; *OL:* Cruzadas Sinfónicas: Tres voces en tres tiempos. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int.:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director).

Cádiz Cádiz, Rodrigo. *TM: Chiral** (2025) para dos pianos y moduladores de anillo. *F:* 15 de julio de 2025; *OL:* Espejos y distorsiones: Música chilena para dos pianos. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Juan Cristóbal Undurraga (piano), Exequiel Chuaqui (piano).

Candela Pavez, José Miguel. *TM: Type...! (a Federico Schumacher)* (2021) para electrónica. *F:* 7 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica 2025. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

Carvalho Pinto, Antonio. *TM: Arcgis* (2020) para electrónica; *F:* 7 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica 2025. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* Medios electrónicos.

Cid-Lara, Jaime. *TM: Colores minerales, síntesis** (2025), obra audiovisual; *F:* 09 de mayo de 2025, *OL:* Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Medios electrónicos.

Contreras Hormazábal, Marco. *TM: Los zancos de tarro* (I. Presto; II. Andante; III. Presto)* (2025) para saxofones alto, soprano, quinteto de bronce y percusión; *F:* 24 y 25 de junio de 2025, *OL:* Música Viva. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Alejandro Rivas (saxofón soprano), David Sánchez (saxofón alto), Miguel Villafuella (saxofón tenor y alto), Karem Ruiz (saxofón barítono y alto), Hermes Quintanilla (trompeta), Javier Contreras (trompeta), Eugenio Cáceres (corno francés), Héctor Montalván (trombón), Jeff Parker (tuba), César Vilca (percusión).

Contreras Vázquez, Manuel. *TM: æs** (2025) para oboe, oboe da caccia, zampoña, voces, ensamble de tubos y piano; *F:* 21 de agosto de 2025; *OL:* Humos desde la Frontera. Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Auditorio Manuel Larraín, Santiago; *Int:* Cecilia Barrientos (mezzosoprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Carla Moraga (mezzosoprano), Diego Vilella (oboes y zampoña), Cristián Morales Ossio (director). *F:* 23 de agosto de 2025; Humos desde la frontera. Sala de Música, Ciudad Abierta, Corporación Amereida, Quintero; *Int:* Cecilia Barrientos (mezzosoprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Carla Moraga (mezzosoprano), Diego Vilella (oboes y zampoña), Cristián Morales Ossio (director).

Correa Astudillo, Esteban. *TM: La industria de la nostalgia** (2025) para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano; *F:* 6 de septiembre de 2025. *OL:* Concierto Hard Rain Soloist Ensemble. Teatro del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Aisling Agnew (flautas), Iona Petcu-Colan (violín), Yseult Cooper Stockdale (violoncello), Daniel Browell (piano), Paul McCusker (dirección).

De Larraechea Carvajal, Sebastián. *TM: Huellas* (2018) para contrabajo y electrónica; *F:* 7 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago. *Int:* César Bernal (contrabajo), Sebastián de Larraechea (electrónicos).

De Negri Murillo, Fabrizio. *TM: Milla Dengun* para orquesta de cuerdas; *F:* 17 de abril de 2025, *OL:* Armonías del viento y el mar, Club de yates Higuierillas, Concón. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 24 de abril de 2025, *OL:* Sinfonía de Otoño, Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 28 de abril de 2025, *OL:* Cuerdas del mundo, Teatro Zoco Av. La Dehesa, Santiago. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 15 de mayo de 2025, *OL:* Concierto “Mes del patrimonio”, Palacio Vergara, Viña del Mar. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Díaz Soto, Daniel. *TM: El Canto de Sereno* (1994) para flauta y piano; *F:* 13 de agosto de 2025, *OL:* Una flauta mitológica. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Ignacio Orellana Rivero (flauta bajo y flauta soprano), Pablo Morales (piano).

Farías Caballero, Javier. *TM: Desde todo el silencio* (2008) para guitarra solista. *F:* 30 de diciembre de 2025, *OL:* Simplemente Recital, Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Luis Orlandini (guitarra).

Farías Vásquez, Miguel. *TM: Sonata para piano** (2019) para piano. *F:* 15 de julio de 2025, *OL:* Espejos y distorsiones: Música chilena para dos pianos. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Juan Cristóbal Undurraga (piano).

