

L I R A

REVISTA DE ESTUDIANTES
INSTITUTO DE MÚSICA PUCV



Nº I, Año I
Primavera 2018
Valparaíso - Chile

Revista LIRA de estudiantes.

Nº 1, Año I

Primavera 2018.

Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Instituto de Música PUCV.

Pilcomayo 478, Cerro Concepción, Valparaíso, Chile.

Comité Editorial:

Salvador Cassis, Dante Cortez, Rodrigo Espinoza, Verónica Quezada.

Revisión de texto:

Salvador Cassis, Dante Cortez, Verónica Quezada.

Ilustraciones:

Rodrigo Espinoza

Diseño y diagramación:

Dante Cortez

Maquetación:

Dante Cortez, Salvador Cassis

Participan en este número:

Alfredo Canales Cerda, Sara Capetillo Silva, Alfonso Cariaga, Salvador Cassis Olmos, Mailén Catriao Nieto, Francesco Celle Bono, Dante Cortez Gallardo, Paulo Díaz, Paulina Díaz, Rodrigo Espinoza Rojas, Gabriela Goñi Montenegro, Verónica Quezada, Rodrigo Rojas Montenegro, Carolina Ticuna Alvarado, Beatriz Urtubia, Tania Villarroel, Guillermo Zamora Nielsen.

La impresión de este número ha sido financiada por el fondo Confía de la Dirección de Asuntos Estudiantiles de la PUCV en la categoría de investigación y desarrollo.

PRESENTACIÓN

Quienes somos estudiantes del Instituto de Música realizamos cada año trabajos de investigación, con rigor, esmero y principalmente con gran pasión por las temáticas que nos interesan y en las que elegimos ahondar. En ellos se plasma largo tiempo revisando bibliografía, conversando o entrevistando diversos actores, dialogando con compañeros y profesores, reflexionando y problematizando nuestra realidad o aquella que nos precedió y que configura la música actual y cómo se relaciona con cada arista de nuestras vidas y las de otros.

Sabemos que el conocimiento nos abre puertas, nos permite comprender el mundo en que vivimos y así también a las personas que lo habitan, nos permite crecer como sujetos individuales y también en comunidad. Sabemos también que el conocimiento no es algo dado, sino que se construye, y creemos que en este proceso de construcción es imprescindible nuestra participación activa.

Revista Lira es una publicación que nace desde el estudiantado y abre un espacio para poner en relieve las diferentes inquietudes que manifiesta nuestro estamento. Esperamos fomentar la producción de investigación y el trabajo interdisciplinario, generando en torno a los contenidos que constituyen la revista espacios de reflexión, crítica, análisis y discusión que contribuyan al crecimiento y fortalecimiento de nuestra comunidad académica.

INDICE

| | | |
|-----------|---|---|
| 1 | <i>Verónica Quezada</i> | Editorial |
| 3 | <i>Nelson Niño</i> | Prólogo |
| ENSAYOS | | |
| 5 | <i>Alejandra Chang</i> | El Nacionalismo Musical en Latinoamérica: Un camino para llegar a la universalidad musical |
| 11 | <i>Beatriz Urtubia</i> <i>Tania Villarroel</i> | La eterización de los sustentos físicos en la práctica musical |
| 17 | <i>Verónica Quezada</i> | Concursos, premiaciones y rankings: la belleza actual. Reflexión en torno a “Lo así llamado bello en música” de Gustavo Becerra |
| ARTÍCULOS | | |
| 21 | <i>Alfredo Canales</i> <i>Rodrigo Rojas</i> | El rey destronado en la Región de Valparaíso. El panorama de desolación del órgano en el Patrimonio Cultural de la Humanidad |
| 35 | <i>Sara Capetillo</i> <i>Mailén Catriao</i> <i>Gabriela Goñi</i> | Pauline Oliveros: música, género y canon |
| 59 | <i>Alfonso Cariaga</i> | Relación entre elementos performáticos de movimientos pop de Chile |
| 77 | <i>Francesco Celle</i> <i>Rodrigo Espinoza</i> <i>Carolina Ticuna</i> | La sabiduría chilena de tradición oral y el canto a lo poeta |
| 99 | <i>Paulo Díaz</i> <i>Gabriela Goñi</i> | Presencia femenina en la Revista Musical Chilena y currículum oculto |
| 111 | <i>Paulina Díaz</i> | “Y te cansaste de gritar y va a caer” La música en tiempos de dictadura en Chile: Aparato Raro y “Calibraciones” |

125 *Guillermo Zamora* Trabajo colaborativo y cooperativo en equipos docentes para propiciar la resolución colectiva de conflictos y el aprendizaje en la escuela

ENTREVISTAS

139 *Salvador Cassis* Un respiro a los cantores. Entrevista a Karen Castillo Martínez y Tamaris Arce Núñez, cantoras de la rueda femenina de Valparaíso

153 *Dante Cortez* Entrevista de un aprendiz a su maestro: Bernardo Ibaceta Estay, cantor a lo divino del Higueral

163 Agradecimientos

EDITORIAL

La investigación académica parece siempre ser algo distante. La gestión de financiamiento para realizar investigación y luego, nuevamente la gestión para poder publicar, se presentan como obstáculos a la hora de pretender trazar entrar en el mundo académico como un autor publicado. Por otro lado, si bien nos encontramos en una era altamente globalizada, donde la información está más al alcance que en cualquier otro periodo de la historia, el camino no se hace exento de dificultades y, muchas veces, la hiperconectividad no es suficiente para realizar una divulgación científica que sea efectiva y llegue a la comunidad. Es más: la concentración de información en las grandes editoriales con políticas de reproducción altamente restrictivas, hacen que el acceso a los estudios se vuelva tedioso y con un sesgo económico importante. Por contraparte, es cierto que se debe saber buscar para encontrar lo requerido, mas es menester identificar y señalar los problemas existentes, para así encontrar soluciones que nos beneficien a todos.

Así mismo, se suma otra problemática: la investigación puede parecer, a menudo, un área lejana para los estudiantes de música de pregrado, incluso cuando, habitualmente, se leen artículos de los mismos profesores que imparten cátedra. En un contexto sociocultural que tiende a interrogar al estudiante de música si sabe tocar todos los instrumentos, si pretende vivir de la música o ser profesor, la gran pregunta olvidada suele ser “¿te dedicarás a la investigación?”. Se podrían señalar un sinnúmero de razones por las cuales el quehacer investigativo sufre esta suerte de invisibilización respecto a otras áreas de desempeño musical, tema sin duda interesante, pero que no ahondaremos en esta oportunidad.

Ante estas problemáticas, Revista Lira no pretende ser una solución absoluta a las limitaciones de las publicaciones tradicionales o abolir los estudios encontrados en los “medios oficiales”, más bien es el aterrizaje de una iniciativa que busca descentralizar el conocimiento y la información a nivel local, para legitimar las voces que nos son más cercanas y, de esta forma, reconsiderar la idea del saber como una esfera lejana e inalcanzable: reconocernos entre pares como agentes culturales activos, que desde nuestras experiencias y continuo aprendizaje crítico podemos ser capaces de gestar conocimiento, es el primer paso para la validación de nuestro saber. El conocimiento del compañero o compañera de aula es tan válido como el del investigador que leemos en clases y reconocerlo permite, a su vez, instar a investigar a quienes piensan que la investigación en pregrado es

algo inviable o, incluso, inexistente. Es por ello que estamos contentos de presentar, no solo las investigaciones recibidas en esta primera convocatoria, sino que también los ensayos y entrevistas aportadas por los estudiantes. Bajo la misma premisa de reconocernos, no podemos dejar de destacar, en un año clave para el movimiento feminista, la cuantiosa recepción de colaboraciones de alto nivel, realizadas por compañeras de la comunidad estudiantil.

En esta primera edición contamos con el trabajo de estudiantes de todas las generaciones que se encuentran actualmente estudiando en el Instituto de Música, otorgándonos un amplio panorama de los motores de interés que cohabitan en una misma casa de estudios. En las siguientes páginas se desarrollan, con seriedad y crítica, temas tan actuales como lo es la mujer en la academia y la música pop chilena; a la vez que encontramos el despliegue de otros, siempre relevantes, como las relaciones entre política y música, el quehacer pedagógico, el patrimonio cultural tangible e intangible, por nombrar algunos.

La publicación del primer número no significa la conclusión del proyecto, ya que la creación de la Revista Lira no es un fin en sí mismo. Al contrario, es un nuevo comienzo, presenta la oportunidad de dar a conocer el trabajo de nuestros compañeros y compañeras, acercarnos a cuáles son los tópicos de interés de las nuevas generaciones y, por último, la invitación a investigar, no solo para los trabajos ordenados en clase o como una aspiración futura a realizar después de obtenido el grado de Licenciado o el título de pedagogo, sino que ahora. Porque se puede investigar ahora.

VERÓNICA QUEZADA

Primavera, 2018

PRÓLOGO

Hace cien años nacía Margot Loyola Palacios, Premio Nacional de Arte 1994 y Doctora Honoris Causa de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, quien se convertiría en maestra de varias generaciones de músicos formados en nuestra casa de estudios superiores. Margot Loyola, junto su marido, el profesor Osvaldo Cádiz Valenzuela, siempre supieron que docencia e investigación constituían un círculo virtuoso y que no era posible ejercer la una sin la otra, convencimiento que dio origen a un conjunto de publicaciones que son de vital importancia para la enseñanza del folclor chileno, tanto a nivel escolar como universitario. Su legado está en los libros, pero también en los cientos de profesionales que formaron, y en el fondo de investigación y documentación que hoy lleva el nombre de la maestra, espacio abierto al estudio del patrimonio musical chileno y latinoamericano.

Algo eclipsada por la figura de Margot, destaca la no menos relevante personalidad de Carlos Poblete Varas, un ex Director General de Prisiones que pasó a formar parte del cuerpo académico del Instituto de Arte de nuestra universidad, encantando a varias generaciones de músicos con sus memorables clases de historia de la música occidental y de apreciación musical. Las cuatro publicaciones legadas por el profesor Poblete Varas nos permiten asegurar que docencia e investigación constituían para él dos caras de una misma moneda, a juzgar por las opiniones vertidas por quienes le conocieron cercanamente.

Desde la interpretación musical cabe destacar la labor ejercida por el profesor Fernando Cortés Villa, maestro de varias generaciones de músicos, quien marcó una senda en lo referido a la valoración del repertorio pianístico chileno a través de la selección, edición y posterior incorporación de piezas musicales en la enseñanza instrumental de nivel universitario. Y cómo no mencionar a la maestra Silvia Herrera Ortega, quien realizó el primer estudio musicológico de la producción dodecafónica chilena, documento de alta consulta, a pesar de su estado de manuscrito que conservó por más de tres décadas en nuestra biblioteca.

En la universidad del siglo XXI, no parece posible ejercer docencia sin un sustento investigativo que le dé soporte. Ello fue visionado por los maestros fundadores de nuestra institución y las nuevas generaciones de académicos hemos tomado plena conciencia del círculo virtuoso que surge de dicha interacción. Es así como a través de nuestras diversas cátedras no solo nos preocupamos por entregar contenidos disciplinares fundamentales, sino

también motivamos en nuestros estudiantes el juicio crítico, la formulación de preguntas y problemáticas que nos lleven inevitablemente a la producción de nuevo conocimiento en la disciplina. Éste es el “deber ser” del mundo académico actual, pero también un compromiso tácito que hemos establecido con los maestros fundadores Margot Loyola, Carlos Poblete, Fernando Cortés y Silvia Herrera. Estos propósitos son compartidos con todos nuestros estudiantes, existiendo siempre un selecto grupo de ellos que logra captar la relevancia de la investigación para nuestra disciplina.

La Revista Lira es la mejor muestra del auto-compromiso adoptado por un destacado grupo de estudiantes del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, quienes han entendido cabalmente el sentido de formar parte de una institución académica con historia y tradición en el ámbito investigativo. A través de esta publicación, nuestros estudiantes testimonian su capacidad de formular nuevas preguntas, acercarse a las fuentes correspondientes, generar nuevo conocimiento y, además, gestionar los recursos financieros que permitan finalmente su edición.

Los jóvenes investigadores que participan de este primer volumen de Revista Lira son el presente y el futuro de la investigación musical y nos enorgullece que formen parte de nuestra comunidad. Es el mejor homenaje que podríamos brindar a los músicos-investigadores que dieron vida y sentido fundacional a nuestra institución, particularmente a Margot Loyola Palacios en el centenario de su nacimiento.

NELSON NIÑO VÁSQUEZ

Jefe de Investigación

Instituto de Música PUCV

Primavera de 2018.

El Nacionalismo Musical en Latinoamérica: Un camino para llegar a la universalidad musical

*Por
Alejandra Chang*

Durante el siglo XIX, surge en los compositores del continente europeo, la necesidad de buscar una unión con la tradición de un país determinado, de encontrar una identidad. Las guerras que se venían sucediendo en Europa, incluso desde la revolución francesa, fueron las grandes causantes de la creación de una conciencia nacionalista, partiendo de países como Italia y Alemania¹.

Muchos compositores como Haydn, Schubert, Chopin, Liszt o Brahms utilizaron algún componente nacional para su música, aunque más bien en un estilo apegado a las formas clásicas. Al respecto, el musicólogo Gilbert Chase (1947) señala que “el nacionalismo musical, que establece que cada país debiera crear sus obras de arte musical sobre el fundamento de las tradiciones de su folklore, alcanzó considerable éxito durante la segunda mitad del siglo XIX”².

Es en este siglo que países como Inglaterra, Francia, Rusia, Estados Unidos y España, extendieron ese afán por encontrar una voz autóctona, nativa e independiente, creando un estilo que nace de una cultura determinada.

Era de esperarse, entonces, que estos ánimos nacionalistas llegaran a Latinoamérica, sobre todo porque este continente se encontraba en la búsqueda del orden, luego de haber vivido las guerras que independizarían a los países de de la corona española.

Lo cierto es que durante la época independentista llega el auge de la música patriótica, ejecutada principalmente por bandas militares que no solo interpretaban marchas militares, sino también incorporaron al repertorio danzas populares como el pericón, el cuándo y el cielito. Todo esto, ante un público que se fue identificando con las melodías y haciéndolas suyas.

¹ Burkholder, Grout y Palisca 2006: 765.

² Chase 1947: 20.

Fueron todos estos elementos los que promovieron el futuro desarrollo de un espíritu musical nacionalista. Aunque este nacionalismo se dio en distintos niveles en los diferentes países latinoamericanos.

La clase pudiente fue sinónimo de la música culta en el territorio americano, estando totalmente alejada de lo popular, siendo realmente hostiles hacia la expresión vernácula, por lo tanto, el continente se nutría fundamentalmente de la música del viejo mundo. Fueron los maestros de capilla los principales causantes de enseñar y expandir la música culta por el continente, generándose así, compositores nativos como maestros europeos³.

En América Latina, el nacionalismo llega como un impulso de la clase media, la cual comienza a adquirir mucho más poder. Debido a esto, se crean instituciones de enseñanza musical con una gran apertura al folklore, luego de que haya existido una especie de aislamiento del artista por influencia de la clase alta⁴.

Al igual que en Europa, los artistas de la época necesitaban identificarse con su medio a través de un constante contacto con él, adoptando distintas fisonomías en cada región.

“La función histórica del nacionalismo folklórico parece ser la de facilitar a las naciones musicalmente a retaguardia o retrasadas, el adquirir su propia e íntima expresión por la afirmación de los rasgos característicos que toman su fuerza de la acción acumulativa de la tradición indígena”⁵.

Para Juan Orrego Salas se dan dos etapas del nacionalismo en América Latina:

La primera etapa, llamada “nativa”, tiene como precursores a Manuel M. Ponce en México, Alberto Williams o Carlos López en Argentina, Andrés Sas en Perú, entre otros. La segunda etapa, se da cuando el compositor pasa a tener contacto con el contenido mismo de la música vernácula, abandonando el empleo de recursos técnicos del patrimonio popular.

Entre las figuras que se destacan dentro de este período se encuentran:

- a) Heitor Villa-Lobos (Brasil), alcanzó la expresión máxima del nacionalismo en su país. Mostró un gran interés por el patrimonio popular, utilizando características propias de la música de Brasil.

³ Aretz y Orrego Salas 1977: 175.

⁴ Aretz y Orrego Salas 1977: 176.

⁵ Chase 1947: 22.

- b) Silvestre Revueltas (México); sus composiciones son una expresión de su cultura. Muestra en sus obras una forma instrumental breve, muy por fuera del uso de las formas clásicas.
- c) Carlos Chávez (México), tiene relación con la música vernácula a través de la formulación de teorías acerca del uso de una escala pentatónica entre los indios mexicanos. Escala que no tenía semitonos, y que era resultante de una serie de armónicos producidos por trompetas precortesianas. En su “Sinfonía India”, presenta el uso de la forma sonata orquestal y el de las expresiones vernáculas mexicanas.

Otros representantes del nacionalismo fueron: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, ambos de Cuba.

Los tres primeros compositores, Villa-Lobos, Revueltas y Chávez fueron figuras que contribuyeron a un nacionalismo libre del revestimiento exterior del folklore. Los dos últimos, Roldán y García Caturla, pretendieron elevar tradiciones afrocubanas y assimilarlas a las grandes formas de música erudita.

En Chile, el nacionalismo musical tuvo una existencia efímera, sobre todo por la gran influencia de música de tradición europea en el país⁶. Pero uno de sus representantes en Chile fue el compositor Pedro Humberto Allende quien a través de una asimilación del folklore, compuso obras para piano como las “Tonadas”. Además, compuso las “Escenas campesinas chilenas” (1919) y “La voz de las calles” (1920)⁷.

Como un último ejemplo de nacionalismo podemos mencionar al compositor argentino Alberto Ginastera. Lo característico de este compositor es que si bien, en un principio sus obras estaban inspiradas en el folklore de su país, evolucionó, hasta el punto de anunciar que la era del folklore había terminado.

A partir de músicos como Ginastera, surge la necesidad de encontrar un universalismo en la música. Pero, ¿por qué surge este problema para los compositores que se consideraban nacionalistas? Hay quienes mencionan que el artista se volvió esclavo de un dogma, más que un ser creativo.

⁶ Aretz y Orrego Salas 1977: 185.

⁷ Salas Viu 1945: 20-23.

Orrego Salas dice que “el compositor comprometido con el folklorismo imperante en las primeras décadas, llegó en muchos casos a ser esclavo de su compromiso de manera tan evidente, como posteriormente algunos lo han sido del serialismo”.⁸ Es decir, los artistas representantes de este pensamiento se encontraban sin libertades que reforzaran sus ideas.

El nacionalismo planteó problemas que habían llevado a ciertas disyuntivas: o el compositor nacionalista se consagraba al cultivo de material folklórico de su patria o de las extrañas, o caía en la utilización de los temas populares desarrollados conforme a los modelos de las grandes formas del clasicismo, es decir, la sinfonía, la obertura o el cuarteto.

“La línea ajena a todo compromiso nacionalista que desde la década siguiente a la guerra 1914-1918 había imperado en obras de compositores como Carrillo, Paz, Santa Cruz y otros, se junta alrededor de 1950 con la que iniciaran precursores del nacionalismo a fines del siglo XIX, y que figuras de la categoría de un Villa-Lobos, un Revueltas o un Chávez habían perpetuado”⁹.

Por lo tanto, durante este período se vivenció un cambio en la manera de pensar de los compositores, llevando la música nacionalista a una música más cosmopolita, como sucedió con Ginastera, quien se aparta del mundo folklorista, quedando ajeno a todo revestimiento local.

Son los miembros de estas generaciones los que habrían de conferir a la música de América Latina un sentido cosmopolita; sin embargo, no por ello desprovisto de lazos que lo atasen a desarrollos culturales que tanto debían a las tradiciones del Viejo Mundo como a las de sus propios medios; es claro, interpretadas en un sentido más amplio, sin las limitaciones regionalistas que antes prevalecieron¹⁰.

Lo que proponen los músicos y compositores de Latinoamérica es utilizar todo lo que tenemos a mano, todo lo que forma parte de nuestro conocimiento, ya sea la cultura vernácula, la cultura europea, específicamente de España y Portugal, la cultura prehispánica o la africana. El músico latinoamericano abraza todas estas culturas e incluso aquellas que vengan de otros países europeos como Francia o Alemania y también del continente europeo.

⁸ Aretz y Orrego Salas 1977: 193.

⁹ Aretz y Orrego Salas 1977: 184.

¹⁰ Aretz y Orrego Salas 1977: 185.

Porque lo que finalmente importa es que el músico pueda contribuir con sus propias expresiones.

Esto lleva a las vanguardias latinoamericanas a abandonar emblemas nacionales, por ende, el nacionalismo ya es una etapa superada. Los compositores llegan a un punto en común en la búsqueda del entorno y motivaciones que surjan de él. Por lo tanto, la importancia que tiene el creado y también la de un público no prejuiciado es de vital importancia para el desarrollo de esta nueva estética.

El nacionalismo, más allá de cualquier oposición frente a él, llevó a los compositores a replantearse las maneras de hacer música para llegar finalmente a responder a la universalidad de ella.

BIBLIOGRAFÍA:

Aretz, Isabel

1977 “Técnica y Estética”, América Latina en su Música. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp.174-198.

Chase, Gilbert

1947 “Fundamentos de la Cultura Musical en Latinoamérica”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 3. (Octubre-Noviembre) pp. 14-23.

Burkholder,P., Donald Jay Grout y Claude Victor Palisca

2006 *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Salas V.,Vicente

1945 “Allende y el Nacionalismo Musical” *Revista Musical Chilena.*, Vol. 1 (Septiembre), pp. 15-24.

La eterización de los sustentos físicos en la práctica musical

Por

Beatriz Urtubia

Tania Villarroel

En el presente escrito tocamos varias interrogantes aludiendo a la producción musical de la segunda mitad del siglo XX, donde la notación musical, la utilización de los instrumentos y de los procedimientos compositivos de la academia clásico-romántica fueron reemplazados por técnicas coherentes con el medio globalizado en el que nos hallamos. Esto ha resultado en redefiniciones conceptuales y por tanto cambios paradigmáticos de la música y su relevancia como medio expresivo y artístico.

Asumida la dualidad opuesta y complementaria que impulsa la rueda de continuidad y cambio, grabada en la historia a trazos de hitos y de desarrollos calmos, nos embarcamos en tiempos de emancipación del marco tonal y formal postromántico del cambio de siglo XIX al siglo XX. El inminente enfrascamiento técnico total del proceso compositivo culminando siglos de academicismos, como lo fue por ejemplo el serialismo integral y su contraparte el indeterminismo total, hacían surgir -y viceversa- corrientes que se servían de técnicas aleatorias o de azar selectivas con el objetivo de neutralizar la creatividad y la opción del compositor¹ e incrementar las del intérprete y del auditor.

¿En qué consiste la definición de éter en la música? Éter fue el nombre que dio la corriente filosófica y científica troncal de Occidente a lo que está entre la materia, conecta y soporta las transformaciones energéticas.² Si acotamos esto a efecto de este escrito y con la experiencia científica desarrollada ya a siglos de distancia, consideraremos la eterización como el vuelco de lo tangible y perdurable -papel- como sustento del lenguaje musical a lo impalpable, inmediato y efímero. Podríamos delimitar un poco más refiriéndonos a aquello que está en la mente. En vista del encuentro del hombre con la máquina y de la adormecida

1 Béhague 2006: 44.

2 Rosental, Iudin 1969: 159.

capacidad de asombro embebida de música en cada rincón, ya banalizando el acto de escucha musical y estableciéndose como elemento del paisaje³, los métodos de creación y traspaso del mensaje musical han fluido igualmente con la globalización.