Ferrari Gutiérrez, Andrés. *TM: Estudio Geométrico 03** (2024) obra audiovisual; *F:* 8 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica, Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* medios electrónicos.

Fuentes Landaeta, Constanza. *TM: Suite Chilena* (2024) para orquesta; *F:* 4 de marzo de 2025, *OL:* Orquesta Usach en La Pintana, Teatro Municipal de La Pintana, Santiago; *Int:* Orquesta Usach, Yeny Delgado (directora). *F:* 11 de junio de 2025, *OL:* Concierto de temporada. Aula Magna Usach, Santiago. *Int:* Orquesta Usach, Yeny Delgado (directora).

Gajardo, Eduardo Enrique. *TM: Preludios maternos: Cinco canciones para el niño que va a nacer (II. Capullito; III. Duérmase; V. Ha pasado el tiempo)* para coro; *F:* 28 de mayo de 2025; *OL:* XVII Festival Internacional de Música Antigua: Coro Madrigalista Usach, Teatro Aula Magna Usach, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista Usach, Andrés Bahamondes (director).

Koljatic Silva, Tomás. *TM: Señales - Passacaglia** (2025) para dos pianos y moduladores en anillo; *F:* 15 de julio de 2025, *OL:* Espejos y distorsiones: Música chilena para dos pianos. Centro de Extensión de Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Melissa Rosales (piano), Exequiel Chuaqui (piano).

_____. *TM: Vox Dei** (2025) para electrónica; *F:* 8 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica, Providencia. *Int:* medios electrónicos.

López Gajardo, María Carolina. *TM: Violetas en el aire** (2025) para dos violas y orquesta; *F:* 3 de septiembre de 2025; *OL:* Temporada de conciertos. Teatro Aula Magna Usach, Santiago; *Int:* Orquesta Usach, Oriana Silva (directora); *Sols:* Alejandra Tapia y Carola Fredes (violas).

Matus de la Parra, Fernando. *TM: Lemorria** (2025) para ensamble de oboe, piano y voces; *F:* 21 de agosto de 2025; *OL:* Humos desde la frontera. Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Auditorio Manuel Larraín, Santiago; *Int:* Cecilia Barrientos (mezzosoprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Carla Moraga (mezzosoprano), Diego Villela (oboe y zampoña), Cristián Morales Ossio (director). *F:* 23 de agosto de 2025; Humos desde la frontera. Sala de Música, Ciudad Abierta, Corporación Amereida, Quintero; *Int:* Cecilia Barrientos (mezzosoprano), Javiera Barrios (mezzosoprano), Carla Moraga (mezzosoprano), Diego Villela (oboe y zampoña), Cristián Morales Ossio (director).

Mendoza Verdejo, Francisco. *TM: Acuarela* (2010-2011) concierto para guitarra y orquesta; *F:* 6 de agosto de 2025, *OL:* Parroquia Nuestra Señora del Rosario de Las Condes, Santiago; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Jaime Cofré (director); *Sol:* Romilio Orellana (guitarra). *F:* 7 de agosto de 2025, *OL:* Centro Deportivo El Aguilucho, Santiago; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Jaime Cofré (director); *Sol:* Romilio Orellana (guitarra). *F:* 8 de agosto de 2025, *OL:* Teatro California, Santiago; *Int:* Orquesta de Cámara de Chile, Jaime Cofré (director); *Sol:* Romilio Orellana (guitarra).

Morales Ossio, Cristian. *TM: Políptico 1 (Péndulo)* (2025) para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano. *F:* 6 de septiembre de 2025. *OL:* Concierto Hard Rain Soloist Ensemble. Teatro del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Aisling Agnew (flautas), Iona Petcu-Colan (violín), Yseult Cooper Stockdale (violoncello), Daniel Browell (piano), Paul McCusker (dirección).

Morales Ossio, Cristian y Cristóbal Parra. *TM: Estudio Recorrido 1** (2025) obra audiovisual; *F:* 09 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Medios electrónicos.

Muñoz Farida, Graciela. *TM: Flores plásticas* (2023) para contrabajo y electrónica; *F:* 8 de mayo de 2025, *OL:* X Festival de Música Electroacústica. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia; *Int:* César Bernal (contrabajo).