Un factor fundamental de esto ha sido la redefinición de las relaciones entre los actores/participantes de la producción musical: la creatividad musical ya no es percibida como algo que surge del papel del compositor.⁴ El compositor fue abandonando la autoridad que había conquistado llegando a los dos extremos de la teoría y de la técnica de la vanguardia, el serialismo total y el indeterminismo radical, los primeros cuantificando la mayor cantidad de parámetros musicales para sujetarlos a permutaciones a base de procedimientos rígidos y transformaciones matemáticas; los segundos desarrollando la idea del azar en la música; a partir de la idea de notación "elástica", se crea un conjunto de secuencias que el intérprete tendrá la libertad de ensamblar⁵. Estos fenómenos de transformación aportan a la triangulación entre los tres actores involucrados en la creación musical, a la extensión de ésta hasta el momento de la escucha. Podemos afirmar que, invariablemente, los métodos más deterministas tienen aspectos aleatorios y los más aleatorios llevan límites determinados; el "artista" será reemplazado por lo que Karl Werner llama "inventores musicales objetivos"⁶.

Esta búsqueda de la objetividad, escapando del postromanticismo y acunada en el positivismo de los siglos XVIII y XIX necesita despersonalizar la creación y situarla *entre* las personas, dando cabida a la universalidad misma del lenguaje vivo, nacido en el momento mismo y que escapa de ataduras limitantes de cualquier índole.

Según la notación occidental clásico-romántica, una obra musical es concebida como algo autónomo, como un "texto" o "proceso", fijado en la partitura. El nivel de especificidad pasó de dejar bastantes aspectos y momentos de la interpretación a la convención y al gusto del intérprete, como sucedía en el barroco, al hiper-detallismo escrito al que fueron sujetos los intérpretes en obras contemporáneas.

Reaccionarias a este último aspecto mencionado, en las tendencias compositivas aleatorias la obra musical puede ser concebida como algo cambiante y volátil, que se va

3 Nieto: 2008: 194.

4 Béhague 2006: 43.

5 Nieto 2008: 193.

6 Béhague 2006: 43.

construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra musical es contemplada como algo que existe y se significa en la percepción, cuyo significado por lo tanto reside en el modo como es aprendida: a través, por tanto, de los mecanismos psicológicos de emisión, y de la percepción y escucha.

Las nuevas tendencias calan en la técnica del intérprete y diversifican la paleta de colores de los instrumentos clásicos, exigiendo por lo tanto actualizaciones a la notación musical tradicional. Vemos en varios la utilización de nuevas grafías para expresar las técnicas que van en camino de des-encasillar lo anteriormente dogmatizado. Esto va de la mano con el creciente virtuosismo exigido naturalmente por las nuevas técnicas ya no sustentadas en lo sensorial y pasivo de la tonalidad, sino en el cálculo racional y activo de la pérdida de estos ejes.

El camino hacia la tecnificación de los medios de producción en todo ámbito de la vida, como hemos visto, no deja fuera a la música artística. Ha resultado la inclusión de mucho más material de diversos orígenes y fuentes sonoras; ya no es más la nota, su duración, su timbre y su intensidad, sino el sonido mismo trastocado y alterado por todas las herramientas tecnológicas imaginables utilizables de manera en un comienzo mecánica, actualmente digital, e incluso generado por estos medios, como ocurre en el caso de la música electrónica y electroacústica. En este punto cabe mencionar que la inserción del proceso creativo musical al mundo virtual está estrechamente relacionada con lo intangible de los medios de traspaso del lenguaje. En el marco de esta música, se observa cómo el compositor prescinde del intérprete y genera su obra en base a herramientas tecnológicas, provocando, a la vez, ser el primer oyente de este resultado sonoro sujeto a técnicas y programas digitales de composición musical resignificada. Esta tendencia observa una cúspide de la tecnificación al percatarnos de la existencia actual de herramientas como la aplicación *Mubert*, un generador virtual infinito de música electrónica en base a algoritmos, o como *Jukedek*, programa que permite a los usuarios escoger la duración de la pieza musical, su estilo, los instrumentos utilizados e incluso los momentos climáticos de la canción para incrementar la emoción: “*El usuario básicamente escoge una serie de opciones con las que cualquiera se puede*

relacionar, esta es una de nuestras metas, que sea lo más sencillo posible para democratizar verdaderamente el proceso creativo”⁷.

Sin embargo, en materias de música artística las técnicas de creación musical simultánea entre el compositor, el intérprete y el espectador por medio de herramientas digitales como computadoras, sintetizadores y *loopers* y todos los sistemas de amplificación híper-específica, la improvisación colectiva, etc, dan cuenta del vuelco hacia efectivamente la composición simultánea al momento de batimento de la música, siendo materia de ésta el pensamiento mismo.

Surgen bastantes interrogantes al comenzar a aunar conceptos para concluir nuestro trabajo. Pudimos apreciar a lo largo del ensayo una eterización que se adecua y cambia según la contemporaneidad del compositor; la eterización hacia la mente y las relaciones interpersonales, y por el contrario tenemos la híper-tecnificación virtual, que si bien reemplaza al papel vierte la notación o el medio musical a las máquinas. ¿Dónde está la identidad del compositor contemporáneo en la expresión de su esencia musical en esta sociedad de industria tecnificada y de consumo?

Benjamín Pardo en el artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, menciona: “[...] en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad”⁸. A partir de esta cita, podemos cuestionar como la híper-tecnificación nos envuelve en una realidad que desconecta a las personas de su desarrollo personal sensorial; la expresión artística carece de aura, que es el sello de exteriorización más sutil que pueden percibir los seres humanos.

7 Consultado en: <https://indusriamusal.es/la-musica-generada-por-inteligencia-artificial-llego-para-que-quedarse/>.

8 Walter 1989: 22.

Discutimos entonces sobre la nueva relación que existe entre el compositor, intérprete y el oyente, en época donde el papel se ha relegado a empolvase apilado y ya no es puente entre compositor e intérprete, quien se dirigía a un auditor pasivo. El agente musical, ya sea compositor, intérprete o escucha, ¿busca a través de ellos un lenguaje universal? Al parecer hay una corriente de la mano de la era digital que busca derribar estandartes y difuminar fronteras, buscando de una u otra forma, reflexiva o no, compendiar la ontología del ser humano e identificarse libre de disputa con el otro. De ahí la comodidad de la relación humano-máquina, donde la segunda referida acata amistosamente las solicitudes del primero y equipara los mensajes de cualquier punto del globo. El sustento idiomático ya no está en la tierra, ni en las historias pasadas, ni en dioses ni en ídolos, está en la mente, o en su defecto, en la nube virtual. En un caso o en otro, la vida en general transcurre poco en los espacios físicos de los países desarrollados o subdesarrollados donde se gesta la actividad musical inscrita a la academia, y más bien lo hace en espacios donde el tiempo no añeja las cosas, sino que les aporta otorgándoles significancias relativas al momento de la persona más que al momento histórico, bien sabiendo que estos aspectos -lo personal y lo histórico- no pueden observarse sin el otro.

BIBLIOGRAFÍA

Béhague, Gerard

2006 “La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña”, *Latín American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 27, No. 1 (primavera - verano, 2006), pp. 38-46.

Walter, Benjamin

1989 “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” *Discursos Interrumpidos I*, editorial Taurus, Buenos Aires.

Rosental, Moisevich y Pavel Ludin

1965 “Diccionario filosófico” Traducido del ruso por Augusto Vidal Roget, ediciones Pueblos Unidos, Montevideo.

Industria Musical

2017 “La música generada por inteligencia artificial llegó para quedarse”, Julia Hernandez editora senior, Fuente: National Public Radio. Consultado en: <https://industriamusical.es/la-musica-generada-por-inteligencia-artificial-llego-para-quequedarse/>.

Nieto, Velia

2008 “La forma abierta en la música del siglo XX” *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XXX, número 92, pp. 191-203.

Concursos, premiaciones y rankings: la belleza actual.
Reflexión en torno a “Lo así llamado bello en música”
de Gustavo Becerra

Por

Verónica Quezada

“Lo así llamado bello en música” es un texto del académico chileno Gustavo Becerra, que comprende diez puntos de fino desglose y desarrollo, de lo general a lo particular, en torno a los parámetros en que se mueven las declaraciones de lo bello en el arte, en este caso específico, la música. Así aborda las problemáticas que presenta abordarlo según la estética, (concepto oportunamente definido en un principio del texto como “el campo del saber que se ocupaba de estudiar y reflexionar sobre la estructura e importancia de las sensaciones y percepciones”), lo “subjetivo” y “objetivo”, el proceso comunicativo, la historia, la sociología, entre otras disciplinas y ángulos.

Del texto de Becerra me detengo en un punto que no deja de sentirse muy actual: “lo bello como norma de prestigio”¹. Becerra se explaya largamente sobre cómo lo que se considera bello está cargado de peso social. En una sociedad compleja como la nuestra, en donde los segmentos socioeconómicos (y por tanto, socioculturales) están marcados profundamente desde la concepción del país, la elección de escuchar cierta música (y hacer pública tal actividad) corresponde, muchas veces, a una declaración de estatus si viene de parte de quienes tienen mayor acceso a la cultura, por lo general, personas de situación económica superior a la media. Si bien, puede existir un genuino goce de la música, también sirve para marcar la otredad y, a partir de ello, segmentar hacia abajo que música llega a cada capa social.

En una cuasi contraposición, Becerra plantea cómo el mayor y vertiginoso flujo de información contrarresta un poco lo señalado anteriormente. Con más libre acceso a la música del mundo, lo que pueda señalar la elite como bello, tiende a difuminarse, a perder

¹ Becerra 1986: 88.

alcance en el resto de las capas sociales. Pareciera que la tarea de decidir que es bello se vuelve más engorrosa en este contexto, por lo que la pregunta surge: hoy en día, ¿cómo se define lo bello?

Aunque nuevamente marcado por factores del sistema económico, señalaría tres posibles respuestas: los concursos, premiaciones y rankings.

Como ejemplo la primera, el concurso anual Luis Advis, cuyos criterios de selección muchas veces caen en la innovación respecto a la notación, lo que nos lleva a pensar en el punto dos del texto de Becerra “es necesario recordar que las formas de notación no son la obra de arte, pese a aquellas partituras que se acercan a lo que es el dibujo o la pintura”², además del punto uno en que expresa “menos aún, se puede reducir la música a sus formas de notación. Sobre el particular reina desde hace mucho tiempo la confusión entre música y notación”³.

En cuanto a las premiaciones, los premios Pulsar son un buen representante del género, aunque también se podrían nombrar los Grammys. Si bien hay procesos donde los mismos compositores (y artistas populares) pueden postularse, quienes eligen finalmente son personas, no necesariamente académicas, pero sí intrínsecamente ligadas a la música (o su industria).

Finalmente, los rankings radiales, dependiendo de su alcance o público objetivo, muchas veces dictaminan qué es la moda (generalmente en el área popular), produciéndose una especie de círculo vicioso entre que las canciones más solicitadas son las que ocupan puestos privilegiados en los ranking, por lo que son las que más suenan y así mismo, como por ende terminan siendo las más conocidas, vuelven a ser las más pedidas.

Comprendiendo que estos tres ejemplos indican, hasta cierto punto, qué es lo bello, la pregunta final es: ¿es ésta la forma en que Becerra habría esperado que decantara la elección de lo bello en la música?

² Becerra 1986: 82.

³ Becerra 1986: 80.

BIBLIOGRAFÍA

Becerra, Gustavo

1986 Lo así llamado bello en la música. *Anales de la Universidad de Chile*, 11, pp.77-95.

El rey destronado en la Región de Valparaíso.

El panorama de desolación del órgano en el

Patrimonio Cultural de la Humanidad

The dethrone king of Region de Valparaíso.

*The desolation landscape of the organ in the Cultural Heritage of
Humanity*

Por

Alfredo Canales Cerda

Rodrigo Rojas Montenegro

En la presente investigación se recabó datos de crónicas y testimonios en busca de información clarificante sobre el estado de los órganos tanto en la Región de Valparaíso como el resto del país, bajo el respaldo de los escasos textos que hay sobre la historia del “instrumento rey” en Chile y entrevistas a actores importantes en el medio musical, con la intención de manifestar una vez más en la literatura el abandono que sufre en nuestra nación el instrumento que, alguna vez, fue considerado indispensable e histrión tanto para el mundo litúrgico como para el desarrollo dentro del mundo musical. De la misma indagación se desprenden las conjeturas acerca de los factores que podrían haber influido en el horizonte de desolación y olvido que exhibe aún en la actualidad el órgano, tanto en su mantención y desarrollo, y en la enseñanza y ejecución.

Palabras clave: Órgano, organería, organista, patrimonio, Chile.

In the actual investigation, data from chronicles and testimonies was collected in order to clarify the state of the organs in Región de Valparaíso as in the remainder of the country, with backing of the few texts on history of the “king instrument” in Chile and interviews to important actors at the musical environment, with intention of manifesting once again in literature the neglectful state that suffer in our nation the instrument which, at some time,

was considered indispensable and histrionic for both the liturgical world profession and the musical world development. From the same inquiry comes off conjectures about factors which could have influenced at the desolation and forgetfulness horizon that display even today the organ, thus in its maintenance and development as in teaching and performance.

Keywords: *Organ, organ building, organist, heritage, Chile.*

MARCO TEÓRICO

Es texto clave en la presente pesquisa, el libro “El Gran Órgano de la Catedral de Santiago de Chile”, de José Manuel Izquierdo. Este ejemplar reseña la historia del instrumento perteneciente a la sede episcopal de la Región Metropolitana y la suma importancia que este tuvo para la iglesia y su comunidad en el siglo XIX. Según el autor, “el órgano es un foco *numinoso* central en uno de los cambios estructurales más importantes de la historia de la música chilena, tanto a nivel institucional como estético”¹.

Respecto del panorama negligente en el que se haya el instrumento, se incluye un par de artículos escuetos, pero no menos importantes, de la “Revista Musical Chilena” y la “Revista NEUMA”, en los cuales se expresa objetivamente la decadencia del interés y cuidado de los órganos y otros instrumentos antiguos, como claves y pianos, alrededor de los años setenta en adelante. En los mismos se menciona la importante tarea que desempeñó la “Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile” en la difusión de literatura y apoyo por el cuidado del patrimonio instrumental.

Es de magnitud aludir a la ley N° 17.929 “Creación de la comisión de instrumentos históricos”, aprobada el 19 de abril de 1973, la cual establece los procedimientos de protección estatal a los cuales están sujetos todos los instrumentos antiguos y órganos declarados de interés artístico y nacional según declara. Dicha ley fue modificada, a fines de mayo del 2005, en virtud de los nuevos órdenes administrativos, y como propuesta general para la protección del patrimonio al promover una manera de comenzar a dar forma a un convenio de cooperación entre Corporación Organilleros y la Waldkirchen Orgelbaum. Si bien está siempre vigente, en la práctica este aparato jurídico se encuentra inoperante.

En relación a la actualidad, se puede recopilar información respectiva a la actividad en torno al órgano dentro de la Región de Valparaíso, sólo en periódicos, estudios de campo, y un caso de programa televisivo.

EXPOSICIÓN: HISTORIA Y ABANDONO

Los órganos chilenos son, en su generalidad, construidos en Europa entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Extendiéndose por buena parte del territorio,

¹ Izquierdo 2013: 15.

son en su mayoría de estética romántica y de firma europea, alcanzando una suma superior a 109 instrumentos².

En relación a las escuelas de organería que obraron para el país destacan principalmente facturas italiano-chilena, francesas, alemanas e inglesas. La Región de Valparaíso reúne oficialmente 19 instrumentos, de los cuales 6 corresponden a la factura Foster & Andrews de Inglaterra; 5 construidos a comienzos del siglo XX por el taller que fundó Orestes A. Carlini en el país; 4 a la renombrada fábrica de Aristide Cavaillé-Coll originaria de Francia; 1 a la marca Juan Dourte, proveniente de España; y desde de Alemania conciernen: 1 a Carl Weigle, 1 a Gebrüder Link y 1 a Walcker Ludwigsburg. Lamentablemente no todos se encuentran operativos, sólo cerca de la mitad se ha recuperado a la fecha.

Dentro de la celebración del Día Nacional del Patrimonio Cultural en el mes de mayo del 2005, se dio espacio para consolidar la discusión sobre el estado del patrimonio organístico. En dicha oportunidad, con la visita del organero representante de la firma Waldkirchen Orgelbaum Jäger und Brommer, el Sr. Wolfgang Brommer estableció de su inspección el valor y estado de conservación de los 14 órganos que pudo visitar durante su estadía (instrumentos de la Región Metropolitana y de Valparaíso), como la posibilidad de efectuar pericias para la recuperación e incorporación de estos bienes culturales. De esta investigación es fruto el documento “Salvuarda de los Órganos y otros Instrumentos Musicales de Carácter Patrimonial en Chile. Situación legislativa y de la gestión estatal” como resolución a las circunstancias hasta la fecha aludida.

De la indagación hecha por Brommer, se dispone que las condiciones en que se hallan los órganos caracteriza un variado espectro de diligencia, haciendo apremio de restauraciones. Se definen de este modo las *situaciones de riesgo permanente*. Distinguimos algunas:

Estructuras arquitectónicas dañadas por terremotos, techumbres deterioradas que se llueven sobre el instrumento, grave riesgo por plaga de ratones y plaga de palomas.

Muchos órganos han sido transformados en instrumentos híbridos e irregulares. De esta instancia se ha sembrado un tráfico ilícito de instrumentos, desarrollado por maestros inescrupulosos, los que se han distinguido por un bajísimo dominio técnico y formación improvisada. Efectivamente este hecho nos muestra una situación alarmante: nuestro país

² Ruíz 2009: 1.

está falto de mano de obra especializada capaz de fabricar piezas e instrumentos nuevos que repliquen los originales³.

Tienen lugar de inmenso valor las anécdotas sobre los instrumentos históricos de la zona, descritas en los informes de la Organería Valdebenito. La mayoría de estos, en sus documentos reseña, se encuentran en estado de abandono, descuido e indefensión⁴.

Este fenómeno no es algo reciente, al contrario, se cumplen cerca de cincuenta años de progresiva desolación en el mundo organístico del país. Hay causas que manifiestan acusadora evidencia:

Concilio Vaticano II

Entre los años 1962 y 1965 (cerca de cien años tras la llegada del gran órgano a la catedral de Santiago), se efectuó el Concilio Vaticano II: una reunión en la que las autoridades de la Iglesia Católica fueron convocadas con la intención de encontrar una manera de adaptar sus estructuras y mensajes a la gran y diversa comunidad católica en el mundo. Se emitieron varios documentos durante esos años, de los cuales, el de más importancia en este caso, es el decreto “Sacrosanctum Concilium”, en el que se estipula lo siguiente con relación al instrumento sacro por excelencia:

Órgano de tubos y otros instrumentos.

120. “Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesíásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales. En el culto divino se pueden admitir otros instrumentos, a juicio y con el consentimiento de la autoridad eclesíástica territorial competente, a tenor del artículo 22, Par. 2, 37 y 40, siempre que sean aptos o puedan adaptarse al uso sagrado, convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles”⁵.

En este artículo, se clarifica que el órgano ya no es el único instrumento musical utilizable en las ceremonias eclesíásticas, debido a esto, en nuestro país, se le dio espacio a guitarras y otros instrumentos locales. No obstante, el documento no excluye el uso del

³ Ruiz 2009: 3.

⁴ Ruiz, Valdebenito 2009: 4.

⁵ Pablo VI 1965: 319.

instrumento musical tradicional de la Iglesia, sino más bien, pretende la integración de los instrumentos locales para lograr un sincretismo cultural en la expresión de la eucaristía.

Con respecto a lo anterior, no hay documentación que respalde la causa del abandono del órgano por parte de las autoridades eclesiásticas. Por esta razón, fue menester realizar un estudio de campo para lograr una mejor comprensión del problema. La vivencia personal de un organista profesional y activo en la Región de Valparaíso, se convirtió en un valioso testimonio sobre las tendencias de los celadores de los templos. El maestro (quien prefirió mantenerse anónimo) relata: “trabajé desde el 1981 a 2009 para los curas de la gruta Lourdes, el sueldo era muy bajo. Recuerdo que el año que me despidieron, dijeron que no había necesidad de mantener un órgano, así sucedió en varios otros lados en la época”⁶.

Golpe de estado del 1973

El golpe de estado conlleva un tremendo impacto en el desarrollo cultural chileno. Muchos músicos, tanto compositores, directores, intérpretes y profesores, murieron a manos de las fuerzas militares o fueron exiliados, imposibilitando la labor de difundir y educar. Con respecto a la situación particular de los organistas, existe este testimonio de Miguel Castillo Didier:

“Yo formaba parte en ese tiempo de la “Comisión de Instrumentos Históricos”, creada por una ley de 1969. Verbalmente, se me comunicó que no podía seguir integrando esa comisión por mi presunta calidad de marxista. Mi trabajo de catalogación de los órganos del país quedó igualmente interrumpida a raíz de las dificultades laborales y personales que acarreó el golpe para mí”⁷.

Así como lo vivió Castillo, sucedió con muchos de los profesionales de la difusión de cultura en Chile. El llamado “*apagón cultural*” de 1973 acabó con la libertad de expresión, se exterminó una gran cantidad de material musical, artístico y literario; la censura continuó por diez años en orden de imponer el nuevo modelo político-económico-social basado en el libre mercado, en el cual el Estado comenzó a tomar un rol secundario con respecto a lo privado, desapareciendo el apoyo y fomento destinado al desarrollo cultural chileno por parte del mismo⁸.

⁶ Ver apéndice.

⁷ Castillo 2003: 109.

⁸ Donoso, 2013: 105.

Falta de organización y una constante tensión en las relaciones personales en el mundo de los organistas

En 1971 se creó la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, con el rol de salvaguardar el patrimonio y cultivar la música y actividad de los instrumentos antiguos. Gracias a la propuesta del proyecto de ley por el Senador Volodia Teitelboim y al arduo trabajo de sus integrantes, el gobierno emitió la ley 17.929, referida anteriormente⁹. Lamentablemente en el año 1974, un año luego del impacto de la dictadura, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile dejó de reportar actividad en la Revista Musical Chilena por las causas mencionadas en el punto anterior.

A la proyección del período de silencio de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile hasta la fecha actual, se adjunta otro fragmento de la entrevista al organista anónimo que explica otro motivo:

La Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile existe, pero, Miguel Letelier, que era un buen maestro organista, no fue capaz de administrar todo el solo. Las reuniones dejaron de hacerse y finalmente se disolvió la asociación, pero la personalidad jurídica todavía está. Ahora, el gran problema es que quedamos pocos integrantes y además estamos peleados, ya ni siquiera hablamos. El mundo del órgano es una cuestión terrible¹⁰.

Falta de organeros profesionales, presencia de “pseudo-organeros” criminales

Sobre los detalles de la composición de los órganos de Chile, Agustín redactó:

Los órganos chilenos son en su mayoría instrumentos de sistemas mecánicos y neumáticos, tecnologías superadas por la electrificación de los teclados y comandos de registradores. Esto convierte al país en un museo viviente de órganos históricos que levantan interés más allá de nuestras fronteras y particularmente en países con desarrollada cultura musical¹¹.

Lamentablemente, en nuestro país, se ha perdido mucho de este patrimonio *ingenieril-musical-artístico* producto de los malos cuidados y la falta de profesionales especializados. No se puede especificar la data de aparición de los pseudo-organeros, no obstante, en sus informes publicados hacía el 2009, ya se constatan sus acciones desde el año 2002. Según

⁹ Didier 1975: 24.

¹⁰ Ver apéndice

¹¹ Ruiz 2009: 2.

comenta el único especialista, radicado en Chile, Carlos Valdebenito, en el periódico “El Mercurio” acerca de la restauración hecha al órgano Cavallé-Coll de Cartagena:

...el órgano (...) tenía muchísimo daño y no lo causó la lluvia ni el abandono. Es consecuencia directa de las reparaciones chapuceras que le hicieron y que pudimos observar por doquier. Por ejemplo, había rotura de los fuelles y parches de cuero de muy mala calidad, pegados con Agorex y corcheteados¹².

Evidencia la falta de cuidado por parte de las autoridades eclesiásticas, a la vez, relata la huella de un crimen: la destrucción de un instrumento patrimonial. Estas acciones perpetradas conforman causal de juicios civiles y criminales bajo la protección de la ley 17.288 y 20.021.

Desinterés por parte de las universidades

La despreocupación de las universidades se puede respaldar y evidenciar en lo expuesto, el año 2017, por el organista y organero Carlos Valdebenito, director de el taller “Organería Valdebenito”, quien en el programa “Los Caminos de la Iglesia” de UCV TV, afirma que tenemos buenos organistas en la región: tres, especialmente, muy bien preparados¹³. Se puede inferir de este fragmento que falta de docentes no hay, por lo que encontrar profesores adecuados no sería un problema. En adición, explica que varios virtuosos han tenido que partir del país, debido a la falta de impulso y fomento para las actividades relacionadas al “*instrumento rey*”, truncando sus esfuerzos por “*echar a andar*” sus proyectos musicales: investigaciones, conciertos, clases, todas estas intenciones fueron frustradas por el medio¹⁴.

A pesar de tener una decente cantidad de órganos funcionales en la Región de Valparaíso, ninguna universidad, de las cuatro que imparten carreras relacionadas a la música, se ha hecho cargo de abrir una cátedra de interpretación en órgano (conservatorio universitario).

Las facilidades están, sin duda, al alcance de cualquiera de las instituciones de la región, disponiéndose de seis órganos funcionales en las cercanías de las ciudades de

12 Sotta, de la: 2018.

13 Ormeño 2017: 30 min. 27 seg.

14 Ormeño 2017: 16 min. 1 seg.

Valparaíso y Viña del Mar, más de las mismas palabras de Carlos Valdebenito, se afirma que ninguno realmente está por completo operativo.

REFLEXIONES

A medida que se hizo la investigación, aparecieron cada vez más interrogantes. La descomunal falta de información y documentación escrita hace pensar que reunir lo necesario para acceder a la verdad, en relación a los hechos, sería algo solo parcialmente accesible, ya que habría que basarse, casi únicamente, en testimonios, entrevistas personales, y uno que otro artículo o periódico. Desde que desapareció la presencia de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, la actividad cesó su reporte. Ya van cuarenta años aproximadamente, de abandono, y lo que podemos observar en movimiento son algunos programas de concierto; los cuales llegan a una cantidad muy limitada de gente, existentes gracias a algunos privados que mantienen la tenue lumbre (porque decirle “llama” es demasiado) de la vida del órgano en la Región de Valparaíso.

Caso curioso es el de Chile, que fue el país que marcó tendencia en América Latina al importar estos instrumentos de alta calidad y de gran significado para la comunidad. También fue a la vez, el primer país en descuidarlos en demasía luego del “boom” (comentario hecho en la entrevista de UCV a Valdebenito).

Para finalizar, se mantiene la premisa de que la conjunción de los factores establecidos en el desarrollo, son en buena parte, causa de esta inusitada negligencia. Si bien, claramente existen más razones (para indagar a futuro), se puede aseverar que son importantes en especial los primeros dos factores. El primero de por sí significativo para la expresión folclórica chilena; el segundo, en particular, marcó con fuego las bases del neoliberalismo que duelen aún en Chile.

APÉNDICE

ENTREVISTA A ORGANISTA PROFESIONAL ANÓNIMO: ACTIVIDAD ORGANÍSTICA EN LA REGIÓN DE VALPARAÍSO

Realizada el 20 de Julio del 2018, por Alfredo Canales Cerda y Rodrigo Rojas Montenegro

¿Qué opinan los encargados de los templos de la Región de Valparaíso acerca de los órganos?

- “No nos interesa”, me han dicho algunos de los encargados de los templos. Tienen los órganos olvidados, sin actividad alguna.

¿Qué órganos están en estado funcional en la Región de Valparaíso?

- La iglesia luterana y la St. Paul tienen órganos en funcionamiento, en los que se han dado varios conciertos.

¿A qué cree que se debe la escasez de órganos en funcionamiento?

- Habían más órganos funcionando antes, pero poco duran las reparaciones cuando las hacen los “asesinos de órganos”.

¿Por qué les llama ud. “asesinos”?

- Porque ellos cortan y reemplazan tubos, eso es terrible para el instrumento. Se aprovechan de la ignorancia de la gente para coleccionarlos o usarlos para ellos. La otra vez supe que llegó uno a cortar tubos con un serrucho.

Cómo organista, ¿qué cree que se podría hacer para mejorar la actividad y el interés por el instrumento en la comunidad?

- Lamentablemente, es difícil subir la actividad cuando hay un solo organero profesional en Chile, Carlos Valdebenito no da abasto para todas las reparaciones y restauraciones. Por otro lado, hay uno de mis estudiantes interesado en crear una asociación de organistas.

Se tiene conocimiento que existió una Asociación de organistas en Chile anteriormente, ¿qué pasó con esta?

- La Asociación de Organistas y Clavecínistas de Chile existe, pero, Miguel Letelier, que era un buen maestro organista, no fue capaz de administrar todo el solo. Las reuniones dejaron de hacerse y finalmente se disolvió la asociación, pero la personalidad jurídica

todavía está. Ahora, el gran problema es que quedamos pocos integrantes y además estamos peleados, ya ni siquiera hablamos. El mundo del órgano es una cuestión terrible.

¿Cree ud. que estos son los principales factores del desinterés?

- Sin duda, es difícil que se haga difusión sin auspiciadores, además, si no hay plata para las reparaciones y para el instrumentista, que es lo mínimo, las actividades de ahí en adelante son imposibles de realizar.

Aparte hay una cuestión cultural detrás, a los curas no les interesa tener un organista, prefieren un guitarrista y un cantante que les haga la pega gratis. Como ejemplo, yo trabajé desde el 1981 a 2009 para los curas de la gruta Lourdes, el sueldo era muy bajo. Recuerdo que el año que me despidieron, dijeron que no había necesidad de mantener un órgano, así sucedió en varios otros lados en la época.

¿Se realizan conciertos a menudo por la región?

- En la Catedral St. Paul una vez a la semana, y es todo lo que hay, la otra que te mencioné tiene menos actividad a pesar de tener el órgano en buen estado.

BIBLIOGRAFÍA

Castillo Didier, Miguel

1975 Panorama organístico de Chile. *Revista Musical Chilena*, 29(131), pp. 5-37.

2003 Músicos y exilio. *Revista musical chilena*, 57(200), pp. 109-112.

Donoso, Karen

2013 El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Outros Tempos*, 10(16), pp. 104-129.

de la Sotta, Romina

2018 Ha vuelto a la vida el valioso órgano Cavallé-Coll de Cartagena. El Mercurio. 29 de Junio de 2018. Disponible en <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=482672>

Editorial, Comité

1971 Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile. *Revista Musical Chilena*, 25(115-1), p.85-88. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1620/1500>

Izquierdo, José Manuel

2013 *El Gran Órgano de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago, Chile, Ediciones UC.

Ministerio de Educación Pública

1973 Ley N° 17.929. Creación de la Comisión de Instrumentos Históricos. Ministerio de Educación Pública. Chile. 13 de junio de 1973.

Pablo VI

1965 Vaticano II. Constitución Sacrosanctum Concilium. Diciembre 7 de 1965.
Consultado de http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1965-12-07_Concilium_Vaticanum_II_Constitutiones_Decretaque_Omnia_ES.pdf

Ormeño, Miguel (Productor)

2017 Los Caminos de la Iglesia [serie de televisión], Capítulo: *Organero Carlos Valdebenito*, Olmué, Chile. UCV TV.

Ruiz, Agustín

2009 Salvaguarda de los Órganos y otros Instrumentos de Musicales de Carácter Patrimonial en Chile. Situación legislativa y la situación estatal.

www.organosdechile.cl. Revisar en

<http://organosdechile.cl/uploads/file/cdocDocumentos/1c7068f2270d487ca4185272f7c6df0a.pdf>

<http://organosdechile.cl/uploads/file/cdocDocumentos/68b33b40133aa7056a42bcb01ba674a9.pdf>

Pauline Oliveros: música, género y canon

Pauline Oliveros: Music, gender and canon

Por

Sara Capetillo Silva

Mailén Catriao Nieto

Gabriela Goñi Montenegro

El presente documento fue elaborado en el marco de la cátedra de Historia de la música V, surgiendo de la inquietud respecto a la ausencia femenina generalizada en los contenidos de los cursos impartidos en el Instituto de Música de la PUCV. De este modo, se planteó investigar la figura particular de Pauline Oliveros, destacada compositora, feminista, lesbiana y teórica estadounidense, pionera en la experimentación electrónica y la performance. Posteriormente se analizó el espacio que ella ocupa en la bibliografía obligatoria de la cátedra -entendiendo esta última como un instrumento de canonización-, para luego compararlo con el de compositores contemporáneos que se desempeñaron en ámbitos similares. Finalmente se encontró que su presencia es acotada, además de despolitizada.

Palabras clave: *Pauline Oliveros, canon, música y género, música electroacústica.*

The present document was elaborated within the framework of the History of Music V course, arising from the concern regarding the generalized female absence in the contents of the courses taught at the PUCV Music Institute. In this way, it was proposed to investigate the particular figure of Pauline Oliveros, outstanding American composer, feminist, lesbian and theoretician, pioneer in electronic experimentation and performance. Subsequently, the space that she occupies in the required bibliography of the course was analyzed - understanding the latter as an instrument of canonization-, to then compare it with the space occupied by male contemporary composers who worked in similar fields. Finally it was found that their presence is limited, as well as depoliticized.

Keywords: *Pauline Oliveros, canon, music and gender, electroacoustic music.*

La musicología, como cualquier ciencia humana, se ha mantenido en constante cambio, sobre todo en los últimos cien años. Desde una musicología que podríamos definir como positivista se han abierto los caminos hacia diferentes áreas, que tienen que ver con el impacto en la audiencia o consideración de factores como economía, sociología, raza y género en el estudio de la música, llegando a lo que conocemos hoy como Nueva Musicología.

Uno de los campos que más ha crecido es el que se refiere a la musicología de género, o musicología compensatoria, el cual reconoce que la historia de la música, sobre todo la historia de la música académica, ha sido escrita por hombres y acerca de hombres, quienes son los que históricamente han ostentado el poder sobre los círculos artísticos y musicales. Esta rama de la musicología es relativamente nueva; no es sino hasta 1991 donde Susan McClary publica su estudio *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality*, el cual consta de tal análisis y cobró tal relevancia que se ha convertido en la referencia más importante para quien desee estudiar la musicología de género¹.

Nuestro interés en la musicología de género nace primeramente desde nuestro lugar como mujeres músicas, desde el ámbito de la pedagogía, interpretación y composición y desde nuestro lugar como prontas graduadas de una institución universitaria en el área, lo cual nos lleva a cuestionarnos acerca de los procesos canonizadores a los que nos vemos expuestas de forma cotidiana; el estreno de obras, la lectura de autores y todo el conocimiento que recibimos desde nuestra institución: conocimiento canónico.

Es así como llegamos a notar la falta en general de presencia femenina o de otros géneros en el canon musical actual, lo que nos propusimos estudiar en el caso concreto de Pauline Oliveros, muy prontas al primer aniversario de su deceso; una creadora prolífica y de gran relevancia en su campo, pero que, según observamos, está borrada del universo canónico que significa nuestra propia casa de estudios. En este informe de investigación abordaremos su vida y obra, analizaremos su espacio dentro del canon mediante la bibliografía del curso e intentaremos dar conclusiones acerca del porqué de su ausencia en éste.

¹ Salas Villar 2009.

Para efectos de este informe se utilizarán los términos “hombre”, “mujer”, “femenino” y “masculino” de manera tradicional, a pesar de que estamos plenamente conscientes de las diversas identidades de género que pueden diferir de las tradicionalmente asignadas al nacer. Esperamos que en próximas investigaciones se otorgue a estas identidades la relevancia pertinente.

CONTEXTUALIZACIÓN: MUJERES Y MÚSICA EN LA HISTORIA

Para poder comprender la problemática a abordar es necesario contextualizar acerca del rol de las mujeres en la música occidental, el cual ha sido a lo menos dispar en comparación con sus pares varones en tanto a difusión, prestigio y cantidad de obras publicadas, lo que tiene consecuencias para las futuras generaciones de artistas. Estas consecuencias, como se expondrá más adelante, toman la forma de círculo vicioso y pueden ser explicadas como una espiral en el tiempo, lo que hace muy difícil subsanar sus efectos.

Esta situación no es algo nuevo históricamente hablando; si bien existen excepciones en civilizaciones antiguas, como la egipcia o la griega, en las que las mujeres podían dedicarse a la música del mismo modo en que lo haría un hombre, o en algunas cortes renacentistas o barrocas, por lo general las mujeres dedicadas a la música como intérpretes o compositoras han tenido dificultades relacionadas con el desarrollo de sus carreras en la música tanto en la poca difusión, invisibilización y falta de acceso a oportunidades de formación o prestigio².

Históricamente, las mujeres no han tenido espacios importantes en lo que es el oficio musical como la composición, el financiamiento (antes mecenazgo, hoy compañías productoras) ni la producción musical. El lugar menos desafiante y “relegado” para las mujeres era la interpretación vocal, en la forma de cantoras populares o la figura de la cantante lírica (y es por esto que la figura de la cantante no problematiza como la de la instrumentista o la compositora). Esta convención social tiene una razón que se remite a vincular a las mujeres con la naturaleza, y como tal, al uso de su cuerpo en vez de instrumentos artificiales o su mente para crear música. En el imaginario colectivo existen ideas acerca de lo que es lo femenino y lo masculino y este ideario dará forma a la convención

² Salas Villar 2009.

social. Según Green citado por Salas Villar³, podemos definir los dos imaginarios con los siguientes conceptos:

Femenino: Espacio privado, siempre a merced del cuerpo, contradictoria, irracional, procreadora, sensibilidad emocional, dependencia.

Masculino: Espacio público, mente, lineal, racional, creador, fuerza física, independencia.

Esto da luces acerca del por qué la mujer ha sido relegada al espacio que tiene en la música, ya que la academia musical, con especial énfasis en períodos como el barroco y el clásico, se ha caracterizado por representar esta idea de racionalidad en la composición. Bajo los conceptos recién descritos, el creador primordial, el racional, es el hombre, debido a que en el imaginario colectivo se le vincula con la mente y la creación.

Es también pertinente mencionar que, a pesar del panorama recién descrito, existen excepciones brillantes en cada uno de los campos de la música; podemos nombrar a Clara Wieck (más tarde Schumann) en la interpretación y composición y a Hildegard Von Bingen en la composición. No obstante, por lo general las carreras de las mujeres, y no sólo en el ámbito musical, se ven truncadas por las exigencias domésticas y familiares que son depositadas en ellas. En el caso de Clara, ella pudo compatibilizar en cierta medida su vida familiar con su carrera de intérprete (no así sus intentos de incursionar en la composición), y Hildegard se veía en la relativa libertad de componer ya que lo hacía al alero de la institución religiosa y siguiendo una vida monacal que en aquel tiempo proporcionaba a las mujeres libertad para desempeñar tareas o estudiar, liberadas de la carga de la maternidad. Sin embargo, la gran mayoría no tuvo estas oportunidades⁴.

El panorama actual no es tan desalentador como el que acabamos de describir, pero aún podemos palpar las diferencias en el ámbito de la música académica; el número de compositoras, profesoras universitarias y otras mujeres músicas es significativamente menor que el de los varones. En los dos primeros ámbitos, sobre todo, es relevante hablar de tal diferencia, puesto que son estas personas las que representan parte de las instituciones que definen el canon musical y artístico; son quienes definen a lo que la audiencia accederá más fácilmente. Y no debemos olvidar que en esa audiencia pueden estar los y las artistas de las

³ Green 1997 en Salas Villar 2009.

⁴ Salas Villar 2009.

nuevas generaciones, que necesitarán un medio musical abierto donde desarrollar sus propuestas.

MUJERES Y COMPOSICIÓN

Gracias al movimiento feminista, que inicia el siglo XIX, se han hecho grandes avances en torno a las oportunidades y posibilidades que existen para las mujeres, habiendo cambios en el rol (o roles) que éstas desempeñan en la sociedad. A pesar de esto, como se mencionó anteriormente, hoy en día sigue habiendo inequidad en diversas áreas, incluyendo la música de academia⁵, existiendo una menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales. Llama la atención lo acentuada que es esta brecha en el campo de la composición, siendo, por ejemplo, sólo Kaija Saariaho y Sofia Gubaidulina las únicas compositoras europeas (en un total de 85 compositores) que el año 2003 vivían de sus propias composiciones. Esto sumado a los problemas de visibilidad que enfrentan⁶.

Halstead explora distintas explicaciones para este fenómeno. La primera sería que aún se dan estereotipos de género en la profesión musical, cuya raíz está en la historia. Como se señaló previamente, las mujeres fueron relegadas al ámbito privado hasta hace alrededor de cien años, reduciéndose su habilidad como compositoras a la mera entretenimiento doméstica, además de dificultárseles el alcance de formación académica y la posibilidad de acceder a conjuntos instrumentales para armar sus obras. Dadas estas dificultades, evidentemente el porcentaje de mujeres compositoras en la historia fue mucho menor al de compositores, lo que ha llevado a la idea de que la composición es algo ligado a lo masculino. Por ejemplo, en la esfera psicológica se han hecho afirmaciones que pueden repercutir de manera negativa, como las derivadas de la influyente teoría psicodinámica de Sigmund Freud, cuya explicación para la brecha existente sería que la creación consiste en la sublimación del deseo sexual, que estaría mucho más presente en el sexo masculino; o que los hombres tienen un mayor manejo de conceptos abstractos, necesarios para la creación, ya que experimentan separación de la madre al tener ésta diferentes características sexuales, no así las mujeres.

Divergente a estas explicaciones biologicistas que ya podemos identificar como sexistas, la psicóloga Nancy Chodorow afirma que las mujeres suelen ser identificadas con

⁵ Halstead en McCombe 1999.

⁶ Ramos 2010.

el rol de madre, así son socializadas para asumir la responsabilidad de otros por sobre la de sí mismas, sumado a que, según Halstead, la sociedad anima la asertividad y la ambición (atributos útiles en el mundo compositivo) en los hombres, no así en las mujeres⁷.

La segunda explicación que explora la autora es la falta de *role models*⁸ presentes en la historia. Pilar Ramos también aborda esta problemática: hay un reducido número de compositoras precedentes, quienes además son poco visibilizadas por la academia tradicional, o son mencionadas de forma más bien anecdótica; no olvidemos que la mayoría de lo escrito sobre música ha sido por hombres y sobre hombres, lo que consiste en un reflejo de la realidad política⁹. Esto deriva en, lo que Marcia Citron llama la *ansiedad de la autoría*¹⁰, o sea, “la angustia de crear en el vacío, sin poder reconocer una continuidad con antecesoras...”¹¹. Ilustrativa es esta cita de Clara Wieck: “...una mujer no debe desear componer –no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Creerlo sería arrogante...”¹².

Finalmente, se hace patente el hecho de que la invisibilización de las mujeres en el ámbito musical académico es perjudicial, pues, entre otras consecuencias, merma la posibilidad de que se formen más mujeres compositoras que rompan este círculo. Si bien, la cantidad de compositoras es menor debido a la escasa formación (o falta de difusión), éstas existen y se hace imprescindible darles el lugar que merecen en la historia.

VIDA Y OBRA DE PAULINE OLIVEROS

Pauline Oliveros nació en 1932 en Houston, Texas. Su madre y su abuela eran músicas profesionales, quienes se encargaban del sustento económico en el hogar. En 1949 estudió composición y acordeón en la Universidad de Houston¹³.

Pauline supo que era lesbiana durante su adolescencia temprana, lo que era particularmente mal visto, e incluso peligroso en un estado conservador como Texas en esta época. Esto, sumado a la búsqueda de realización de sus proyectos musicales, motiva su

⁷ McCombe 1999.

⁸ Modelos de rol.

⁹ Halstead en McCombe 1999.

¹⁰ Citrón 1993 en Ramos 2010.

¹¹ Ramos 2010: 12.

¹² Wieck en Ramos 2010: 12.

¹³ Mockus 2008.

migración a San Diego, California. Ahí consigue su BA (bachillerato en artes) en el San Francisco College¹⁴, y estudia composición con Robert Erickson (1954-1960)¹⁵.

Durante la década de los 60's trabajó en el San Francisco Tape Music Center, uno de los primeros estudios electrónicos de Estados Unidos, junto a Morton Subotnick y Ramon Sender, convirtiéndose luego en la directora del mismo (1966-1967). Hizo clases de sonido electrónico en la Universidad de California, y luego fue directora del Center Music Experiment and Related Research, cargo al que renuncia en 1981 para focalizarse en su carrera independiente. Desde el año 1985 hasta su fallecimiento en 2016, ha sido directora artística de la Fundación Pauline Oliveros Inc. (que el 2005 cambia su nombre a Deep Listening Institute, Ltd.), la que apoya a artistas internacionalmente en la creación y divulgación de trabajos musicales, literarios y de artes performativas¹⁶.

Pauline ha recibido numerosos premios por su trabajo como compositora¹⁷, entre éstos, el año 1999 recibió el premio Life Time Achievement de la Sociedad de Música Electroacústica de los Estados Unidos (SEAMUS)¹⁸. Sus trabajos son de diversas índoles, teniendo composiciones para instrumentos, voces, electrónicas, mixtas, para medios mixtos (cine, danza, teatro), entre otros. Su obra se caracteriza por el trabajo interdisciplinario, y por la creación de ambientes sonoros¹⁹.

Pauline Oliveros es considerada pionera en la improvisación electrónica, siendo la primera persona en dar una conferencia acerca del tema en una universidad (Improvising Across Borders, en la universidad de California). Su forma de concebir la improvisación está estrechamente asociada con lo que ella denominó “deep listening”, un tipo de escucha que implica todo el cuerpo y se relaciona con la meditación (área en la que ella también se desarrolló vastamente), y con la construcción de comunidad²⁰.

Por otro lado, Pauline tuvo particular interés desde los inicios de su carrera en los diferentes espacios y la forma en que éstos afectan la acústica, siendo para ella un nuevo parámetro con potencial estructural en la música, como lo fue el timbre para los compositores

¹⁴ Mockus 2008.

¹⁵ Swift 1980.

¹⁶ Mockus 2008.

¹⁷ Swift 1980.

¹⁸ The MIT Press 1999.

¹⁹ Deep Listening Institute 2016.

²⁰ Arcangel 2009.

de la primera mitad del siglo XX. Desde la década de los 60's ha trabajado con programadores en la creación de dispositivos y software que reproduzcan las características de diversos espacios²¹.

Gran parte de su carrera se desarrolla durante el surgimiento de la Segunda Ola del movimiento feminista y el movimiento de liberación gay, el que, según Mockus fue un tema que tomó importancia en su trabajo, tanto compositivo como teórico, puesto que también se dedicó a la publicación de artículos, en los cuales Pauline daba su opinión desde su vereda abiertamente lesbiana y feminista²².