Orellana Rivero, Ignacio. *TM: Alicanto* para flauta y piano; *F:* 13 de agosto de 2025, *OL:* Una flauta mitológica. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Ignacio Orellana Rivero (flauta), Pablo Morales (piano).

Parra, Isabel (Isabel Cereceda Parra). *TM: Arranca, arranca* (1978) para coro; *F:* 09 de julio de 2025, *OL:* The Maryland State Boychoir. Templo Mayor, Campus Oriente UC, Providencia; *Int:* The Maryland State Boychoir, Stephen Holmes (director).

Pinto D'Aguiar Montt, Felipe. *TM: Remansas** (2025) para flauta, clarinete, violín, violoncello y piano. *F:* 6 de septiembre de 2025. *OL:* Concierto Hard Rain Soloist Ensemble. Teatro del Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Aisling Agnew (flautas), Iona Petcu-Colan (violín), Yseult Cooper Stockdale (violoncello), Daniel Browell (piano), Sebastián Nahuelcoy (vibráfono), Paul McCusker (dirección).

Quinteros Saavedra, Juan Manuel. *TM: Mistras Madrigales (I. Ceras eternas, II. El amor que calla, III. Intima)* (2025); *F:* 18 de junio de 2025; *OL:* Coro Madrigalista Usach, Antología Madrigal, Teatro Aula Magna, Santiago. *Int:* Fanny Becerra, Carolina Muñoz y Micaela Morales (sopranos). Solange Orellana, Nedda Cifuentes y Andrea Manque (contraltos). Ricardo Gálvez, Claudio Contreras y Gerardo Mondaca (tenores). Leonardo Aguilar, José Tomás Guzmán y Nelson Durán (bajos). Rodrigo Díaz Riquelme (director).

Rifo Suárez, Guillermo. *TM: Ren- Cuento* para orquesta de cuerdas. *F:* 26 de abril de 2025; *OL:* Concierto Plaza Sotomayor, Valparaíso; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart; *Sol:* Capitán Memo.

Rosmanich Leroy, Macarena. *TM: Tótem* (2023) para orquesta; *F:* 30 de julio de 2025; *OL:* Temporada de conciertos. Teatro Aula Magna Usach, Santiago; *Int:* Orquesta Usach, Lautaro Mura (director).

Sánchez Dittborn, Juan Antonio. *TM: Cuatro Caminos* (2007) para dúo de guitarras; *F:* 27 de agosto de 2025; *OL:* Evocaciones y Fantasías. Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers, Santiago; *Int:* Luis Orlandini (guitarra), Romilio Orellana (guitarra).

Solovera Roje, Aliocha. *TM: Polychronie* (1992) para dos pianos; *F:* 15 de julio de 2025, *OL:* Espejos y distorsiones: Música chilena para dos pianos. Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia. *Int:* Sebastián Arredondo (piano), Juan Cristóbal Undurraga (piano).

Soro Barriga, Enrique. *TM: Andante Appassionato* (1902-1903) para pequeña orquesta; *F:* 5 y 6 de septiembre de 2025. *OL:* Viena baila con Strauss. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Luis Toro Araya (director).

_____. *TM: Danza fantástica* (1928) para orquesta sinfónica; *F:* 11 y 12 de septiembre de 2025. *OL:* Concierto de temporada “Puentes Sonoros”, Teatro Universidad de Concepción, Concepción. *Int:* Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, Dayner Tafur-Díaz (director).

_____. *TM: Dos Romanzas sin palabras* (1899) para orquesta (*Arr:* Nicolas Rauss); *F:* 20 de agosto de 2025. *OL:* Concierto de temporada. Teatro Aula Magna Usach, Santiago; *Int:* Orquesta Usach, Nicolas Rauss (director).

Sotomayor Sepúlveda, Simón. *TM: Dos ángeles* para coro; *F:* 28 de marzo de 2025; *OL:* XVII Festival Internacional de Música Antigua: Coro Madrigalista Usach. Teatro Aula Magna Usach, Santiago; *Int:* Coro Madrigalista Usach, Andres Bahamondes (director).