ESTILO

Para Martha Mockus la improvisación es una resistencia a la institución heteropatriarcal que es la partitura. En su obra de música concreta, *Time Perspectives*, Pauline abandona la partitura por algo más físico. Ella considera la composición como una “improvisación retrasada” y la improvisación como una “composición acelerada”²³.

Su estilo lúdico está presente en su trabajo musical tanto como en otras aristas de su vida. Como anécdota podemos contar que realizó una performance artística mientras dirigía un festival de música: en ella, Pauline se vendó los ojos y permanecía en silencio. Mientras el festival se desarrollaba, pidió a otras personas que desempeñaran su rol; eran “suplantadores de identidad”. Más adelante, ella y varias compositoras grabaron el disco *New Music for Electronic and Recorded Media*. En la carátula figuró una fotografía de cada una de ellas; pero en lugar de Pauline, constaba una de David Jones, uno de sus “suplantadores de identidad”. Esto ilustra que ella era lúdica no sólo en lo cotidiano, sino en su trabajo y su composición²⁴.

También tenemos el ejemplo de *Bye Bye Butterfly* (concebida como crítica feminista a la ópera de Puccini) que es, en realidad, una improvisación electrónica grabada. Según Mockus²⁵, Pauline no tenía una idea preconcebida del resultado sonoro a conseguir mediante la improvisación, sino que se dejaba llevar por el resultado del proceso.

²¹ Oliveros 1995.

²² Mockus 2008.

²³ Mockus 2008.

²⁴ Mockus 2008.

²⁵ Mockus 2008.

Ella conducía meditaciones con el fin de aprovechar las posibilidades ocultas de la propia voz; también se desarrolló en el ámbito de la expresión vocal²⁶. *Sonic Patterns* fue una de las primeras obras que exploran nuevos recursos vocales en un marco coral. La obra puede, incluso, ser considerada predecesora de la técnica extendida²⁷.

El Deep Listening [escucha profunda] aparece en gran parte de su obra. Más que un estilo de composición, es un término acuñado por ella misma que hace referencia a un estilo de escucha, no sólo de música tradicional, sino en todo ámbito: “Como músico, estoy interesada en la naturaleza sensual del sonido; su poder de liberar y cambiar. En mi *performance*, por el mundo, intento transmitir a la audiencia la forma en que experimento el sonido, cuando lo oigo y cuando lo ejecuto. Llamo esta manera de experimentar el sonido *Deep Listening*. *Deep Listening* es escuchar en todas las formas posibles, todo lo posible - esto significa; uno escucha todos los sonidos, sin importar lo que uno está haciendo. Tal escucha tan intensa incluye oír los sonidos de la vida diaria, de la naturaleza, de los propios pensamientos, así como sonidos musicales. Escucha profunda es mi práctica de vida”²⁸. Ella aplica esto al improvisar, al componer y experimentar con fuentes electrónicas -o no ortodoxas- de sonido. También lo enseña y lo socializa a través de meditaciones. Se aprecia lo descrito en su obra *Sonic Meditations*, consistente en una serie de instrucciones que son dedicadas a “la elevación e igualación del principio femenino respecto del principio masculino”. En ella los participantes deben observar su propia respiración y voz²⁹.

EL CANON EN LA LITERATURA

Según Merino, canonizar representa “una instancia de valorización desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano o estrato portador”³⁰. En este sentido, el acto canonizador tiene por objeto establecer un diálogo entre el hoy y la posteridad. Este intercambio implica una búsqueda de parámetros que ayuden a definir qué y por qué se selecciona lo trascendente y cómo ha sido seleccionado. Al respecto, Corrado menciona que “los espacios institucionales son decisivos en la

²⁶ Dibelius 2004.

²⁷ Morgan 1999: 19.

²⁸ Oliveros 1995.

²⁹ Morgan 1999.

³⁰ Merino 2014: 3.

conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon”³¹, lo que hace sentido si se considera, por ejemplo, a la academia como un lugar en el que se entrega información selecta sobre lo que se debe (o no) aprender acerca de algún determinado tópico o disciplina. En ese mismo tenor, Merino coincide y menciona otros dos ejes que contribuyen a establecer el canon. Primeramente, “el *prestigio* que alcanza una obra, aun, en el caso del canon centroeuropeo, sin ser necesariamente ejecutada”³²; aludiendo directamente a los círculos de poder e influencia, así como en segundo lugar “los *estratos portadores*, esto es, un público que tiene algo más en común que sus intereses musicales”³³, los que pueden ser económicos, sociales, académicos, etc.

Bajo esas tres nociones, básicamente, es posible asimilar el proceso que conlleva canonizar desde el presente hacia el futuro - y no al revés - y sugiere, de alguna forma, lo que ha sustentado y sustenta hoy los paradigmas.

EXPLORACIÓN DE FIGURA DE PAULINE EN LA BIBLIOGRAFÍA Y COMPARACIÓN CON OTROS COMPOSITORES

Para comprender el espacio que ocupa la figura de Pauline Oliveros dentro de la bibliografía obligatoria del curso de Historia V -entendiendo las fuentes de información como medios canonizadores de un pasado para las actuales generaciones- se llevará a cabo una comparación entre la visibilidad de compositores contemporáneos y coterráneos a Pauline: Terry Riley, Steve Reich, Phillip Glass y Morton Subotnick; así como también un compositor que manifestó similitudes en torno a su trabajo, también contemporáneo: Karlheinz Stockhausen. El análisis de visibilidad estará definido por la cantidad de párrafos, páginas, capítulos, etc. dedicados a cada personaje y a su vez por un análisis de contenido relacionado con el énfasis de los autores sobre los aportes de los compositores.

En el diccionario New Grove, Oliveros tiene un apartado de un cuarto de plana, en el que se hace una breve biografía, se expone su formación académica y como académica, sobre todo dentro de la música electrónica, premios obtenidos y características generales de su obra que incorpora recursos como *delay*, *drone*, y la interdisciplinariedad. Se menciona su fundación (posteriormente llamada Deep Listening) y el conjunto de mujeres con el que

³¹ Corrado 2004: 6.

³² Merino 2014: 4

³³ Merino 2014: 4.

trabajó. No se habla de ella como feminista ni como teórica. En la sección final, donde se debe indicar su producción musical y escrita, sólo se hace mención a dos escritos: Karl Kohn: *Concerto Mutabile*, y *Tape Delay Techniques for Electronic Music*³⁴. Cabe mencionar que, para la fecha de la edición del diccionario, Pauline ya había estrenado en distintos formatos diversas obras musicales³⁵.

En el mismo diccionario, Terry Riley tiene un apartado de poco más de media plana, en el que se menciona su formación académica y obra, cuya dimensión es menor a la de Oliveros: trabajó en los estudios de grabación ORTF en Europa donde se interesa en las bases de lo que será el minimalismo. Luego describe obras particulares y su paralelo con las tradiciones orientales. En la sección final se mencionan tres obras musicales y ningún escrito³⁶.

El apartado de Morton Subotnick es de un cuarto de plana. Se menciona su formación académica y como fundador y director del SFTMC, compositor de la primera obra electrónica encargada por una compañía disquera (*Silver Apples of the Moon*), y se describe su obra. También aparece su nombre en la sección de Música y Política, sin ahondar. Por último, se le menciona junto a Cage, Lucier y Ashley dentro de la corriente de música alternativa³⁷.

Karlheinz Stockhausen tiene un apartado de siete páginas, apareciendo imágenes del mismo y de sus partituras. Se habla de él como pionero en música electrónica, compositor y teórico, pionero en el uso del espacio físico en la música y la música electrónica en vivo, trabajó en la música intuitiva, profesor y serialista. En la sección final aparecen más de 60 obras musicales y 16 escritos³⁸.

Steve Reich tiene un apartado pequeño, en el que se menciona como estudiante de Berio, intérprete, compositor minimalista junto con algunos datos biográficos. Se mencionan también algunas obras como *Four organs*³⁹.

³⁴ Swift 1980.

³⁵ Deep Listening Institute: 2016.

³⁶ Parsons 1980.

³⁷ Swift 1980.

³⁸ Hopkins 1980.

³⁹ Stenberg 1980.

Phillip Glass tiene un apartado pequeño en el que se mencionan sus estudios y su relación con Ravi Shankar, exponiendo el interés del compositor por la música hindú. También se mencionan sus más de 20 obras y se compara su estilo con el de Steve Reich⁴⁰.

En el libro *La música del siglo XX*, Pauline Oliveros es mencionada como si fuese hombre, usando artículos masculinos, en la sección de Música y Mundo Externo: Nuevos acercamientos al lenguaje, donde se hace referencia a *Sound Patterns* (1967), uno de los primeros ejemplos de nuevas fuentes explotadas en un marco coral. Luego, en la sección de Música Ambiental, es mencionada como mujer, introduciendo nuevamente su año de nacimiento, como si fuese una persona diferente a la anterior. Aquí se habla de su obra *Sonic Meditations* (1971), que trabaja las interacciones grupales, en el contexto de la liberación de la mujer⁴¹.

Si bien, Pauline está presente en cuatro secciones, en ninguna de ellas se profundiza mayormente, y en términos cuantitativos, la extensión (alrededor de dos párrafos en total) es bastante menor a la dada a compositores cuya relevancia u obra no es mayor que la de ella. Además, se omite completamente su desempeño en el área de la música electroacústica.

Terry Riley se menciona bajo el capítulo de El nuevo pluralismo; en la subsección de Jazz Rock e influencias del Pop. Riley se aproxima al pop con sus modelos melódicos diatónicos repetitivos. También es mencionado en el capítulo “Minimalismo y nueva tonalidad” con su obra *In C*, la obra embrionaria del minimalismo; se le dedican dos páginas completas. Se refiere a que su primera formación fue en el jazz, por lo que gran parte de su actividad composicional se ha centrado en la improvisación controlada.

Morton Subotnick es mencionado en el capítulo de “Música electrónica”, en la sección de “Sintetizadores”. Se mencionan varias de sus obras con la intención de definir su estilo. También se refiere a él como el primer compositor en vender una obra electrónica a una compañía discográfica.

Stockhausen es bastante mencionado. Tiene su propio apartado de cuatro páginas en la subsección llamada “Serialismo en Alemania” del capítulo “El serialismo integral”. Es también mencionado en relación a la “música estadística” y la “música intuitiva” y hay

⁴⁰ Sadie 1980.

⁴¹ Morgan 1999

veintinueve de sus obras que son comentadas o analizadas. Su figura es mencionada en alrededor de treinta páginas de este libro.

Phillip Glass es parte de los capítulos “Nuevo pluralismo” en la subsección de “Jazz, Rock e influencias populares” y en el capítulo “Minimalismo y nueva tonalidad”. Se citan nueve de sus obras y se menciona en once páginas. Se habla de él respecto a sus aportes al rock y al pop estadounidense, así como compositor minimalista. También se hace referencia a sus procesos compositivos.

Steve Reich es mencionado en los capítulos “Nuevo pluralismo” en la subsección de “Jazz, Rock e influencias populares” y en el capítulo “Minimalismo y nueva tonalidad”. Se refiere a él como compositor minimalista y se citan diecisiete de sus obras, de las cuales varias son analizadas.

En el libro *La música contemporánea a partir de 1945*, de Ulrich Dibelius. Pauline aparece bajo la sección de “música sin condiciones”. En este capítulo hay un párrafo que se refiere al ámbito de la performance. Corresponde destacar la siguiente cita por sus implicancias sexistas biologicistas: “Las mujeres norteamericanas fueron las que más explotaron este ámbito, quizás porque esta exposición total de la propia physis corresponde más al temperamento femenino, con lo cual queda excluida de antemano cualquier posible competencia”⁴².

El estilo de Pauline está descrito como onírico y trabaja la expresión vocal. Cabe mencionar que ninguna compositora del ámbito de la performance tiene un apartado exclusivo, pese a que se declara que ellas fueron quienes más lo explotaron.

Stockhausen es mencionado en un capítulo denominado “exotismo y meditación”. Consiste en describir un movimiento al que adscribieron ciertos compositores. Este constó de la apropiación de la filosofía oriental, lo que derivó en que en las músicas aparecieran elementos como la meditación y nuevas formas de improvisación, tanto individual como grupal. Stockhausen participó del movimiento con lo que se denomina “música intuitiva”; algo similar a la improvisación, que se ejecuta colectivamente para crear un ambiente sonoro. El apartado de Stockhausen en total ocupa seis páginas y media; describe diversas obras y adjunta extractos de partituras y fotografías. Cabe destacar que también tiene una sección en el capítulo denominado “La joven generación”, donde ocupa 15 páginas y media, las cuales

⁴² Dibelius 2004: 396.

también incluyen fotografías de gran tamaño y extractos de partituras, además de ser mencionado como referente en gran parte del libro.

Terry Riley también posee su propio apartado dentro del mismo capítulo; ocupa una página y media y se habla de su interés por las ragas hindúes; éstos inspiraron su obra *In C*, la cual sembró la semilla minimalista. También se habla de su creación del *time delay*. También el apartado cuenta con descripción de obras.

Reich y Glass también constan de sus propios apartados en el capítulo “Música repetitiva y minimalista”, no habiendo más compositores con apartados propios ahí. Hay fotografías de ambos, llenando el espacio de media plana.

Morton Subotnick no es mencionado.

En el libro *Historia de la Música Occidental*, Pauline Oliveros sencillamente no aparece mencionada. Llama la atención dada la extensión del libro y el abordaje a diversos compositores menos canónicos que se hace en él⁴³.

Morton Subotnick aparece en la sección de “Contracorrientes después de la guerra”, con su obra *Silver Apples of the Moon* (1967), como ejemplo de las primeras obras hechas con sintetizador.

Stockhausen está presente en varias ocasiones: dentro del capítulo “Contracorrientes después de la guerra” como representante del serialismo integral alemán. Al mismo tiempo, en este mismo capítulo se menciona su relación con la música electrónica.

Riley es mencionado en el capítulo “Música de 1970”, en la sección de minimalismo y post minimalismo junto a Reich y a Glass. Se narran linealmente los procesos históricos, otorgando a cada uno una reseña de una página o página y media. Se habla de Riley como el primero en experimentar con esquemas de repetición en bucles de cinta magnetofónica. Steve Reich es destacado, principalmente, por los procedimientos compositivos que aplica en sus obras, designándolo como uno de los tres compositores minimalistas de EE.UU. Phillip Glass es presentado biográficamente, y se hace especial énfasis en su relación con la música hindú. Se nombran varias de sus obras, las que se destacan por su estilo de ostinato.

En el *Atlas de la Música*, de Ulrich Michels, Pauline no aparece mencionada. Morton Subotnick tampoco, pero sí Terry Riley y Karlheinz Stockhausen como representantes de

⁴³ Burkholder, Grout y Palisca 2015.

diversos estilos compositivos⁴⁴. Tanto Reich como Glass son mencionados por su fecha de nacimiento y como exponentes del minimalismo.

En el libro “Introducción a la música contemporánea” de Joseph Machlis, el único mencionado es Karlheinz Stockhausen. Se considera fuera de vigencia este material dentro de este contexto, ya que su antigüedad no le permite aportar a los procesos relacionados con los períodos temporales que se vinculan a Pauline Oliveros y los otros compositores⁴⁵.

En resumen, Pauline Oliveros es poco mencionada en términos cuantitativos; nunca se le designa una sección completa pese a su prolífica trayectoria y las intersecciones temáticas donde su obra podría ser un aporte significativo, como lo son meditación, improvisación y música electroacústica no la incluyen. Incluso existe bibliografía en que no está mencionada en ningún caso. Llama la atención el caso particular de la Historia de la Música Occidental, de Burkholder, Grout y Palisca, dado que esta edición más reciente (2015) declara explícitamente su afán por contribuir a la musicología compensatoria o recuperativa al abordar mayor cantidad de creadoras y consultar mayor cantidad de fuentes bibliográficas en torno a mujeres y música que sus ediciones anteriores (p. 1182). Pese a estos esfuerzos, Pauline no es mencionada en ningún caso.

Por otro lado, la labor de Pauline en la música electroacústica es casi completamente omitida en la bibliografía en general, con la excepción del diccionario New Grove, donde se hace mención de sus grados académicos y algunos premios que se ha adjudicado gracias a su trabajo en esta área.

Por último, consideramos que se le despolitiza; solo en uno de estos libros se aborda la relación entre sus obras y sus ideas feministas y de manera más bien escueta. Bajo la relación entre música e ideas existen otros ejemplos de los que se habla en extensión, como son Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Weill, Cage y Boulez entre otros⁴⁶.

CONCLUSIONES: ¿POR QUÉ PAULINE OLIVEROS NO ESTÁ CANONIZADA Y LOS OTROS COMPOSITORES SÍ?

Con el desglose de los recursos bibliográficos queda en total evidencia la invisibilización del legado de Pauline Oliveros en relación al protagonismo otorgado a los

⁴⁴ Michels 1982.

⁴⁵ Machlis 1975.

⁴⁶ Morgan 1999.

otros compositores. Es posible atribuir el realce de dichas figuras a varios factores. En el caso de los compositores Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, tiene especial relación con la gestación y maduración del movimiento minimalista, debido a que esta corriente se expresó en términos rotundamente opuestos a una academia entonces partidaria del serialismo integral: la vuelta a la tonalidad, la contemplatividad expresada en ausencia de tensiones, el uso de patrones repetitivos, etc. eran la antítesis de lo que se estaba llevando a cabo⁴⁷. Dichas características, fueron aproximando al minimalismo estadounidense a la música para cine, música comercial y la industria, pudiendo de este modo llegar con más facilidad a las masas. Cabe destacar el rol de la industria como una institución canonizadora, ya que ésta en particular cumple la importante función de financiar y difundir. En este sentido, Subotnick también adhiere a estos parámetros, dado que fue el primer compositor al que se le encargó una obra electrónica desde una compañía disquera⁴⁸. Llama la atención que tanto Riley como Subotnick trabajaron con Oliveros y hay aspectos convergentes en sus obras⁴⁹.

Por otro lado, si se consideran las carreras académicas de cada uno de los compositores que han sido sometidos a comparación, es posible identificar dos cosas: en primera instancia, todos estudiaron dentro de los círculos más prestigiosos de su contexto particular (Mills, Juilliard, Darmstadt, entre otros)⁵⁰ y, en segundo lugar, desarrollaron su quehacer musical dentro del canon que estos círculos profesaban y respaldados también por ellos. De este modo, se infiere que debieron inicialmente responder a un canon, ser aceptados por él, para luego desenvolverse de una manera independiente y poder innovar desde un lugar de aceptación y/o prestigio. Bajo este aspecto, el mejor y más claro ejemplo, es el de Stockhausen, quien se consolidó como figura del serialismo integral antes de sus indagaciones en el sonido⁵¹.

En adición a lo anterior, podemos establecer algunas conclusiones que nos permiten explicarnos por qué Pauline Oliveros, en su calidad de figura pionera en la música electroacústica, la performance, la improvisación musical y un gran legado construido en base a su trabajo como música y teórica no está contemplada en el canon de la música

⁴⁷ Morgan 1999.

⁴⁸ Morgan 1999.

⁴⁹ Mockus 2008.

⁵⁰ Morgan 1999.

⁵¹ Hopkins 1980, Morgan 1999, Dibelius 2004.

contemporánea occidental. Éstas tienen que ver, primariamente, con el lugar en que ella se sitúa como persona y como compositora. Este lugar tiene que ver con marginalidades, las cuales podríamos definir como:

1. Marginalidad biológica y de identidad sexual: Como ya hemos profundizado en las vicisitudes de hacer música desde el ser mujer, no podemos obviar de que Pauline forma parte de las mujeres compositoras que la musicología compensatoria hace un esfuerzo por recuperar y difundir. Pero más allá de lo que hemos expuesto, también existe marginalidad desde su experiencia de su orientación sexual como lesbiana, algo que nunca ocultó, pero que la bibliografía canónica que la menciona claramente no se toma el trabajo de reconocer, teniendo en cuenta que Pauline trabajó largamente con su esposa Ione. Muy por el contrario de sus pares varones como Benjamin Britten, donde su homosexualidad es estudiada y hecha objeto de análisis en su obra musical⁵², pese a que el compositor nunca se declaró abiertamente homosexual. Esto nos hace pensar que la homosexualidad aún no está completamente asumida por la historia de la música occidental en su forma canonizada, no así en la musicología compensatoria o la nueva musicología, de modo que aún representa un lugar incómodo para el canon.
2. Marginalidad en su obra: Hemos seleccionado tres aspectos significativos en los que se desarrolla la obra de Pauline Oliveros; pueden considerarse aspectos de marginalidad por las razones siguientes:
 - a. Cuerpo: Pauline compone teniendo muy presente el cuerpo y sus reacciones al sonido; el *Deep listening* tiene mucho de sensibilidad, incluso llevada a tal nivel que ella era capaz de escuchar los armónicos de su propia voz. También exploró las posibilidades de expresión vocal. La presencia del cuerpo es tal en su obra que donde se consolidó es en la meditación, un estado que pretende sacar provecho de toda la sensibilidad posible, creando un estado de atención constante a los estímulos. Esto se condice con lo que expuesto anteriormente acerca de la mujer y su vínculo (que se volvió forzado por las convenciones

⁵² Burkholder, Grout y Palisca 2015.

sociales en la música y ha sido mirado de manera despectiva) con la naturaleza, el cual se expresaba en que el mayor quehacer de la mujer en la música era con ella en la figura de cantante. Se aprecia que, si bien no de manera convencional, la influencia del cuerpo en la obra de Pauline es importante, y ello la sitúa desde su realidad de mujer creadora de música, lo que la lleva a ser relegada al lugar que siempre han tenido las mujeres: lejos del canon oficial.

- b. Improvisación: Gran parte de la obra de Pauline Oliveros reside en su capacidad de improvisar, siendo en sus últimas décadas de carrera parte importante de su propia práctica musical, con músicos profesionales tanto como en grupos de meditación abiertos; tanto así que ella consideraba la improvisación como una composición acelerada, o en tiempo real. La improvisación en música es algo que se asocia a lo no racional y que por algunos compositores célebremente canonizados ha sido criticada, como fue el caso de Robert Schumann hacia su esposa Clara, donde él le aconsejaba explícitamente no improvisar demasiado, porque ciertas ideas podían “tener un mejor uso” si las anotaba en papel, aunque Clara fuese una consolidada intérprete y no formalmente una compositora⁵³. Es importante también señalar que la improvisación es normalmente vinculada a la interpretación y no a la composición. Si tomamos todos estos antecedentes, difieren de lo que las escuelas como la nuestra enseñan; con ciertas excepciones, nos es enseñada como un proceso más bien lógico y extendido en el tiempo. La improvisación es difícil de enseñar bajo tales paradigmas y resulta más cómodo, en defensa de la tradición, dejarla fuera.
- c. Placer: Como ya se expuso, el imaginario de lo que es la música tiene que ver con el proceso racional de lo que significa crear música y con un fin superior que sería “crear arte verdadero/salvar el arte”; ya en el siglo XX algunas corrientes musicales se refieren incluso con desdén a todo aquel intento de crear música por el mero placer de crearla o de disfrutar sensorialmente el proceso de su creación, como sucedía con el formalismo ruso⁵⁴. Pauline representa en

⁵³ Salas Villar 2009.

⁵⁴ Morgan 1999.

su quehacer musical exactamente lo opuesto, mostrando abiertamente, ya sea de forma explícita mediante entrevistas⁵⁵ o en otro tipo de medio su forma de crear música, que tiene que ver, no tanto con lo racional, sino con el placer que puede producir el hecho de oír y crear música. Esto da pie a otras prácticas, como la meditación, la improvisación y la colaboración. Es pertinente destacar que la prevalencia de la razón por sobre todas cosas es un factor relevante a la hora de canonizar o no canonizar, como afirma Danto entrevistado por José Fernández al referirse al “machismo” en la filosofía que hace prevalecer la filosofía lógica y el conocimiento técnico por sobre la sensibilidad o estética⁵⁶.

En resumen, lo llevado a cabo en la investigación de naturaleza comparativa fue un análisis de fuentes bibliográficas, fundado en la intención de evidenciar la visibilidad de ciertos personajes en concreto. Esta visibilidad no sería problemática si no implicase directamente la invisibilización de otros creadores y creadoras que desempeñan su función desde las marginalidades; en este caso nos referimos a las diferencias de género, y de enfoque artístico, pero que también pueden aplicarse a las diferencias étnicas, políticas o económicas. El caso de Pauline es interesante, puesto que fue una compositora relevante, versátil y prolífica, que en nuestro círculo cercano de músicos tiene nula visibilidad. Hemos podido demostrar que existen diferencias de orden identitario que influyen en la canonización de los y las artistas, y que, si bien el ideario colectivo acerca de las identidades de hombre y mujer ya no funciona tan violenta ni evidentemente como en otros tiempos, aún existe y es perceptible al hacer este tipo de ejercicios investigativos.

Sería interesante que las investigaciones de este tipo, o incluso más amplias, se desarrollaran para así poder tener un panorama completo acerca de las intersecciones entre arte, identidades y sociedad; sería así posible construir una suerte de musicología interseccional, abordando las problemáticas de la misma forma que lo hace el feminismo de la misma índole: a través de las intersecciones y la experiencia particular de grupos que experimentan opresión basada en género, color de piel, política, clase, capacidades, etc.

Recapitulando lo dicho anteriormente, las compositoras existen a pesar de la invisibilización y urge darles espacio; ya sea compartiendo sus obras, dándoles espacio en la

⁵⁵ Mockus 2008, Oliveros en Seisdedos 2016, Cory y Oliveros, 2009.

⁵⁶ Danto en Fernández 2013: 19.

industria discográfica y cultural, y otorgándoles espacio en la enseñanza de la música, por ellas, para construir una escena cultural pluralista y por la audiencia, que se verá infinitamente beneficiada de las posibilidades de escuchar y aprender de diversas músicas.

BIBLIOGRAFÍA

Arcangel, Cory y Pauline Oliveros

2009 "Pauline Oliveros", *BOMB*, 107, pp. 84-89.

Corrado, Omar

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

Deep Listening Institute

2016 *Pauline Oliveros CV*. Disponible en:

http://paulineoliveros.us/uploads/1/0/5/3/10530407/pauline_oliveros_cv_2012.pdf

Dibelius, Ulrich

2004 "La joven generación: Karlheinz Stockhausen" "Exotismo y meditación; Música sin condiciones" "Medios electrónicos e informática" "Música repetitiva y minimalista", *La música contemporánea a partir de 1945*. Editado por Ulrich Dibelius. Madrid: Akal, pp. 75-92; 361-374; 391-400; 434-445; 446-450.

Fernández Vega, José (Ed.)

2013 *Formas dominantes*. Buenos Aires: Taurus, pp. 19.

Hopkins, G. W.

1980 "Stockhausen, Karlheinz" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 151-158.

Machlis, Joseph

1975 "Lo viejo y lo nuevo" "los compositores dodecafónicos" "Compositores experimentales" *Introducción a la música contemporánea*. Editado por Joseph Machlis. Buenos Aires: Marymar, pp. 6, 377, 415, 417, 420-423, 430, 608, 609, 620, 622.

McCombe, Christine

1999 "A review of The woman composer: Creativity and the gendered politics of musical composition by Jill Halstead", *Contemporary Music Review*, 8, pp. 111-119.

Merino, Luis

2014 "La problemática de la creación musical", *Boletín Música*, 36, pp. 3-20.

Michels, Ulrich

1982 "Glass, Phillip" "Reich, Steve" "Riley, Terry" "Stockhausen, Karlheinz" *Atlas de*

música. Editado por Ulrich Michels, Madrid: Alianza, pp. 557, 559; 549, 557, 559; 549, 557, 559; 509, 518, 521, 547, 551, 553, 554, 557.

Mockus, Martha

2008 *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. New York: Routledge.

Morgan, Robert

1999 "La influencia de la política" "El serialismo integral" "El nuevo pluralismo" "Una vuelta hacia la simplicidad: Minimalismo y nueva tonalidad" "Una música y el mundo externo" "Desarrollos en la tecnología: Música electrónica" *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Editado por Robert Morgan. Madrid: Akal, pp. 239-270; 353-378; 429-444; 445 464; 465-484; 485-504.

Oliveros, Pauline

1995 "Acoustic and Virtual Space as a Dynamic Element of Music", *Leonardo Music Journal*, 5, pp. 19- 22.

Parsons, Michael

1980 "Riley, Terry" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 73

Burkholder, Peter J., Donald J. Grout y Claude V. Palisca

2015 "Contracorrientes después de la guerra" "La música desde 1970" "Bibliografía: Las mujeres y la música" *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 1053-1108; 1109-1140; 1182.

The MIT Press

1999 "News", *Computer Music Journal*, 23, 3, pp. 7-8.

Ramos, Pilar

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

Sadie, Stanley

1980 "Glass, Phillip" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 427.

Salas Villar, Gema

2009 *Música y Músicas*. Gijón: Consejería de Educación y Ciencia. Centro de Profesorado y Recursos de Gijón, pp. 15-30, 49-52.

Steinberg, Michael

1980 "Reich, Steve" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 696.

Swift, Richard

1980 "Oliveros, Pauline" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 534-535.

Swift, Richard

1980 "Subotnick, Morton" *The new Grove dictionary of music and musicians*. Editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan, pp. 324.

Seisdedos, Iker

2016 9 de noviembre de 2016 *Pauline Oliveros: "Vivimos un tiempo ruidoso en el que es difícil escuchar"*. El País: Disponible en

https://elpais.com/cultura/2016/11/08/babelia/1478603510_404028.html

Relación entre elementos performáticos de movimientos pop de Chile

Relationship amongst the performance elements of chilean pop movements

Por

Alfonso Cariaga

Artículo que analiza los dos principales movimientos musicales masivos del Pop de Chile, tomando como eje central la performance aplicada en rubros interdisciplinarios de la música Pop nacional. Sumado a esto, el análisis de elementos agregados, discontinuados o mantenidos través del tiempo jugará un papel clave para el momento de discutir si, en realidad, la ola de música pop actual se consagra como un movimiento definido y si este, al igual que los movimientos pop del pasado, contiene características propias que lo hacen una propuesta particular y rentable para el oído internacional.

Palabras clave: Pop de Chile, performance, medios de comunicación, movimientos musicales, circuitos de comercialización musical.

Article that analyzes the two main massive musical movements of Chilean pop, taking as central axis the applied performance in interdisciplinary items of national pop music. Added to this, the analysis of aggregate elements, discontinued or maintained through time, it will have a key role for the moment to discuss if, in fact, the current wave of pop music is consecrated as a defined movement and if this, like the pop movements of the past, contains its own characteristics that make it a particular and profitable proposal for the international ear.

Keywords: *Chilean Pop, performance, media, music movements, music market circuits.*

METODOLOGÍA

Luego de noches de desvelos y días de pensamientos revueltos -por mérito de los procesos convencionales de investigación- el fijar alcances y fracasos investigativos para levantar marcos teóricos y así limitar el flujo de información, fue la gran luz en el camino durante la redacción de los siguientes estudios. A partir de esto, el material conclusivo de la presente investigación se logra poner en pie gracias a constantes garabatos, dibujos, esquemas, líneas temporales y redes de procesos que dibujé a través del año 2016 y 2017, conversaciones espontáneas con músicos de la región, asistencia a talleres de producción musical y observaciones de situaciones ajenas. En las siguientes páginas se observarán resúmenes, descripciones, interpretaciones y conclusiones propias sobre la lectura de distintos textos publicados, clases de Historicidad, estudio de documentales y entrevistas que desarrollé durante el año 2017.

Dejo a continuación el material recopilado durante meses de estudio, análisis, investigación e interpretación sobre el pop de Chile.

DESENTRAÑANDO LA PALABRA

1. Pop, concepto y formas de uso.

$$\text{Medio de propagación} + (\text{Humano analítico} + \text{Sentido}) + \text{Sonido} = \text{Música}^1$$

Gracias al desarrollo constante de las artes musicales es que ocurre el hito de la grabación y se pone en marcha lo que hoy se conoce como la industrialización de la música envasada. Es con esto que surge la Música Popular.

Desentrañando la palabra, “*El material P.O.P. es básicamente cualquier objeto o cosa que tenga un logo o emblema que represente una marca, empresa u organización que requiera que un público determinado la conozca. P.O.P. son unas siglas en inglés que significan ‘Point Of Purchase’, es decir, ‘Punto de Compra’*”², por lo tanto, he de recalcar las singularidades que hacen al vocablo *Música Popular*, como mundo, un término distinto a *Música Pop*, como etiqueta musical.

Acercándonos al contexto de este artículo, Andrés Celis afirma que la música en su absoluta totalidad está dividida en 4 mundos musicales: el mundo Docto, Folclórico, el Popular y el de Jazz.

¹ Ecuación compuesta por la propia reflexión del autor.

² Definición obtenida en El Definista <http://conceptodefinicion.de/material-p-o-p/> [consultado el 2 de julio de 2015].

Cada uno tiene características propias que se propagan en cualquier canción u obra que exista, sea en su producción, composición, mediatización o interpretación³.

Particularmente, el mundo de la Música Popular gira en torno a elementos como la amplificación, la masificación, la mediatización y la grabación. De manera paralela, la Música Pop demuestra aptitudes independientes. Según la página web Musicandote, algunas características de la Música Pop, muy generalizadamente, son que el pop se suele centrar en las melodías y líricas fáciles de consumir⁴. Estas radican en su facilidad para ser recordadas por el auditor, en base a ritmos y letras simples. Regularmente, la estructura usada suele ser estrofa - estribillo, con variaciones o adiciones que le otorgan particularidades a la obra. La duración más recurrente suele ser entre 3 a 5 minutos preferiblemente, para que sean cortas y sencillas de asimilar. Las letras tocan temáticas sentimentales, con relación al cotidiano de zonas demográficas, fenómenos sociales o experiencias personales. La prioridad es hacia los efectos obtenidos gracias a las tecnologías y medios electrónicos, resaltando la voz del artista. Como añadido, el proceso de producción suele sumar arreglos compositivos para caracterizar la dirección de la obra en desarrollo.

En fin, música pop es el nombre que se le da a un género musical para etiquetar y vender, dada su performance de funcionamiento se le atribuye como un género anexado a la Música Popular.

2. Performance como la vida misma.

Ahora bien, ¿qué es la performance? Su origen está ligado a los movimientos vanguardistas del siglo XX y se le relacionaba a algunas exhibiciones no convencionales o irregulares de la época. El uso del cuerpo era el eje central de la demostración artística⁵. En este caso, a la performance se le atribuirá el razonamiento de Simon Frith y su reflexión en torno a la postura de Noël Carroll, la cual dice que la performance gira en torno al medio en el que se ejecute, donde se transforma en algo vivo, móvil y cambiante; la obra y el artista convergen de igual forma y el espacio del arte era redefinido como instante, duración o acontecimiento. Frith, además, propone que depende de la capacidad interpretativa (sea instintiva o teórica) de la audiencia para entender

³Comunicación personal en sus cátedras de Historicidad y Apreciación y Composición dictada en el Liceo Guillermo Gronemeyer de Quilpué (2016)

⁴Definición obtenida de Musicandote <http://musicandote.com/musica-pop/> [consultado el 2 de Julio 2017].

⁵Taylor 2016. Video de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=to9jSVcj6KU> [consultado el 2 de octubre de 2017].

al sujeto y el arte, como un objeto dotado de significado y que esta se debe dar por asumida para remitir elementos estéticos a diversos objetos performáticos⁶.

Se entenderá entonces que la performance puesta sobre el escenario es una pose, una forma de actuación, un proceso de hiperbolización del ser interno del sujeto performativo y una representación de un trabajo previo el cual es valorado en medidas distintas por el público, pero también en el cotidiano (la forma de hablar, de moverse, de escribir, de mirar, etc.). La performance siempre resaltaré las formas del lenguaje, funcionando como herramientas el paraverbal y no verbal, que girarán y se turnarán en conjunto con el verbal escrito y/u oral.

Coincidiendo con la visión de Diana Taylor, directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, la performance es una forma de vida igualmente razonada como inconsciente, sea artista el sujeto o no. Mientras se enmarquen límites teóricos y se utilice como un lente epistemológico, la performance funcionará como una forma de interpretar y ver a través del cuerpo físico, intervenciones, personajes, situaciones y/u objetos⁷.

ELEMENTOS PERFORMÁTICOS DEL POP DE CHILE

1. No lo digo yo, lo dice la prensa.

Yo creo que el pop es la expresión musical más natural que existe.

Denisse Malebrán

Basándose en la rentabilidad económica y popular del Pop de Chile, su éxito comercial conlleva a otros procesos de adaptación para el gradual aumento de públicos distintos. Sin este éxito comercial, los movimientos Pop nunca verían la retroalimentación que ven constantemente. Para calcular este mismo, actualmente se tienen distintos medios para medir popularidad, sea en internet mediante páginas de *Facebook*, *Youtube*, *Portaldisc* y *blogs* dedicados al (los) artista(s) como estadísticas de ventas tanto de su música envasada como de presentaciones en vivo. Como dice Pablo Ugarte (Upa) “*Si tú haces música pop y no llegas a la gente es porque algo está mal contigo, no con la gente*”⁸. El pop se basa en la masificación del elemento en venta y los movimientos pop nacionales se rigen por este mismo motivo.

⁶Frith 2014: 359-360.

⁷Taylor 2016. Video de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=to9jSVcj6KU> [consultado el 2 de octubre de 2017].

⁸Prado 2016. Video de YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA> [consultado el 12 de mayo de 2017].

El movimiento pop actual ha logrado un éxito tal que tanto dentro como fuera del país ha cosechado una base de seguidores y un llamado de atención para el medio internacional. Los artistas pertenecientes al Pop Chileno suelen ser los elementos más visibles para el medio extranjero y comercialmente repite ser la etiqueta más exitosa. El tema aquí es que el Pop Chileno como movimiento es representado solo por artistas con un éxito que resulte en menciones en televisión, radio, diarios o internet; no son ellos quienes dirán si están dentro del circuito o no, serán los medios de comunicación aquellos que decidirán eso.

La razón principal de estos llamados de atención-no solo en Chile sino en el extranjero también- puede que sea la más obvia: la música, pero, paralelamente, hay que recalcar las puestas performáticas y escénicas que llevan a cabo los artistas de los 2000's. Las tecnologías mundiales avanzan, llegan los aparatos último modelo, otros más nuevos los suplantán, aquellos anteriores pasan a ser viejos, con el tiempo bajan los precios, pasan a ser más accesibles, se adaptan y se sale adelante con ellos, llega de forma muy gradual el éxito, los ingresos aumentan, el artista actualiza sus aparatos y se profesionaliza.

Para responder el por qué este fenómeno se da en el actual siglo y no en décadas pasadas propongo dos posibles causas principales:

Hablando de Música Popular Pop del siglo XX en Chile, la primera causa tiene que ver más con los bajos presupuestos dedicados tanto para las presentaciones en vivo (instrumentos, amplificación, luces, escenografía, vestuario) como para las producciones discográficas, resultado de músicos sin mucho capital con que sustentarse y de la relación tóxica entre conjuntos y sellos multinacionales; mientras que la segunda causa se dirige más por el tema de la estética musical⁹. La relación va directamente a lo performático, puesto que existe un mejor intento de renovación.

Retomar, deconstruir, transformar, contra argumentar y fusionar elementos del pasado musical de Chile. Hay una búsqueda constante de estética nacional en el músico chileno, desde Violeta Parra desentrañando las músicas de tradición del campo hasta Chancho en Piedra sacando a la luz las actividades mundanas del chileno promedio.

En cuanto al pop, la Nueva Ola como movimiento nacional (con asomos pop) se basaba directamente en la cultura *rockanrolera* de Estados Unidos, por lo cual no había a qué nombrar

⁹ "Es la ciencia que estudia la belleza de las artes, plantea una propuesta donde se combinan melodía, letra, armonía, todo" Celis 2016. Comunicación personal en sus cátedras de *Historicidad y Apreciación y Composición* dictada en el Liceo Guillermo Gronemeyer de Quilpué.

como Pop Chileno aun (estéticamente hablando), pero más adelante en los 80's hay una vuelta de tuerca. Si bien la mayoría de agrupaciones del Nuevo Pop se veían aun influenciadas de manera directa por las tendencias extranjeras- por el New Wave principalmente- se hacían notar sensaciones de un acercamiento mucho más amistoso a elementos performáticos escurridizos de la sociedad chilena común.

Con el tiempo, el Pop Chileno adoptó y mantuvo ciertas prácticas en su evolución, marca una cercanía con su público: no son grandes estrellas inalcanzables las que están sobre el escenario. Hay ideologías por detrás, una construcción de personaje, coreografías trabajadas, variaciones en las presentaciones, diferencias entre la versión en vivo y la versión de disco (sonido, conjunto, personajes, canción), hay mayor profesionalismo, mayor disciplina y mayor conciencia sobre el trabajo que el músico lleva en sus hombros.

Hoy en día, la puesta performática lo es todo para el músico chileno. La venta de discos es un tema del pasado, la propagación vía internet es la forma de llegar a la gente y las presentaciones en vivo son lo que dan de comer al músico. La puesta en escena ha logrado evolucionar gracias a que hay mayor apuesta por parte de la población chilena hacia la música nacional y esto ha resultado en una mayor producción para el show que se busca vender.

2. El mundo es una red: todo está conectado.

Primera mitad del siglo XX. La sociedad es limitada solo por niños y adultos. Explota la segunda guerra mundial. Se quiere dejar atrás los problemas. Aparece la juventud americana y por primera vez los adolescentes se toman las ciudades. Nace el *Rock & roll*, se vuelve un fenómeno internacional, los vinilos de rock llegan a Chile, en Valparaíso nace el rock nacional, se esparce hasta Santiago y se forma una escena musical. Revistas como Ritmo, Ecran o Can Can impulsan el movimiento. El público se vuelve fanático. El fanático consume al chileno sobre el extranjero. El chileno quiere sonar como el extranjero. La escena se desgasta. Ocurre el Golpe de Estado, se instala la dictadura. La juventud se ve censurada, la música se ve limitada. En los barrios la gente habla, en las casas la gente se aburre, en las calles la gente tiene miedo. Una vez más los jóvenes toman la iniciativa. Aparecen los teclados, se viralizan los sonidos más electrónicos, nuevos conjuntos llegan, todos quieren alegrar los ánimos. Los mensajes se simplifican, son más directos, hay una queja detrás y un anhelo al cual llegar. Veinteañeros son quienes llenan los gimnasios, las composiciones nacionales hacen bailar al país, la escena evoluciona y se moderniza. Ocurre el plebiscito. Llega una nueva década, el sentimiento de amenaza se va y con ello el éxito de la escena

pasada. Mejores grupos se consagran, mejores sistemas llegan a los músicos, hay un nivel de calidad más alto y ello atrae al oído internacional. A fines de siglo se adopta de forma natural el internet. Poco a poco los discos poseen un índice de venta más bajo: las industrias caen, el nuevo milenio se levanta. La gestión personal es clave y esto trae los nuevos sellos, sellos discográficos independientes. Los músicos graban en sus casas, las canciones se suben a internet, ahora son gratuitas y si no, la piratería está a la vuelta de la esquina, todo se viriliza. Se forma un nuevo sistema. Bajo el nuevo sistema aparece una nueva escena, el oído internacional se convence y la consume, la descarga, la escucha, la baila, el nivel sube más. Se consagra dicha escena. El músico chileno pasa las fronteras, hay un público esperándolo en el país que sigue. Los festivales lo notan. Los festivales lo invitan a ser parte. Los festivales son mundiales, puesto que ahora existe el *streaming*. El chileno se adapta, se toca en locales, pubs, bares, gimnasios, teatros, televisión, radio o hasta en estadios, todos se repletan. El artista sabe que no debe descuidar su show, no se vive de música envasada. Las coreografías se toman los escenarios, las visuales electrónicas acompañan las canciones y los efectos de luces hiperbolizan los mensajes. El músico chileno lo debe tener pegado en la frente: no hay que distraerse, pues por fin los esfuerzos previos son valorados. Los paradigmas están a poco de romperse.

Como título, el *Nuevo Pop Chileno*¹⁰ parece ser tentativo para revisar datos de los años previos a los 80's. Carlos Fonseca acuñaba este nombre a una escena musical santiaguina que se desarrollaba post *La Voz de los '80*, pero ¿por qué utilizar la palabra *Nuevo*? La respuesta está en la década del 60.

Si bien, antes de los 60's habían signos de música pop en Chile (con artistas como Ana González¹¹ o la curiosa Violeta de Mayo¹²) es solo a fines de los 50's que se hacen notar desarrollos de música pop en algún movimiento musical, esto llevado de la mano por el *Rock & roll*.

Así, imaginando una especie de mapa, las ramas principales del Pop de Chile serían:

a) La Nueva Ola fue la que actuó como un modelo primitivo de los sistemas de producción Pop del país. Surgió en 1958. Esencialmente se basa en la cultura estadounidense y la masificación del *Rock & roll*. Trajo al país procesos de producción de ídolos juveniles, obras artísticas a públicos objetivos, comercio de personajes, modelos de aceptación y bailes que resaltaban el ámbito sexual.

¹⁰ Fonseca 1985: 16.

¹¹ Cantante e intérprete de la canción *Yo quiero ser estrella*. Participó como actriz durante los 80's en Sábados Gigantes.

¹² Pseudónimo artístico de Violeta Parra, antes de iniciar su etapa de recopiladora folclórica.

b) El Nuevo Pop Chileno nace en la década de 1980. Es la consagración del primer movimiento Pop hecho y derecho del país. Posee dos vertientes principales donde una es mayoritariamente influenciada por el *New Wave* y la otra por el *Post Punk*. La dictadura militar funciona como un elemento agridulce dentro del grado de éxito de los conjuntos, dada la represión de las audiencias que buscan un punto de salida para las preocupaciones socio-políticas de la época.

c) Chile, Nuevo Paraíso del Pop¹³. Principalmente se ve remarcado por la caída de la industria a comienzos del segundo milenio, misma época en que se ven indicios del movimiento. De manera progresiva los elementos electrónicos van forjando la cara visible del movimiento. El show en vivo se impone como la principal forma de supervivencia de su música dada la importancia de la rentabilidad que hoy posee. La puesta performática en general se ve enriquecida y mejor trabajada gracias a métodos interdisciplinarios (luces, vestuario, escénica, música). Siendo la gestión personal lo que mayoritariamente mantiene vivo al movimiento, los artistas destacados son reconocidos gracias a los esfuerzos propios y no por selecciones impuestas por medios de control de masas.

¿Cómo se relacionan estos movimientos entre sí? ¿Hay conexiones e influencias directas entre ellos? ¿Qué elementos en común se repiten? Siempre hay coincidencias y selecciones con pinzas durante la historia musical chilena.

Hablando de escena, para que funcionen las cosas como movimiento, debe haber primero una ola de música en común, composiciones de distintos artistas que vayan por ramas similares. Deben suceder encuentros entre ellos, colaboraciones. Los conjuntos y solistas se ven influenciados entre sí, los lugares para tocar se comparten, los sellos discográficos se repiten y con ellos los productores. Las formas de presentarse en vivo son parecidas y esto concluye en que se suelen compartir las audiencias. Mariana Montenegro (de Dénver) opinando sobre el pop actual, dice: “Existen muchas similitudes entre bandas y en la manera en que trabajan, existe un origen en común, tocatas en común, sellos antiguos en común...Entonces yo creo que todo eso hace que sea una escena”¹⁴.

Nombrando anécdotas en cuanto al tema de los productores, se puede decir que, a lo largo de estos tres periodos musicales, mayoritariamente son figuras masculinas las que mueven los hilos

¹³El movimiento pop actual no posee una etiqueta definida por ahora, así que se le atribuirá el título dado por el diario El País, edición impresa del viernes 4 de febrero de 2011.

¹⁴Prado2016. Video de youtube://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA [consultado el 12 de mayo de 2017].

por detrás, haciendo uso de un “olfato” mortal para detectar posibles éxitos comerciales y estos nunca son más de uno o tres sujetos dependiendo del periodo que se converse.

Basándome en las investigaciones históricas de Juan Pablo González, respecto a la década del '60, Camilo Fernández fue el productor del sello discográfico RCA y propietario del sello Demon, además trabajaba como director de radio Portales (donde el mismo dirigía el programa el show de la Nueva ola) y radio Chilena y, años antes, se dedicaba a comentar discos musicales en la revista Ecran, en la sección Discomanía; a la par, Ricardo García actuaba como locutor en el programa Discomanía de radio Minería, además de participar en El show de la Polla en la misma radio¹⁵.

Más adelante, Carlos Fonseca sería el propietario del primer sello independiente de Chile: el sello Fusión. Además, sería él quien consagraría al Nuevo Pop Chileno con dos elementos clave: La producción de Los Prisioneros de la cual estuvo a cargo y el artículo “El Nuevo Pop Chileno” de la revista Mundo. Luego del éxito de la canción La Voz de los 80's, Fonseca acompañaría a agrupaciones como Nadie, Aparato Raro, La Ley, Emociones Clandestinas y, luego en el siglo XXI, trabajaría con Ana Tijoux, Teleradio Donoso y Manuel García.

Ya en el actual milenio, Rodrigo Santis fundaría el sello independiente Quemascabeza junto a su hermano Jorge Santis y Walter Roblero (todos de la agrupación Congelador), pero luego de ciertos conflictos sería solo Rodrigo quien seguiría al mando del sello. Actualmente, Quemascabeza tiene a su alero a los principales artistas del movimiento como son Gepe, Pedro Piedra, Ases Falsos o Fakuta, además de paralelamente impulsar una nueva vertiente musical del Nuevo Paraíso del Pop, con un formato un poco más underground conocido como Nuevo Pop de Guitarras, acuñado por el productor musical Cristián Heyne. Es este último hombre otra pieza clave del Nuevo Paraíso del Pop en Chile, pues es Heyne uno de los productores más repetidos a la hora de analizar los créditos en varios discos exitosos de la época como son Ciencia Exacta, Estilo Libre y Hambre de Gepe, Hijos del Peligro de (Me llamo) Sebastián, Mala Madre de Camila Moreno, Otra Era de Javiera Mena y Panal de Nicole, solo por mencionar unos pocos.

Un elemento que es casi obligatorio de estos tres movimientos son los medios de comunicación. Actúan principalmente la radio, la televisión y los medios escritos en la Nueva Ola y el Nuevo Pop Chileno. Con el *Nuevo Paraíso del Pop*, el internet sería el principal medio de popularización y la radio quedaría en un segundo plano, apariciones en televisión serían casi nulas

¹⁵ González, Ohlsen y Rolle 2010: 668.

(salvo festivales o alguna que otra premiación) y los medios escritos quedarían más bien relegados a blogs o páginas virtuales.

Otro punto importante de la masificación musical en general, tiene que ver con el nacimiento del *cassette* en 1963 y su consagración durante la década de 1980 en Chile, en donde gracias a él se populariza el proceso de piratería. Manuel Maira, a lo largo de su libro *Bajen la música* (2014), trata el tema del gradual aumento de lucratividad de la industria discográfica del país. Esto es relacionable al aumento de precios de la música envasada de los artistas de la época, por lo que menos gente los compraba, dando por resultado un aumento de la piratería. Esto bien demuestra cómo puestas performáticas económicas en cuanto a material físico terminan definiendo efectos de verbalización o modelos impuestos en la población.

Ana Gamboa agrega la siguiente experiencia: “En los años 70's, por decir algún ejemplo, las mujeres no podían usar minifalda o los jóvenes el blue jean. Bastaba con que *Música Libre*¹⁶ mostrara cierto vestuario y ya ligerito todos los jovencitos repetían el modelo. Puedes decir que también fueron como forjadores de la moda, como que impusieron moda juvenil en aquella época. Piensa tu que en los 70's la minifalda era algo escandaloso, pero si en *Música Libre* bailaban con minifalda, todo el mundo los seguía. Todo el mundo se veía contagiado. Usábamos el lenguaje de las canciones, bailábamos como se bailaba en *Música Libre*. Era como más *cool* el que bailaba más parecido a ciertos bailarines de *Música Libre*”¹⁷.

Esta es una prueba de que, en diversas formas, la performance bien ejecutada, en el espacio y tiempo correcto, puede determinar realidades en ciertos mundos sociales. Así también, si responden a un contexto temporal, los porcentajes de discontinuidad de esta pueden sufrir un aumento a considerar.

En el Nuevo Paraíso del Pop el sistema es distinto. Salvo por grupos locales, la música no suele llegar tanto de mano en mano por fiestas de barrio. *Youtube* o *Spotify* funcionan como medio central de difusión de música y son las presentaciones en vivo lo que impulsa a las nuevas audiencias a medir la necesidad de llegar a sus casas, *googlear* o no al artista y consumir su música a través del computador o celular. La piratería ya es un elemento totalmente asumido, por ende, la mayoría de músicos suele publicar de manera gratuita sus nuevas obras a través de internet.

¹⁶ Programa de televisión transmitido durante 1970 a 1975 en las transmisiones de TVN. El eje central era presentar a un grupo coreográfico de jóvenes bailando las canciones más populares del momento.

¹⁷ Comunicación personal el día 24/9/2017 en su casa, en cerro Ramaditas 1545, Valparaíso.

En este último movimiento, la relación con la televisión es casi nula y la radio se ha visto en un rol secundario y muy optativo. La radio *Rock and Pop*, con sus ciclos de música en vivo como *Cat Editions* o *Rock and Pop Stage*, demuestra un apoyo constante a los artistas pop de esta época, manteniendo registros de estas presentaciones y publicándolas en su canal de *Youtube*. De forma paralela (y quizás con un cierto apoyo de la ley del 20% de música chilena¹⁸) el pop nacional mantiene un catálogo recurrente en la parrilla semanal en las radios del país.

Acercándose al tema más artístico, respecto a los vestuarios, Pedro Piedra me comenta en una entrevista¹⁹ “*El pop no es solo música, evidentemente tiene que tener un cuento aparte, que es, precisamente, la estética de los discos y de los videos y la performance en vivo*”. A la vez, concluye con un comentario que gira en torno a Cristóbal Briceño (Ases Falsos) y las puestas escénicas que comúnmente parecen llevar pocos esfuerzos por detrás. No creo que sea coincidencia que los Ases Falsos no ofrezcan una propuesta mayor elaborada en cuanto sus ropas, al igual como lo hacían algunos conjuntos de los 80’s y que, encima, tal como en el Nuevo Pop, la gente los avale y los felicite por eso. A mi parecer, debe ser por el sentimiento de cercanía que otorga aquella visualización.

Distinto es cuando veo una agrupación local sin trabajo de vestuario, donde no hay un concepto por detrás. Lo que se demuestra es solo una desatención frente al show que se está vendiendo. Diferente es cuando los fanáticos alaban la “humildad” de músicos pertenecientes a estos movimientos exitosos por el no vestirse de maneras más llamativas. ¿A qué es lo que voy? Me llegan intuiciones. Esto puede significar de lo más bien que el chileno, en diferentes porcentajes, ya ve al músico exitoso como un personaje, ya lo idealiza, ya le tiene un valor reservado, quizás de manera inconsciente, pero se vuelve palpable en el momento que se escuchan comentarios como “me gusta este artista porque es cercano a su público”. ¿Por qué salen comentarios como estos en páginas web, documentales o conversaciones cotidianas? Es sospechoso, en un buen sentido. Seguro debe haber un pensamiento más simpático por detrás. La buena producción estética hace que el sujeto brille por sí solo, tenga un instrumento artístico a la vista o no.

¹⁸ Ley Numero 20.810. Fija porcentajes mínimos de emisión de música nacional y música de raíz folklórica oral, a la radio de difusión chilena. (<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1076447>)

¹⁹Maira 2017. Video de Facebook <https://www.facebook.com/manuelmairaperiodista/videos/1828044224191260/> [consultado el 27 de junio de 2017].

El hecho de que la gente tenga una percepción en la desvalorización del vestuario escénico es una causa que propongo ocurrió, principalmente, en 1984. Este fenómeno sobre el vestuario escénico termina siendo finalmente una pobre influencia en una inmensidad de conjuntos emergentes de la región (Valparaíso en este caso). Los Prisioneros son quienes, infiero, deben tener la mayor responsabilidad en este fenómeno. El conjunto de Jorge, Miguel y Claudio establece una especie de marca nacional en la puesta escénica chilena al presentarse como cualquier ciudadano común, sin nada a destacar realmente.

Por otro lado, en el *Nuevo Paraíso del Pop* también se puede ver un desarrollo del ámbito teatral y/o conceptual mucho más recurrente y palpable. Brevemente, personificaciones de reflexiones que son propuestas a través de discos y que se llevan al uso del cuerpo en vivo que me parecen realmente logradas y resaltantes son las de Camila Moreno de la mano con su LP *Mala Madre* (2015) y *La sombra* (2017) de (Me llamo) Sebastián, donde, coincidentemente, las elecciones de vestuario de sus respectivas etapas compositivas están inspiradas en las leyendas de brujas, los cuentos de magia, la relación entre lo siniestro y lo inocente.

En el presente movimiento, se ha tomado una alta dependencia al contexto y las posibilidades estéticas que brinda la misma música que publican los artistas. Bien se puede acotar que como elementos en común se pueden encontrar 4 situaciones centrales más repetidas en el Nuevo Paraíso del Pop: Show de luces, visuales a través de proyectores de imagen, personalización de instrumentos y performance corporal (vestuario, maquillaje, lenguaje paraverbal y kinésico) como constante objeto de estudio. Sorprendiendo de vez en cuando, ocurren coreografías ensayadas o intervenciones directas con el público, tomando a este como un sujeto de apoyo para el show, como objeto del escenario o como propagador de intervención enérgica.

Por último, si hay algo que recalcar con especial atención en el presente tiempo, es que son dos los elementos principales de la Música Popular los que convergen y sacan a flote el movimiento actual: los videos musicales y las producciones musicales discográficas. Revisaremos el primero a continuación:

Durante la década de 1980, la tendencia del Nuevo Pop en lo audiovisual regularmente giraba en torno al funcionamiento diegético entre el conjunto que jugaba a interpretar la obra que se reproducía y la misma obra en cuestión. El músico mismo suele funcionar como personaje del videoclip, pero no hay mayores historias o participación de personajes compuestos ajenos en torno al clip.

En segundo lugar, desde los 90's en adelante es que se toma un modelo de estructura de videoclip basado en el tema más cinematográfico, haciendo uso de una narración visual, personajes con desarrollo y un mayor uso del funcionamiento extradiegético. En este último elemento, si bien hay una fusión por parte de los dos funcionamientos, suele prevalecer el extradiegético, pues hoy día no se recurre a usar como eje central el mostrar la interpretación musical de la obra, sino mostrar a personajes cantar las letras de las mismas, pero como un mensaje que entrega el mismo sujeto siendo personaje como parte del diálogo o reflexión que se plantea en el video.

Algunos pocos ejemplos destacados de este fenómeno son *Cordillera* de Alex Anwandter, *Hijos del Peligro* de (Me llamo) Sebastián, *Reina Japonesa* de Fernando Milagros o *Señorita* de Planeta No. En este sentido, el Nuevo Paraíso del Pop en Chile como se propone temas objetivos lo adolescente, lo social, lo cotidiano y lo emocional.

Por último ¿qué tanto ha influido la dirección del arte discográfico en las carreras de los músicos y en sus audiencias?

Dentro del mundo del *mainstream* popero nacional, hay un hito discográfico no solo afectando a este movimiento musical, sino a toda la música chilena en general: *Corazones* (1991) de los Prisioneros marca un antes y después tanto en la producción musical estética y escénica como musical compositora e interpretativa.

Acompañando a este fenómeno, hay un elemento psicológico importante en ello: los colores y diseños elegidos para las carátulas. Refiriéndome a la década de los 80s, la práctica de destacar al artista sobre la música en la Nueva Ola se va dejando gradualmente atrás y representar situaciones cotidianas en la ciudad se vuelve lo más regular. Estas imágenes, sea por una cosa de las cámaras de la época o no, van acompañadas por algún filtro de color, en sus fondos, marcos, en las letras del logo del conjunto y/o en las ropas que se usan. Es un elemento importante, pues el color predominante elegido en las portadas será el cual quedará anexado a las canciones del disco en la mente de la audiencia. Actualmente, el buen uso de las carátulas termina definiendo realidad en la carrera del artista, como se mencionó anteriormente en el tema del vestuario.

Viendo los trabajos discográficos de esta forma, se puede establecer una relación entre la etapa discográfica del artista y la etapa escénica por la que camina. Hoy en día, la producción de éstos marca fases en la carrera del artista musical, así mismo, la progresiva madurez que muchas veces se da en las composiciones van siendo detectadas por el público, desarrollando momentos de valorización mayores sobre la puesta performática que se lleva a cabo.

REFLEXIONES DEL POP DE CHILE: VOL. 1

¿El Universo se podría pensar como performance! Si se le puede poner el marco como performance.
Diana Taylor

Al principio de esta investigación comente el hecho de que la música es un acto netamente humano y que como raza somos los únicos (hasta el momento, quien sabe) que podemos decidir que es música y que no. Finalmente lo mismo aplica en el concepto performático.

Diana Taylor, directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, coincide con la diversidad del concepto que propone Simon Frith, la cual es en la que se basan mis estudios (en este caso solo aplicándola a la música con las demás disciplinas que trabaja), pero sus conclusiones representan una manera más visual de reconocer el vocablo:

Diana propone que la performance será todo elemento que se pueda limitar en un marco analítico, donde se hable de la performance no como un acto, un hecho, un contenido sino como un lente epistemológico. Finalmente es una línea basada en la capacidad hermenéutica de la gente frente a un tema en discusión, donde el lenguaje no verbal y paraverbal jugará un rol protagónico y la presencia de un sujeto performático debe ser obligatorio, habiendo un personaje interpretativo y/o un personaje accionario.

No hay cuadraturas del mundo académico tradicional: el concepto en sí mismo, la performance, representa un tópico de discusión abierto. Descubrí a Diana Taylor finalizando mi investigación, y me encontré casi con una total equivalencia frente a mi interpretación propia de la palabra. De la misma forma, a lo largo del texto, al lector se le plantea ojalá complicar el entendimiento de la performance y verlo como algo más allá de una simple actuación escénica y más como una forma de mirar estructuras invisibles que se ve en todo elemento cotidiano. De nombrar más de una mirada al concepto habría ya de acondicionar el final entendimiento de este.

En cuanto al pop de Chile: ¿existe un movimiento real en esta época? ¿Se dan las condiciones para aquello?

Sinceramente me parece extraño que, como en épocas pasadas, no sea hasta el momento un movimiento con nombre y apellido. Camadas de músicos las hay. Escena musical, también. Pero como movimiento no ha habido mayores publicaciones sobre el tema. Y he ahí el por qué el diario El País toma importancia y es tan parafraseado en discusiones sobre el tópico, toma iniciativa para hacer palpable un elemento en el imaginario colectivo. Fakuta comenta:

Fue así como muy marcado el punto en que todo cambio. Así como que salió ese reportaje del diario El País y me acuerdo que al otro día, así todos los diarios en Chile, retuiteando la noticia. Y de ahí para adelante como que pusieron en las radios música chilena de nuevo²⁰.

Tomando los elementos en común que note a durante este texto, propongo que los movimientos pop musicales se basan principalmente en un límite territorial para desarrollarse, responden a una década y no a periodos de cambio entre una y otra, el desarrollo ascendente de elementos electrónicos es constante, los conjuntos y solistas poseen una propuesta estética similar entre sí, las letras de las obras y/o canciones llevan por detrás una postura y una hipótesis en común (sea de forma invisible o no), será la música más exitosa comercialmente hablando y siempre dependerá de los medios de prensa para volverse concreto y real, si no mientras, una intuición grupal existirá entre el público consumidor del movimiento en sí. Y vuelvo a recalcar el tema de la prensa: mientras los medios de comunicación no reiteren el nombrar a cierto artista de popularidad creciente que ofrece una propuesta estética similar al movimiento, no se considerara parte del mismo saco que con los que ya están dentro. Si esto no ocurre, el artista podrá nombrar como influencia directa al movimiento popular, pero no como una cara visible de este ni mucho menos como parte de él.

Ahora, ¿se dan las condiciones para que el Nuevo Paraíso del Pop en Chile sea algo definido y consagrado? Sí.

Esta nueva ola de jóvenes músicos que aparece a mediados del 2000 y que finalmente concluye en una escena totalmente aceptada por la audiencia nacional cumple con todos los requisitos para ser tomada en cuenta como un movimiento propio del siglo. ¿Por qué no se ha asumido como tal? Según mis inferencias es porque se le toma como una continuación directa del Nuevo Pop Chileno, por ejemplo, al momento de buscar publicaciones en diarios sobre el movimiento pop de esta década lo más visible es encontrarse con artículos como *El novísimo pop chileno*, *La segunda generación del nuevo pop chileno*, *la nueva generación del pop chileno* o sino flojamente nombrado *Nuevo pop chileno*. Resulta finalmente en que no hay renovación del movimiento. El Nuevo Pop chileno plantea ideologías, anhelos, reflexiones y vivencias distintas a las del Nuevo Paraíso del Pop. Las influencias son directas, mas no la manera en que estos dos movimientos funcionan y suenan.

²⁰ Prado2016. video de YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA> [consultado el 12 de mayo de 2017].

Así como Huidobro postula que *“El Poeta es un pequeño Dios”*, también hay que agregar que la prensa lo es. Pero ojo que las audiencias también. Las palabras crean realidad al fin y al cabo, somos libres de empoderarnos de los temas y transmitir ideas.

Concluyendo me gustaría entregar mi más íntima opinión. Creo que lo que cubre a toda la música y a los músicos nacionales entre sí, es una resiliencia histórica. Resiliencia contra un gobierno que ahora último se pone las pilas con la música nacional, resiliencia contra los antiguos métodos de censura política, resiliencia contra una destrucción cultural en el desinterés de la sociedad frente a las artes, resiliencia contra los paradigmas que llevan siendo un peso en la espalda desde décadas atrás, resiliencia contra una economía que no favorece a los artistas emprendedores y una resiliencia contra el mercado internacional el cual va poco a poco cediendo terreno para Chile. Hay que agregar también, que algunas de estas situaciones no se dan solo en este país, sino en el de al lado, y en el que le sigue, y al siguiente también.

Hoy el pop, y la música chilena en general, está pasando por la mejor etapa en años. Y se nota que finalmente hacia algo mucho mejor vamos. No puedo decir que estoy completamente conforme con las puestas escénicas del músico pop nacional en general, pues creo que, habiendo tantas opciones para tomar, me intranquiliza pensar el por qué aun no veo mayores y más definidas particularidades en las estéticas escénicas para el nivel internacional; pero me alegro en pensar y en sentir la intuición de que hacia allá vamos.

El camino se ve cariñoso, la generación que aparezca en estos próximos años 20 me intriga saber en qué es lo que traerá y hasta donde llegara. La vara ya está quedando a un nivel de calidad como nunca antes visto en el país. Y si las eventualidades contextuales contemporáneas interrumpen el proceso, creo que solo y únicamente el artista, como pequeño Dios, deberá ser quien finalmente levante los corazones y traiga los tiempos mejores.

*¿Quién resistirá cuando el arte ataque?*²¹

Luis Alberto Spinetta

²¹ Frase del compositor argentino Luis Alberto Spinetta perteneciente a la canción homónima del músico, publicada en 1986.

BIBLIOGRAFÍA

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle

2010 *Historia Social de la Música Popular Chilena, 1950-1970*. Santiago: Editorial Mago.

Frith, Simon

2014 *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Huidobro, Vicente

2009 *Manifiestos*. Arte Poética. Santiago: Editorial Mago.

Maira Manuel

2012 *Canciones del Fin del Mundo*. Santiago: Ril Editores.

2015 *Bajen la Música*. Santiago: PenguinRandomHouse Grupo Editorial.

2017 *El Tocariscos*. Capítulo 4. [Archivo de video]. Recuperado de

https://www.facebook.com/pg/manuelmairaperiodista/videos/?ref=page_internal

Aguayo, Emiliano

2012 *Las Voces de los '80*. Santiago: Ril Editores.

Escárate, Héctor

1994 *Frutos del País. Historia del Rock Chileno*. Recuperado de

<https://lavagoneta.files.wordpress.com/2008/02/frutosdelpais.pdf>

Salas, Fabio

2003 *La Primavera Terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*.

Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Fonseca, Carlos

1985 El Nuevo Pop Chileno. *Revista Mundo*. Número 36. p.16.

Diario El País

2011 *Chile, nuevo paraíso del pop*. Publicado el 4 de febrero.

Prado, Juan

2016 *Cassette, historia de la Música Chilena – Capítulo 4: POP* [Archivo de video].

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA>

Taylor, Diana

2016 *¿Qué es una performance?* [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=to9jSVcj6KU>

SITIOS WEB

Cassette, historia de la música popular chilena: Pop (2016). Consultado el 12 de Mayo de 2017. (<https://www.youtube.com/watch?v=279P9pgtRRA>)

Jorge González, entrevista exclusiva, Alemania 2014. Luis Ortega (2014). Consultado el 30 de Mayo de 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=P7CsPPer2Lqg>).

MusicaPopular.cl. Consultado a través de todo el periodo de investigación del presente artículo.

https://noisey.vice.com/es_co/article/6ag95e/descubre-la-nueva-generacin-de-pop-chileno-con-el-nuevo-compilado-nmc-pop-de-guitarras (Consultado el 12 de Mayo de 2017)

<http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2016/04/el-novisimo-pop-chileno.shtml/> (Consultado el 10 de Junio de 2017)

<http://www.latercera.com/noticia/la-segunda-generacion-del-nuevo-pop-chileno/> (Consultado el 10 de Junio de 2017)

<http://www.radiozero.cl/musica/2016/04/chile-el-nuevo-paraiso-del-pop-segun-la-prensa-espanola/> (Consultado el 10 de Junio de 2017)

<http://industriamusical.es/tag/nuevo-pop-chileno/> (Consultado el 10 de Junio de 2017)

musicandote.com/música-pop (Consultado el 2 de Abril de 2017)

Concepto definición. <http://conceptodefinicion.de/material-p-o-p/> (Consultado el 2 de Abril de 2017)

(<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1076447>) (Consultado el 5 de Agosto de 2017)

(<http://conceptodefinicion.de/epistemologia/>) (Consultado el 5 de Octubre de 2017)

<http://www.memoriachilena.cl> (Consultado a través de todo el periodo de investigación del presente artículo.

<http://www.emol.com/noticias/tecnologia/2013/09/13/619674/los-nostalgicos-y-obsoletos-cassettes-cumplen-50-anos.html> (Consultado el 28 de Mayo de 2017)

La sabiduría chilena de tradición oral y el canto a lo poeta

Chilean oral tradition wisdom and canto a lo poeta

Por

Rodrigo Hernán Espinoza Rojas

Carolina Alejandra Ticuna Alvarado

Francesco Paolo Celle Bono

El pensamiento humano, sus modos y paradigmas de entender el mundo han determinado las actividades humanas, entre ellas la música. En esta investigación profundizamos en la sabiduría chilena de tradición oral, un pensamiento filosófico arraigado al campo Chileno, el cual ha sido trabajado y estudiado por el profesor Gastón Soublette. Una forma de hablar del pensamiento del pueblo campesino y que emerge en la práctica del canto a lo poeta en Chile. Hablamos de un pensamiento situado en la geografía de nuestro país, principalmente en la zona central, con raíces mestizas y que emana de la mano de una forma de vida ligada estrechamente a la tierra. Es este modo de entender el mundo y relacionarse con él lo que permitió el desarrollo de una las expresiones musicales populares más ricas de nuestra música y poesía tradicional.

Palabras clave: Canto a lo poeta, tradición, sabiduría chilena, música tradicional.

Human thought, paradigms and ways of understanding the world determine human activities, among them, music. In this research we elaborate on oral traditional chilean wisdom, a philosophical thinking rooted on chilean countryside, which has been investigated and studied by professor Gastón Soublette. This is a way of speaking about peasant thought that emerges on the practice of canto a lo poeta in Chile. We talk about a thought that is situated in our country's geography, mainly in the central zone, with mixed roots and that arises from a way of living strongly related to the land. This way of thinking and interacting with the world allowed the development of one of the richest popular musical expressions of our music and folk poetry.

Keywords: Canto a lo poeta, tradition, Chilean wisdom, folk music.

INTRODUCCIÓN: LA MÚSICA Y EL PENSAMIENTO HUMANO.

*Jilguero canta en tu nido,
hasta que amanezca el día,
consuélame mis tristezas
con tu Canto de Armonía¹.*

La relación entre filosofía y música es antiquísima, existe una correspondencia fundante entre ambas disciplinas. La música a lo largo de la historia es un producto del pensamiento filosófico de cada época; hemos dividido la historia de la música occidental en grandes épocas: renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo y las músicas contemporáneas y de vanguardia, que dieron vida a prolíficos movimientos. Cada periodo no se sustenta en la música por sí sola, debemos entenderla según el modo de pensar de cada época.

El canto a lo poeta, como expresión musical y poética se encuentra fundada en un modo de pensar y moverse en el mundo que se dio en Chile en los últimos cinco siglos; este modo de pensar y moverse está ligado a la espiritualidad, a la cotidianidad, a la ruralidad, al trabajo y a las relaciones humanas. Queremos pensar el canto a lo poeta desde acá, y por ello este trabajo se propone representar una mirada desde los cultores, desde el contexto social del Chile rural, y desde quienes, pese a no emerger de la cultura popular y rural, como el profesor Gastón Soublette, han revelado la existencia de una filosofía propia de este pueblo: la sabiduría chilena de tradición oral.

I. MARCO TEÓRICO

1. El canto a lo poeta

El Canto a lo poeta es una antigua tradición de poesía cantada que se remonta a la época de la Conquista (Siglo XVI) y ha estado activa mayoritariamente en la zona central de nuestro país, desde entonces hasta nuestros días. Sus orígenes están en la cultura hispánica, donde personajes que van desde trovadores y juglares, pasando por copleros y llegando a los misioneros jesuitas, llegan a nuestro territorio cultivando distintas formas y roles del canto en verso que vendrían a ser finalmente aquellas que conocemos actualmente y en las cuales ahondaremos también más adelante.

¹ Versos de literatura, Javier Pérez. Extraído de la antología de canto a lo poeta realizada por Fidel Lobos (2009).

El canto se funda, independiente de su temática, en los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. A partir de ellas aparece como composición de cuatro décimas glosadas de una cuarteta, más una quinta décima de despedida. Dentro de sus características musicales son elementos esenciales la entonación y el toquío. Las entonaciones son aquellas melodías sobre las que se sostiene el canto, las cuales varían en nombre según su relación con lugares, personas, entre otras (ej: *La común, La codeguana, etc.*). *Toquío*, por su parte, se le llama a la pulsación rasgueada y/o punteada del instrumento que acompaña el canto a lo poeta, cada entonación yendo pareada a su propio toquío.

Se toca con guitarra traspuesta, guitarrón chileno y rabel, todos instrumentos que se han hecho uno en significado y sentido con la tradición. Un ejemplo de esto se demuestra en las bellas palabras del cantor Arnoldo Madariaga Encina, refiriéndose al guitarrón:

“Cómo no va ser chileno el guitarrón; tiene 4 diablitos, que vienen a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso más la despedía y 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocablo; tiene 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales del guitarrón nos dan a entender lo que es la paya: desafío, duelo improvisado entre 2 cantores puetas; muchos guitarrones llevan tallada en su brazo una cruz o las naves de una iglesia, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino y un espejo, lo que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente como el agua cristalina”².

A las muchas formas de afinar la guitarra se les denomina finares, las cuales abundan, como diría Santos Rubio: “*Son cuarenta afinaciones, ninguno las sabe todas*”³.

La tradición del canto a lo poeta y la ejecución de sus instrumentos es principalmente una tradición familiar, por lo que no es poco común ver casos de cantores como el de los hermanos Francisco y Cecilia Astorga Arredondo; Arnoldo Madariaga padre, hijo y nieta; entre otros verdaderos linajes de transmisión del oficio y el espíritu del canto a lo poeta. Procederemos a tratar el canto según sus grandes formas tradicionales: canto a lo divino, canto a lo humano y la paya.

2. Canto a lo divino

Vemos que según Hans Janner, ya en la España de tiempos de la Conquista se iba perfilando aquel glosador que terminaría por ser el cantor a lo divino, un cantor que en lugar de versar sobre el amor, “*se remite más bien a la dignidad del orador moral, filosófico y aun sagrado que*

² Arnoldo Madariaga Encina en Astorga, 2000: 61.

³ Astorga 2000: 61.

adoctrina, previene, arenga, fulmina o alaba.”⁴ A través de este tipo de orador se impuso el tema religioso que se desarrolla a través de lugares comunes teológicos y en ocasiones de fiestas religiosas.

Respecto al origen del Canto a lo divino en Chile, se acepta de manera general el que fuera primero enseñado por los misioneros jesuítas como método de evangelización, tomando como matriz de décima la conocida oración “Bendita sea tu pureza”, esparcida por todo el territorio de la zona central. El canto a lo divino se ordena o piensa por fundamentos o *fundados*, los cuales son las temáticas a las que puede hacer alusión el canto. Éstas son tremendamente relevantes, en cuanto por un lado reflejan el conocimiento y la profundidad del pensamiento religioso del cantor y la comunidad; como también, por el otro, son muchas veces inseparables de su funcionalidad. Por ejemplo, versos que tienen por fundamento el Nacimiento de Jesús, serán cantados en vigili­as navideñas. Lo mismo se aplica a las novenas familiares, velorios de angelito o de adultos, vigili­as de distinta temática, misas, etc.

Finalmente, citamos de un tríptico elaborado por la familia Madariaga, una bella explicación respecto a la forma y el símbolo vivo: “*Se canta formando un semicírculo en torno a la imagen que se está celebrando. La imagen completa el círculo y se va rotando durante toda la noche, y este círculo significa fidelidad. El canto es individual, cada cantor canta solo. (...) Riqueza musical que está muy vigente en Chile.*”

3. Canto a lo humano

Es en la cepa de los trovadores y juglares españoles que encontramos el origen del canto a lo humano en las primeras colonias de nuestro país. En ese sentido, es tan antiguo como el canto a lo divino, desarrollándose de forma paralela y muchas veces inseparable de éste. Usando las mismas métricas poéticas, transposiciones y entonaciones, trata gran variedad de fundamentos que incluyen la literatura, ponderación, mundo al revés, amor, la vida cotidiana, entre otros.

Por su naturaleza, sirve de canal expresivo entre el cantor y los acontecimientos político-sociales de la historia y el tiempo presente, los cuales forman parte de la memoria y acaecer contingente de su entorno y comunidad. En resumidas cuentas, engloban toda la experiencia humana fuera del ámbito bíblico o religioso. Hasta nuestros días, sus versos siguen vivos en ocasiones como los mingacos y las fiestas familiares campesinas, casamientos, entre otras festividades y encuentros espontáneos entre cantores.

⁴ Pereira Salas 1962: 42.

4. La Paya

Ante el encuentro de dos o más cantores a lo humano nace la improvisación o paya. El término *paya* viene del quechua y significa dos, pues representa un duelo poético entre cantores. Respecto a sus primeros registros históricos nos ilustra el cantor Francisco Astorga, comentando como el abate Juan Ignacio Molina, en el siglo XVIII, ya identificaba a los antiguos puetas chilenos, hablando de “*los compositores de repente, llamados en su lengua Payadores*”. Otro registro del siglo XIX es el famoso contrapunto entre el Mulato Taguada y Javier de la Rosa, recogida y recompuesta por Nicasio García y otros puetas.

II. METODOLOGÍA

Se hizo una revisión bibliográfica y análisis para elaborar una definición de lo que es la sabiduría chilena de tradición oral, nos adentramos en cómo entiende la realidad, las nociones de ética, de estética, de belleza y del tiempo. Nos basamos principalmente en textos del profesor Gastón Soubllette y otros autores, que han trabajado en torno a ello.

Fueron realizadas entrevistas a cultores con importante trayectoria en el canto a lo humano y a lo divino, ellos son Arnoldo Madariaga Encina, Arnoldo Madariaga López y Francisco Astorga. A través de estas entrevistas nos propusimos sacar a la luz el pensamiento y la filosofía que está presente en el canto a lo poeta, cuales son los fundamentos detrás de su actuar como músicos y poetas. Fueron escogidos debido a su larga trayectoria y reconocimiento entre los cultores, además por el tiempo acotado de la investigación y la posibilidad de acceder a ellos. Todas las entrevistas tuvieron un carácter semiestructurado, en el marco de lo que consideramos entrevistas a expertos, ya sea por su largo quehacer en el canto a lo poeta en el caso de Arnoldo Madariaga Encina, Arnoldo Madariaga López y Francisco Astorga. Nos interesó obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes y las interacciones entre ellos.

Finalmente se realizó un análisis comparativo entre la los factores constituyentes de la sabiduría chilena de tradición oral ya mencionados, y como se entienden estos conceptos por los cultores del canto a lo poeta. El análisis se basa en la reflexión de la información entregada por nuestros informantes y las relaciones que se establecen entre el concepto y teoría de sabiduría chilena de tradición oral.

III. EL MANIFIESTO DEL CAMPO CHILENO; LA SABIDURÍA CHILENA DE TRADICIÓN ORAL

El saber sapiencial en el canto a lo poeta

En el prólogo del libro *El Canto a Lo Poeta: A lo Divino y a lo Humano. Análisis Estético Antropológico y Antología Fundamental* se afirma que “Chile posee un extenso continuo de textos versificados que puede ser considerado como las más completa expresión de la cosmovisión y la idiosincrasia de nuestro pueblo”⁵. Esto lo enuncia el profesor Soubllette dada la forma y el carácter del canto a lo poeta, que le permite narrar una infinidad de temas, y dada la división en canto a lo humano y a lo divino. El buen cantor y poeta ha de conocer fundamentos y versos suficientes, y principalmente ha de poseer el sentido (que aclara Soubllette es sabiduría) y la memoria para tratar los temas del cielo y la tierra.

Adentrándonos en la Sabiduría Chilena de Tradición Oral

Cuando hablamos de Sabiduría Chilena de tradición oral, lo primero que debemos mencionar es que es un saber que se preocupa del sentido, del sentido de las acciones humanas, de las relaciones y de los acontecimientos del mundo; nos permite responder la dirección hacia dónde vamos. En contraste con el conocimiento, que se preocupa del cómo se conforma el mundo, la sabiduría apunta a los porqués.

La sabiduría de un pueblo es una construcción completa, compleja y muy rica, abarca la cosmovisión y las relaciones del pueblo con los elementos terrenales y espirituales, incorpora en sí la dimensión trascendente de las personas de aquel pueblo. El diccionario de Oxford da una certera definición de Sabiduría explicándola como un *Conjunto de conocimientos amplios y profundos que se adquieren mediante el estudio o la experiencia*. La sabiduría no es sólo un conjunto de conocimientos, pues para que sea sabiduría como tal ha de ser praxis también y no sólo teoría, la sabiduría es un conocimiento vivencial, nace de la experiencia e interacción del ser con el mundo.

La sabiduría chilena de tradición oral ha residido en el pueblo, principalmente en el pueblo campesino, vive en sus costumbres, en sus ritos, en el modo amable y acogedor de relacionarse de su gente, y en cada uno de sus miembros en menor o mayor medida dependiendo de cuanto esto haya permeado en su ser y lo haya hecho parte de su modo de vida, la sabiduría se ha albergado en el alma del pueblo y se expresa en refranes, cuentos y cantos, avivándose a la vera del fogón o

⁵ Soubllette en Sepúlveda Llanos 2009: 26.

el calor del brasero, amasándose en la tortilla del rescoldo, o siendo caldo concentrado del plato diario.

El sabio popular

Hemos dicho que la sabiduría es un conocimiento que nace de la praxis, por tanto, se requiere de quien ejerza la acción sabia. Gastón Soubllette comenta que esta sabiduría está encarnada en quien denomina es el sabio popular, un hombre o mujer anónimo, guía de su comunidad y que es íntegro en su manera de ser; la experiencia le ha dado conocimiento profundo del tiempo, de la geografía y de las relaciones humanas, y pudo transmitir esta sabiduría a través del consejo o a través de su consecuencia en el actuar.

El hombre sabio es el depositario de la sabiduría de un pueblo y vive muy cercano a ella, la sabiduría de un pueblo es una construcción de cientos de años, y por tanto el hombre sabio en un momento de su vida puede alcanzar esta sabiduría, pero se nos hace necesario mencionar que el hombre sabio nace de la sabiduría de un pueblo y no que la sabiduría de un pueblo nace de las vivencias de un sabio, nos parece muy difícil que toda la sabiduría pueda caber en una persona.

Fuentes

Como ya hemos mencionado las fuentes del saber popular se encuentran en la praxis, en la interacción constante del hombre y la mujer con la tierra y con los otros. Pero tal como dice el refrán *Vivimos sobre nuestras raíces, no sobre nuestras ramas*, esta sabiduría no nace del hacer por hacer, sino de un hacer con un sustento, un fundamento, y este es espiritual.

Si las raíces constituyen el fundamento metafísico del orden y el tronco los principios o el principio que subyace en la base del pensamiento y los actos de la comunidad cultural, las ramas, en su infinita diversidad, simbolizan justamente como antes quedó dicho, las creaciones e instituciones que derivan de esos principios fundamentales. En consecuencia, perder las raíces para aferrarse a las ramas significa perder el fundamento espiritual y con él los principios fundantes del orden y quedar sólo adherido a las cosas.⁶

Es una búsqueda que trasciende lo humano, y en nuestra cultura mestiza, encontramos componentes cristianos e indígenas. El aferrarse a la ramas en este caso significa estar ligado meramente a la búsqueda de la materialidad.

⁶ Soubllette 2009.

Concepciones del bien y el mal

De acuerdo a Soubllette el mal según lo que desprende de la sabiduría tradicional no tendría consistencia, sino que es una deformación del *orden universal*. Si seguimos profundizando esta deformación se refiere a la pérdida del sentido, a la pérdida del horizonte de la comunidad y el bienestar común, a pasar de preocuparse del otro a la mera individualidad. Y en el campo chileno ese otro se encarnó y pasó a forzar el destino de muchos. “*La interpretación campesina del mundo se mueve a partir de un profundo eje ético-religioso basado en el pensamiento cristiano y en el dramático contrapunto histórico entre ricos y pobres. Desde allí se yerguen las fuerzas del bien y del mal, de la opresión y la libertad*”⁷. Cuando el hombre pierde el sentido comienza a oprimir al otro y de esa deformación emana el mal.

Lo bello y lo feo, lo verdadero y lo aparente

Soubllette en *Semblanza del sabio Chileno* es muy enfático en decir que es necesario mirar más allá de lo aparente para ver la realidad

Los ojos ven la apariencia del mundo y de los demás hombres. Para quien no se conoce a sí mismo, esa percepción de la apariencia es suficiente conocimiento del mundo. Pero si quien conoce su corazón, desafía sus ojos, es porque entiende que tras la apariencia hay todo un mundo por conocer, y hay que estar alerta, “porque *la vista engaña* como dice el huaso”.⁸

Detrás de esto también está la belleza, los sentidos nos dan una aproximación a la realidad, sin embargo, estos no son infalibles.

El tiempo y la estructura del acontecer

En la vida ligada a la tierra, se distingue una visión de acuerdo con el flujo de los acontecimientos, de acuerdo al ritmo de las estaciones y las siembras, a la interacción de un elemento con otro, tal como la cosmovisión mapuche se conforma de dualidades⁹. Es el tiempo del trabajo, de la comida, del encuentro con el otro, de la jornada laboral de la mañana y la tarde; la salida del sol y la caída de la noche, a diferencia de la modernidad el hombre y la mujer en Chile se movían de acuerdo a los acontecimientos y no a una abstracción del tiempo como puede ser el reloj.

⁷ Salinas 1982: 88.

⁸ Soubllette 2017: 240.

⁹ Grebe 1974.

Perfil del Cantor

Es uno de los tópicos más recurrentes en aparecer durante las entrevistas. El cantor como oficio supone una forma de vivir en la cual el arte, los saberes, la virtud y la disposición para con el otro se hacen una sola realidad indisoluble. Al cantor no le basta el hacer, este está estrechamente a una forma de ser.

Se reconocen y valoran en la comunidad de cantores distintos dones y capacidades que cada cantor tiene, desarrolla y pone a disposición de los otros: “*Yo puedo componer una melodía, el otro puede hacer la letra y hacemos un complemento*” (Madariaga L.)¹⁰. Sin embargo, hay ciertas capacidades que son especialmente admiradas entre los poetas y cantores, entre las cuales podemos reconocer en un primer lugar la memoria, que ejerce un rol esencial en el oficio y su aprendizaje y se considera inseparable de la vida misma:

AML: porque la memoria se cultiva y se labra también, si uno no ocupa la memoria se duerme, las memorias no funcionan.

AME: Pero uno ocupa la memoria desde que uno se levanta, porque uno se tiene que acordar que hacer en el día.

AML: Sabe que la mañana es mañana, que está el comienzo del día, y la tarde sabe que es tarde.

AME: Sabe donde está viviendo, donde tiene que ir.

(Madariaga E. y Madariaga L.)

Otra capacidad muy admirada es la de jugar con el sentido de las palabras y de los versos, la capacidad poética y de síntesis. En esto está, por un lado, el ser capaz de estrujar el valor de las palabras para ponerlo a disposición de lo que se está creando, a veces cambiando totalmente el significado original de unos versos para acomodarlo al tema que se está tratando en el momento. Por otro lado, la capacidad de expresar abundante significado en escasas palabras se vincula con el payador, pero también con la sabiduría. De esto nos deja un esclarecedor relato Francisco Astorga referido a un encuentro que tuvo con don Heriberto Ibarra, cantor de gran antigüedad:

...y de repente en un momento le pregunto algo así como: -Usted que es hombre tan sabio, dígame qué es la sabiduría-. Entonces él me contesta que la sabiduría es gustar de Dios. (...)

¹⁰ Esta cita y las subsiguientes a Madariaga L., Madariaga E. y Astorga fueron extraídas de las entrevistas realizadas para la presente investigación.

a uno lo impresiona porque, con tres palabras a lo mejor si tú le preguntas a un académico te va a dar una charla y a lo mejor te va a hacer un curso sobre la sabiduría. Pero esto, esto es. Entonces tenía como eso, eso de payador, de contestar en muy breve palabra (...) con una claridad así, tremenda... (Astorga).

Adentrándonos en el terreno de las virtudes que se esperan de un cantor, encontramos la integridad y la transparencia, y con un mayor énfasis, la solidaridad y la humildad. La solidaridad es entendida como una generosidad de entregarse en obra y saber a los demás cantores y a la comunidad. La humildad es simplemente la capacidad de ver más allá de vanidades y apariencias, lo que finalmente implica reconocerse igual a los demás en esencia, sin necesidad de demostrar superioridad de ningún tipo. Subyacente en todo momento está el hecho de que para el cantor, su sentido estriba en la trascendencia no de su nombre, sino de sus versos, reforzando así esta idea.

Destacamos la aparición del Perfil de la Mujer cantora, del cual sólo tenemos una pequeña descripción hecha por Madariaga hijo, en línea con todo lo anterior y rescatando valores tradicionales: “...*Y la mujer debe ser una dama, intachable, debe ser verdadera, honesta, no andar con mentiras ni con rodeos...*” (Madariaga L.)

En relación a la solidaridad en un ámbito comunitario, encontramos muy fuertemente la importancia del compromiso de parte del cantor. En resumen, éste se traduce en ser capaz de estar ahí para los demás sin importar los sacrificios personales que esto implique, manteniendo fidelidad a la función y a la palabra empeñada.

Visión de mundo

En la visión del mundo del cantor se configuran como primordiales la naturaleza, la espiritualidad (de raíz fuertemente cristiana) y la sabiduría, ésta última como un saber vivir, pero también discernir. La contemplación de la naturaleza, muy relacionada con la vida rural, es fuente inagotable de inspiración, versos, aprendizajes y saberes. En ese sentido, la naturaleza es vista por los cantores como maestra de vida, pero también como musa, en cuanto de ella manan siempre nuevas palabras y poesías.

La espiritualidad aparece para los cantores como servicio y canto, y el canto aparece en su lugar como oración. Es tremendamente importante no olvidar la creencia cristiana de los cantores, sin la cual no se entiende el canto a lo divino y la actitud que éste comprende: “...*si vamos a cantar a lo divino, con público o sin público cantamos igual, no le cantamos al público, le cantamos a*

Dios, y si hay público, sí, bienvenido sea porque a través del canto aprovechamos de evangelizar, para que alguien nos escuche...”. (Madariaga L.)

El cantor vive su espiritualidad en los eventos del calendario litúrgico y los ritos, pero también de manera privada y personal, estudiando las escrituras y cantando, en el día a día:

“...bueno en el campo, no sé si tú has escuchado hablar que la gente antes decía “la hora de la oración”. Que era así como, poniéndose el sol, entre las seis y las siete de la tarde... eh... Muchos cantores a esa hora, por ejemplo, después del trabajo... cantan un verso a lo divino. En forma así, privada.” (Astorga)

El cantor a lo divino cuando canta, ora, y lo hace como expresión de fidelidad, como se aprecia en el símbolo vivo de la rueda de cantores, similar a un anillo de compromiso. El compromiso es con Dios y el trato es también con Él, como dice el dicho de don Madariaga padre, citado por Francisco Astorga como un retrato de vida espiritual: “El canto a lo divino, lo paga el divino, y el canto a lo humano, lo pagan los humanos.” (Astorga)

En relación a estas creencias, podemos entender fácilmente el discernimiento del bien y el mal, lo verdadero y lo aparente, lo bello y lo feo. Lo bueno, lo bello y lo verdadero son así parte de una misma realidad, el cantor para reconocerla sopesa las cosas siempre más allá de lo superfluo hasta su profundidad, su esencia. El tiempo también lo podemos entender desde todo lo anterior, como un tiempo de la naturaleza, la tradición, la vida de cada uno, pero también como un tiempo ilimitado, de eternidad, circular. Esto último se percibe a veces sensitivamente como consciencia alterada en la honda comunión que se puede dar en una rueda de cantores.

Finalmente, la sabiduría es el depósito de todo lo anteriormente expuesto, una valorización de lo verdadero, de las raíces de uno mismo y de su entorno. Sobre este entendimiento, virtud y contemplación, se funda un arte del vivir que opera sobre la verdadera realidad de las cosas.

La palabra.

El cantor a lo poeta trabaja la palabra y la lleva a sus máximas posibilidades. En el canto mismo se reconoce la primacía de la palabra como regidora de los acentos, ritmos y pulsos. Sin embargo, la palabra es mucho más que eso. Ella aparece también como medio de creación de la realidad externa e interna del cantor. Es por eso que, en la medida que va aprendiendo y practicando, el cantor se da cuenta que conoce muchas más palabras de las que pensaba, se hace consciente así de su propia riqueza. Al mismo tiempo, como círculo virtuoso, esto genera una capacidad de apreciar el mundo con nuevo vocabulario. Nuevos significados significan crear

nuevo mundo, ver con nuevos ojos y así captar aún mejor aquello que las cosas dicen y son. Esta relación entre la mirada y la palabra cobra mucha vida en el ejemplo de los niños, de los que el cantor también aprende:

...claro y uno empieza a darse cuenta a veces... en este caso los niños que no tienen ningún prejuicio sacan unas palabras que ellos mismos inventan, y unas son muy bellas, entonces el poeta está atento a eso también. A aprender de los niños que utilizan un vocabulario de repente con unas palabras que ellos inventan, pero que tienen sentido. Entonces eso es muy bueno, y de repente algún poeta las toma y las pone en los versos. (Astorga).

Finalmente, aparece también la palabra en el sentido del compromiso y la acción en el convivir, fundamental en la cultura campesina: *“Te doy mi palabra”*.

El aprendizaje y el maestro

Como ya vimos antes, la vida es una fuente inagotable de saberes para el cantor que observa, canta y aprende. A esta forma de aprender se suma otra de tremenda importancia, vinculada a la figura del maestro. Se entiende que todo cantor tiene un maestro, o varios maestros a lo largo de su vida, algunos de mayor peso sobre su propia formación que otros. Eso es importante, no se aprende solo, nadie se hace a sí mismo. El maestro en ese sentido crea lazos en cuanto entrega el saber acumulado de la tradición colectiva y genera el nexo de su aprendiz con la comunidad en la cual se desempeñará. Esta figura muchas veces viene de la propia familia o el entorno más cercano y le enseña a su aprendiz desde temprana edad.

El maestro cantor enseña, pero de una forma muy especial. Por un lado, enseña a través de los versos, los cuales el aprendiz memoriza o guarda hasta que empiezan a fermentar enseñanza por sí mismos. Por otro lado, educa a través del ejemplo y la forma de vivir, de hablar, de actuar, que el aprendiz mira, vive e integra en sí mismo. Don Francisco Astorga nos relata cómo el maestro puede llegar a asumir desde ahí un rol muy paternal:

...a veces uno (...) hace un voto de obediencia muchas veces, que a veces a uno hasta lo puede complicar en el momento es decir *“no, ¿cómo me dijo esto?”*, *“¿cómo me trató así?”*. Después uno dice *“no, tenía toda la razón”*, (...) Es como un padre pa’ uno también el maestro, entonces un tirón de oreja a lo mejor en el momento duele pero después uno dice *“no, realmente era necesario que me lo dijera de esta forma y no de otra.”* (Astorga)

El acto musical

Para el cantor a lo poeta, música y canto son complementarios y dentro de sus funciones se reconoce la de expresión de emociones, expresión que también es recogida por otros y que se integra al cuerpo de saberes comunitarios:

-Usted me hizo acordar de una cuarteta que hice yo, que es un verso que hice yo por el guitarrón chileno. Que dice: *Su música es alegría, alivio del pensamiento, del alma divertimento y del corazón armonía* ¿me entiende? El canto, la música, porque el canto va a la par con la música...-

-Es complementaria, hace un solo cuerpo. -

-Alivia el pensamiento, lo nutre al pensamiento

(Madariaga E y Madariaga L.)

El canto también tiene una función expresiva dentro de la comunidad, Francisco Astorga dentro de sus relatos menciona que el canto es parte de la relación afectiva que se genera en las comunidades, en una posición similar al simbolismo que tiene la comida como muestra de afecto y aprecio y se reconoce en esta expresión un valor espiritual propio y suficiente, prescindible de una retribución económica.

...y de repente alguien le preguntó:

- ¿uds. viven del canto? - dice una persona que le pregunta, y don Santiago le dice:

-sí, nosotros vivimos del canto-

- eh... cuánto le pagan- le dicen

-eh... no señora, nosotros vivimos del canto

(Astorga)

Otro aspecto importante a considerar es el sonido y la relación del cantor con éste. Astorga relata cómo ciertas alturas y sonidos provenientes de la guitarra traspuesta permiten que el cantor acceda a un estado de modificación de la conciencia donde se percibe una mayor concentración y la percepción es distinta, se reconoce dentro de otro universo sonoro.

En segundo plano queda la voz dentro del acto del cantar, que pasa a ser una herramienta perfectible con la práctica y que a su vez con el paso de los años sufre un desgaste importante que se puede ejemplificar al tener la necesidad de cantar en afinaciones más bajas porque el ámbito vocal se acorta (Madariaga E. y Madariaga L.).

Tradición y cambios.

La familia Madariaga reconoce el Canto a lo Poeta como una manifestación vigente. En el mundo del cantor a lo poeta, se da cuenta de la importancia de mantener esta manifestación que posee una tradición de más de cuatrocientos años. Esta responsabilidad en replicar esta tradición hace que dentro del discurso de los cantores exista una disposición consciente de resistencia a las innovaciones que se ejemplifica en la mantención del acompañamiento musical tradicional de guitarra traspuesta, rabel y guitarrón por sobre la incorporación de otros cordófonos

Pero no todo es resistencia, el cantor reconoce cambios dentro de su comunidad que son vistos como un complemento o un aporte a mantener vigente el Canto a lo Poeta. Podemos mencionar, según el discurso de Astorga, la incorporación de grabaciones de canto a lo poeta en espacios comunitarios donde, a la espera del cantor -que por lo general tienen una alta demanda en festividades importantes- se reproduce un audio a suerte de preparación hasta su llegada.

Se menciona también el cambio en los espacios geográficos donde se ha manifestado un interés por parte de jóvenes hacia el Canto a lo Poeta. Santiago se transforma entonces en una urbe que cobija a estos nuevos cantores que, gracias a esta manifestación que se mueve dentro del ámbito comunitario, coinciden con viejos cantores que forman parte de los espacios que habitan y que en otros tiempos también fueron campo y hoy son parte de la metrópolis. Este cambio en la configuración espacial de las comunidades de cantores, se presenta como un desafío para el cantor, ya que evidencia que las comunidades han crecido y él debe asumir su rol en estos nuevos espacios de la misma manera.

La Comunidad.

“...Entonces el rabel sonaba (...), y se iban juntando las ovejas, entonces decía un cantor antiguo que, que al tocar el rabel también el cantor hacía de pastor para reunir las ovejas”
(Astorga)

El Cantor a lo poeta cumple un rol importante dentro de su comunidad, *“no existe cantor sin comunidad”* nos dice Astorga. Es un personaje público que, si canta a lo divino, participa en novenas familiares importantes como el tiempo Pascual, la Fiesta a la Virgen del Carmen, la Cruz de Mayo, entre otras fechas mencionadas por Astorga, como la elección de Juan Francisco Fresno como cardenal o la pronta visita del papa Francisco. Su participación es evangelizando y acompañando en estas veladas al compartir sus versos. Por su parte el cantor a lo poeta también cumple con un rol social comprometido *“...al hacerse eco de las inquietudes de la comunidad. La*

comunidad siempre pone la confianza en el cantor” (Astorga). Aunque estos roles son los de preponderancia e importancia para los cantores, esto no quita que puedan participar de actividades donde se presenten en escenarios o de grabaciones de sus versos.

En esta función de hacer eco de las inquietudes de las personas, de visibilizar las problemáticas y vivencias sociales, el cantor justamente recoge las temáticas que desarrollará luego en sus fundamentos, que hablan de la experiencia comunitaria y la personal. Espacio privilegiado como fuente de experiencias tienen las personas mayores, quienes son valorados y respetados. Sobre esta relación de aprendizaje que el cantor obtiene de su comunidad Astorga dice: *“El cantor a lo poeta no es una isla sino que asume el saber de los demás cantores y el saber comunitario. Se hace eco de la sabiduría y de las inquietudes de la gente.”*

En su oficio, el cantor percibe una retribución desde su comunidad. Las personas comparten con ellos sacos de carbón o de papas, entre otros bienes. Pero dentro de los relatos, es más significativo el “hecho de compartirlo” relacionado con la expresión de gratitud y afecto que la comunidad brinda al cantor. Otras manifestaciones de agradecimiento que el cantor percibe son desde el mundo de lo onírico, donde se cuenta la experiencia del cantor Santos Rubio, quien fue visitado en sueños por los niños a los que él les había cantado.

Otros círculos en los que se mueve el cantor a lo poeta son los círculos familiares y gremiales. Con respecto a la familia, esta es reconocida como un núcleo de apoyo fundamental para el desarrollo del cantor. Es un círculo íntimo de aprendizaje cuando los espacios comunitarios no han sido estables. Padres, hijos, tíos, nietos son figuras reconocidas por los cantores dentro de esta función músico-social que forma parte de una herencia familiar; más la figura materna es reconocida por los cantores como fuente de sabiduría y el lazo que extiende esta herencia.

Al hablar de las relaciones entre cantores, se describe un círculo de cantores a lo divino, que se comunican constantemente vía teléfono o mensajería instantánea para informarse de instancias de canto. Este círculo es reconocido por A. Madariaga hijo como una extensión de la propia familia y convoca a cantores de la Cuarta Región, del Valle del Aconcagua, de la Provincia de Colchagua, Cardenal Caro y Región del Maule.

Estas estrechas relaciones son ejemplificadas tanto por la Familia Madariaga como por Francisco Astorga, al relatar el pesar del conjunto cuando hay noticias de comportamientos inadecuados de cantores aislados ya que estos afectan negativamente la visión comunitaria hacia

el círculo de cantores; así como la planificación del velorio de don Heriberto Ibarra donde él les cuenta su interés de que le canten tres días por fundamentos específicos y su deseo se cumple.

Este círculo cercano es fuente de aprendizaje para un cantor donde se comparten y entregan versos y afinaciones. Se reconocen figuras importantes como la de Don Arnoldo Madariaga Encina quien es considerado el patriarca del canto a lo poeta por Astorga, o la figura de Santiago Varas por la gran cantidad de versos de su autoría que son cantados en la actualidad. De la observación del oficio de los cantores aprenden a jugar con el sentido de las cuartetos, redescubrirlas con ingenio y profundidad, siendo estas situaciones valoradas por los mismos cantores. Menciones especiales tienen los espacios donde se desarrollan las ruedas de cantores cuando se dan estos momentos de alteración de la conciencia producto de la sonoridad de las guitarras y que se reconoce una concentración que permite una comunicación distinta y profunda entre cantores.

El canto a lo poeta, de acuerdo a sus cultores.

El canto a lo poeta remonta su raíz al campo, muchas veces llamado canto campesino, nos habla de una tradición de más de 400 años que se cultiva en espacios geográficos definidos por los entrevistados: Codegua, Pichilemu, San Vicente de Tagua Tagua, San Pedro de Melipilla, Navidad, Rapel, Chacarillas, El Rosario; entre otras localidades mencionadas, dan cuenta del contexto en que se desarrolla el canto, de marginalidad y pobreza pero de un valor significativo para el canto, por ser los lugares donde se conecta con la naturaleza y encuentra inspiración para sus versos y su canto.

Astorga vincula este saber a trovadores y juglares de la edad media pero también al canto gregoriano, hebreo y árabe tal vez explicando la relación de lo divino y lo pagano que presenta su quehacer. Se reconoce el canto a lo poeta como el alma de Chile, canto portador de valores que son raíces profundas que deben ser cuidadas. Por eso la importancia de que el verso trascienda, más que el mismo poeta que se transforma en un perpetuador de estos saberes.

Dentro de la simbología cobra valor la del círculo y el semicírculo como representación de lo infinito, de la fidelidad a una creencia (Madariaga E.) y se expresa en la disposición espacial al cantar, en la manera en que se desarrolla el canto y también en la construcción de décimas que pueden invertir el orden de sus versos conservando su lógica semántica.

El cantor posee un vínculo con su instrumento musical: *“lo ideal es que el cantor tenga su instrumento porque el instrumento es la prolongación de uno mismo”* nos dice Astorga, esta relación se evidencia en la interpretación que cada cantor consigue al dar un temple o afinación

específica a su instrumento. Dentro de los primeros instrumentos que se vinculan al canto a lo poeta está el rabel, también se encuentra el guitarrón, del cual de su fisionomía se desprende una plenitud de significados, como lo son la representación de la métrica del verso en el número de traste o la representación de los puñales. Muchas veces al guitarrón se le entrega un nombre, se bautiza y tiene padrino reflejando así el vínculo familiar cantor-instrumento. La guitarra también es parte de la organología del canto a lo poeta utilizándose con afinación traspuesta según el temple que el cantor prefiera.

Una analogía interesante se presenta al explicar los saberes que conforman el canto a lo poeta. La Familia Madariaga simboliza esta relación con la figura del árbol, donde la paya es el follaje, el tallo lo conforma el canto a lo humano, y el canto a lo divino, las raíces. Otra relación que Madariaga L. menciona es que *“el canto a lo divino nace el primer día, el segundo día nace el canto a lo humano, y la paya viene después del canto a lo humano”*. La paya nace del canto a lo humano, para realizar una improvisación de versos en rima se necesita claridad y entrenamiento, y se practica en modalidad de contrapunto, banquillo y pie forzado. La relación de competencia que se da entre payadores se explica de la siguiente manera: *“un payador enciende una luz y el otro enciende otra luz y el que da más luz es el que gana”* (Astorga) evidenciándose así la lógica de competencia respetuosa donde la finalidad es compartir versos que posean un gran componente de sabiduría.

El canto a lo humano es aquel de temática no-religiosa (Astorga), se entiende como otra faceta del canto a lo divino, utilizada en otro contexto, haciéndose cargo de las inquietudes de la comunidad. El cantor que canta sólo a lo humano se entiende que es por no compartir la creencia cristiana, razón que es respetada en el círculo de cantores aunque es valorado que de igual modo conozca de canto a lo divino por ser esa modalidad, la fuente y raíz del canto a lo poeta. (Madariaga)

El canto a lo divino es un canto de tradición cristiana que basa su temática en el Antiguo y Nuevo Testamento bíblico donde se trata la historia de reyes y la formación del mundo en el primer caso y del Niño Dios, evangelistas y el Apocalipsis en el segundo. Como raíz del canto a lo poeta se expresa que es este manejo de fundamentos el que entrega una mayor formación al cantor, tanto en sabiduría como en el trabajo memorístico de sus versos.

V. EL ENCUENTRO

Presentamos los puntos de encuentros y un diálogo, entre la visión de canto a lo poeta por sus cultores y la sabiduría chilena de tradición oral.

Cosmovisión

Es en el árbol que se encuentra una representación del mundo para el mundo campesino. El árbol representa una serie de dualidades; lo inmaterial e invisible que se oculta bajo la tierra y lo material o visible que se vislumbra sobre ella; lo único y lo diverso, representado en el tronco y el ramaje. Es el mismo árbol que utilizan los cantores para representar el canto a lo poeta, en que la raíz, y por tanto orden y fundamento, proviene del canto a lo divino; al segundo día como mencionan se crea el canto a lo humano y este puede entenderse como un tronco, y las ramas y el follaje constituyen la paya; en este orden se considera esencial el conocer las raíces del canto, de donde viene, su forma y la tradición, para que la poesía que es el fruto sea maduro, bello y sano.

En el círculo también hay significaciones de la realidad, los cantores por ejemplo cantan en rueda, y en círculo no se ve el principio ni el final, es la circularidad de la décima, forma poética por excelencia del canto a lo poeta, que puede ser leída al inverso y conserva su forma, representando esta circularidad. El anillo es también un círculo, que representa la fidelidad, y en el caso del canto a lo poeta a una tradición y a una forma de ver el mundo. El refrán *regla y compás, cuando más, más*, cuando menciona el compás hace alusión a lo *ilimitado y eterno*, pero que debe estar en equilibrio con lo finito y el espacio delimitado, con la regla en este caso, un aumento de lo uno sin lo otro genera un desequilibrio en la vida de la persona, y también de la comunidad y nuestro mundo por cierto.

La palabra

La palabra toma un cariz muy importante, es por cierto la materia prima para la poesía y es también la creadora del mundo, pues el mundo se concibe en la mente de la persona, allí toma forma, da paso a representaciones y categorías, la persona enuncia pues el mundo, *la boca es la medida*, es un refrán popular que devela esto. Nos permitimos citar el epistemólogo chileno, Humberto Maturana, el mismo indica que nuestra condición e historia humana la adquirimos con el uso del lenguaje,

La existencia humana en el lenguaje configura muchos dominios de realidad, cada uno constituido con un dominio de coherencias operacionales explicativas. Estos distintos dominios de realidad son también dominios de quehacer que generamos en la convivencia

con el otro, y que, como redes de conversaciones, (redes de coordinaciones de acciones y emociones), constituyen todos nuestros ámbitos, modos y sistemas (instituciones) de existencia humana. En estas circunstancias, la realidad en cualquier dominio es una proposición explicativa de la experiencia humana¹¹.

La palabra es una parte y el todo del lenguaje, y muy valorada con justa razón por hombres y mujeres. Para los cantores a lo poeta debe respetarse la palabra cuando es cantada, conservando su acentuación y su métrica, y el ritmo de la palabra irá haciendo única cada melodía que se entone. Este respeto a la palabra no se limita al canto, sino que también al modo de vivir, cuando un cantor o un hombre o mujer del campo empeña su palabra, lo cumplen pues es lo de más alto valor que tienen, así sea para salir a cantar para su comunidad y para cumplir compromisos adquiridos. Encontramos aquí como la poesía y el canto se entretajan con la propia vida, el mismo respeto por la palabra en la poesía es el que se da a la palabra en el día a día.

La palabra permite distinguir el bien del mal, lo bello y lo feo, lo verdadero y lo aparente; todo esto que tiene relación con cómo cada persona percibe y significa el mundo. El cantor dice que *permite expresar la belleza y creatividad natural a quienes componen versos y música. Yo puedo componer una melodía, el otro puede hacer la letra y hacemos un complemento. Entonces tenemos el don, no todos tenemos dones de todo* (Madariaga E. y Madariaga L.). Esto tiene que ver con el perfil del cantor que hemos mostrado con anterioridad, la palabra en este perfil se relaciona con el compromiso, con los dones y capacidades.

El tiempo, el espacio y la comunidad

El pensamiento de la sabiduría chilena de tradición oral y del canto a lo poeta provienen del campo, de una identidad mestiza, del labrar la tierra, de la relación con las plantaciones, los árboles, el clima, los animales y también con el otro. Las reflexiones provienen de la interacción de hombres y mujeres con este mundo material que les rodea, que tiene un orden que es inmaterial e invisible a los ojos. Se da pues en un tiempo, que los cantores datan de siglos desde que la herencia hispana se sitúa en América y que se conjuga y da paso a la cultura popular, en el valle central hasta la fecha y dan paso al canto a lo poeta, con la gran cantidad de toquíos, entonaciones, finares de la guitarra traspuesta y el guitarrón, instrumento único de nuestro país. Es un tiempo especial tanto aquel en que se canta, y los cantores sortean la noche con versos y guitarras, envueltos en un tiempo circular; y es también un tiempo especial, en que el hombre y la mujer del campo se mueve,

¹¹ Maturana 2006: 99.

un tiempo de las cosechas, del día y la noche, de las labores de la tierra y las estaciones, de la comida y también del compartir, incluso del celebrar; no es el tiempo del reloj de la modernidad, sino que es un tiempo de las acciones. Nos encontramos otra vez con esta relación entre un modo de vivir y percibir, que repercute en el hacer.

En este tiempo y espacio, toma mucha fuerza la comunidad, en ella el cantor se forma, aprende, tiene las posibilidades para crecer como persona y como cantor, y a la comunidad se vuelca también cuando de él precisa.

A MODO DE CIERRE: ENTENDER EL CANTO A LO POETA DESDE Y COMO PARTE DE LA SABIDURÍA CHILENA DE TRADICIÓN ORAL

La sabiduría chilena de tradición oral y el canto a lo poeta se mueven en un mismo tiempo y geografía, ponderan la comunidad pues en ella reside un saber de larga data y también es la base de las relaciones humanas. El canto a lo poeta y lo que se ha denominado *Sabiduría Chilena de tradicional oral*, se encuentran en una relación dialógica, una se nutre de la otra.

No somos nosotros quienes relacionamos ambos conceptos por primera vez, es más, cuando se teoriza el concepto de la sabiduría chilena de tradición oral, este se nutre de las cuartetas y las décimas del canto a lo poeta. La sabiduría es vivencial y se alberga y se transmite en refranes, cuentos, canciones y también en el canto a lo divino, a lo humano y en la paya, pero viven en cuanto se hace, se canta. No estamos frente a una filosofía del papel sino una totalmente fundada en la praxis, el canto a lo poeta vive en los cantores y en las ruedas, así como la sabiduría chilena de tradición oral vive en una forma particular de habitar el mundo.

Hemos logrado generar un diálogo entre las dos perspectivas que nos hemos propuesto, consiguiendo develar aspectos enormemente relevantes de la experiencia, la cultura y la visión de los cantores de una manera holística y plena de coherencia. En ese sentido, este primer acercamiento también nos revela la fecundidad del estudio del pensamiento y la sabiduría de la tradición oral chilena viva, tal como ha existido y sigue existiendo de manera explícita en la tradición del Canto a lo poeta e implícita en nuestro gran acervo de dichos y refranes populares que han conseguido sobrevivir el tiempo y sus procesos.

Entender el canto a lo poeta desde la sabiduría chilena de tradición oral nos permite hacerlo desde una mirada y un saber local, y que facilita enormemente entender uno y otro en conjunto, pues están profundamente entramados.

BIBLIOGRAFÍA

Astorga Arredondo, Francisco

2000 “El canto a lo poeta”, *Revista musical chilena*, Vol. 54, N° 194, pp. 56-64.

Grebe, María Ester

1974 “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”, *Revista musical chilena*, Vol. 28, 126-1, pp. 47-79.

Maturana, Humberto

2006 “Lenguaje y realidad: el origen de lo humano”, *Desde la biología a la psicología*, Santiago: Editorial Universitaria, pp. 96-102.

Pereira Salas, Eugenio

1962 “Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 16, N° 79, pp. 41-48.

Salinas, Maximiliano

1982 “La sabiduría campesina y popular chilena del siglo XIX”, *Araucaria de Chile*, N 19, disponible también en <http://www.blest.eu/cs/salinas82.html>.

Sepúlveda Llanos, Fidel

2009 *El Canto a Lo Poeta: A lo Divino y a lo Humano. Análisis Estético Antropológico y Antología Fundamental*. (Primera edición). Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile.

Soublette, Gastón

2009 *Sabiduría chilena de tradición oral (refranes)*. Santiago: Eds. Universidad Católica de Chile.

2017 “Semblanza del sabio popular anónimo”, *Revista Aisthesis*, (60), pp. 235-250.

Presencia femenina en la Revista Musical Chilena y currículum oculto

Revista Musical Chilena's female presence and hidden curriculum

Por