Valle Martínez, Valeria. *TM: El deflagrador* (2019) para orquesta; *F:* 27 y 28 de junio de 2025, *OL:* Concierto de temporada “Virtuosismo y nacionalismo”. Teatro Universidad de Concepción, Concepción; *Int:* Orquesta Sinfónica Universidad de Concepción, Rodrigo Ossandón (director).

Wang Tapia, Patricio. *TM: Desierto* (2015) para voz y orquesta; *F:* 2 de julio de 2025; *OL:* Concierto Aniversario USACH 176, Orquesta Usach. Teatro Aula Magna Usach, Santiago; *Int:* Orquesta Usach, Rodolfo Fischer (director); *Sol:* Diego Álvarez (barítono).

Zamora Pérez, Carlos. *TM: Tres visiones de un sikuris atacameño* (1999) para orquesta de cuerdas; *F:* 14 de agosto de 2025; *OL:* Cuerdas celestiales, Parroquia Nuestra Señora de las Mercedes, Concón; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 21 de agosto de 2025; *OL:* Música entre espejos y mármol, Palacio Vergara, Viña del Mar; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 22 de agosto de 2025; *OL:* Cuerdas al viento, Club de yates Higuierillas, Concón; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F:* 25 de agosto de 2025; *OL:* Cuerdas en escena, Teatro Zoco Av. La Dehesa, Santiago; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José

Recart (director). *F*: 28 de agosto de 2025; *OL*: Sinfonías en la ciudad jardín, Teatro Municipal de Viña, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director). *F*: 29 de agosto de 2025; *OL*: Ecos de Cuerdas, Estadio Español, Viña del Mar; *Int*: Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Información para autoras y autores

Política editorial

Fundada en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como su principal área de interés la música en Chile y en América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como del marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas originales de estudios o trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas originales de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas originales de informes, reflexiones u otro tipo de escritos pertinentes que se categorizan como documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Estudios, documentos y reseñas

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, o a documentos. Los **estudios** son el resultado de una investigación que aborde un tema de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, debe este contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones. Además debe explicitar su vínculo con un proyecto de investigación de mayor alcance del que sea resultado.

Los **documentos**, por su parte, no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que puedan ser de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares. Además pueden ser reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical, planteando ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

En el caso de las **reseñas**, pueden corresponder a publicaciones recientes de libros, revistas, partituras, fonogramas, registros audiovisuales o tesis musicológicas (o de disciplinas afines) de

grado o posgrado. A diferencia de los estudios o documentos, las reseñas son solicitadas directamente por *Revista Musical Chilena* a personas que de forma voluntaria deseen colaborar en esta tarea. Sin embargo, si alguna persona no convocada pero interesada quisiera colaborar con la reseña de alguna publicación reciente (excluyendo las tesis) que no haya sido asignada a otra, puede enviar su colaboración con la condición de que un ejemplar de la publicación reseñada sea enviado a *Revista Musical Chilena*, reservándose la Redacción el veredicto de publicación del escrito.

En todos los casos (estudios, documentos y reseñas) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité Editorial

La *Revista Musical Chilena* actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de enero y julio.

Una vez recibidos y declarados como trabajos admisibles, los textos son sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resuelve en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación a la persona interesada. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos bajo el sistema doble ciego. Desde la declaración de admisibilidad del texto, hasta el término del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación a la persona interesada, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis meses o más, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*, y se realizará una vez firmado un protocolo de publicación entre la dirección de la *RMCh* y los autores.

Si en cualquier etapa del proceso de evaluación se detectara plagio o autoplágio en un grado considerable, el texto quedará automáticamente fuera de posibilidad de publicación y su(s) autor/a(s) inhabilitado/a(s) de manera permanente para publicar cualquier tipo de texto en *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. La *RMCh* publica en la actualidad trabajos solamente en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano e inglés, junto con las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 12.000 palabras en el caso de estudios (incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos), de 6.000 palabras en el caso de documentos, y de 3.000 palabras en caso de reseñas. En la redacción, se solicita preferir el uso de sustantivos colectivos y epicenos cuando sea procedente.
2. Toda referencia a la identidad del autor, autora o autores, especialmente en el caso de los estudios, deberá omitirse en el cuerpo del texto.
3. En caso de estudios firmados por más de tres autores, deberá consignarse en un archivo Word anexo el papel o tareas específicas que haya desempeñado cada persona en la elaboración del artículo y en la investigación de la que es resultado.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la

inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.

5. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán adjuntarse en el lugar que corresponda en el cuerpo del texto. Se publicarán únicamente imágenes que correspondan a fuentes de la investigación, y que sean debidamente comentadas y referenciadas en el texto. *RMCh* se reserva el derecho de no publicar imágenes que considere innecesarias. Las tablas y gráficos deben ser legibles tanto en colores como en escala de grises. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en *cursiva*) seguido de coma, el número de *opus* (si procede, en cuyo caso la palabra *opus* debe ir siempre abreviada y en minúsculas: op.) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12.

6. **Todas las referencias bibliográficas mencionadas en el texto principal o en notas al pie deberán ir en una lista al final del trabajo.** Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.

6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

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

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales.

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

6.3. En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, así como capítulos de libros, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

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

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2014 "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

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

6.6. Debe incluirse la dirección DOI de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA
2018 "La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS
1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.
8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.205

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

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

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

Journal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

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

9. En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en una lista por orden alfabético al final del texto. Asimismo, en caso de incluirse anexos, deberán ubicarse después de la lista de referencias bibliográficas.
10. Para los trabajos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno dos ejemplares de la *RMCh* para el caso de estudios y documentos, y un ejemplar para otro tipo de escritos.
11. En el caso que un colaborador/a envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, o haya sido publicado como capítulo o parte de una tesis o trabajo de investigación equivalente, se debe consignar en una nota al pie y el cuerpo del texto debe ser adaptado al formato indicado entre los puntos 1 y 8, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos que se presentan para publicación en la *Revista Musical Chilena* se reciben exclusivamente por medio del sitio web, <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>, botón “Enviar un artículo”. Los envíos, proceso de edición y publicación no tienen costo para los autores.

Envío de material para reseñas

Tanto los libros, revistas, partituras, fonogramas u otros documentos que se envíen para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* a la siguiente dirección:

Revista Musical Chilena
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Casilla 2.100, Santiago

En el caso de publicaciones digitales o de respaldo digital de los documentos reseñados, deben enviarse a la dirección de correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl.

Normas editoriales suplementarias para In memoriam y reseñas de libros, partituras y fonogramas.

1. La **reseña de libros** se titula indicando autor(a/es), título de la publicación en cursiva, ciudad de edición, editorial, año de publicación, y número de páginas, como se muestra a continuación.

Silvia León Smith. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2011, 151 pp.

Si es un libro con uno o más editores.

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.206

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarrerías. 10 monotemas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.
4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzola, Legacy. Tomás Kotik (violín), Tao Lin (piano). [CD] Naxos Records 8.573789, 2017.

Se puede indicar información adicional en redondas entre el título del fonograma y el(los) nombres(s) de intérprete(s) en casos pertinentes como:

Homenaje a compositores chilenos. Piano chileno del siglo XX y XXI. Obras de A. Letelier, Miguel Letelier, Martín Letelier, P. Délano, E. Cantón, F. Carrasco, E. Cáceres, Ó. Carmona, R. Díaz, R. Silva, S. Carrasco H. y C. Vila. Patricia Castro Ahumada (piano). [2 CD] Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Se debe hacer referencia al contenido del fonograma a reseñar en el cuerpo del texto, indicando número total de piezas y título(s) de la(s) pieza(s), además de nombres(s) de compositor/a (es/as) respectivo/a (s) y de intérprete(s) y de su(s) rol(es) según sea pertinente al fonograma.

5. Los *In Memoriam* deben titularse con el nombre de la persona recordada, y entre paréntesis la ciudad, día, mes y año de nacimiento, y tras una separación de guion, la ciudad, día, mes y año de defunción, como se muestra a continuación.

Ernesto Quezada Bouey
(Santiago, 16 de abril de 1945 - Santiago, 19 de julio de 2016)

6. La firma, tanto para reseñas como para *In memoriam* se escribe al finalizar el texto, indicando en cursiva el nombre del reseñador/a, institución académica a la que pertenece y correo electrónico de contacto. Por ejemplo:

Estefanía Rebolledo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl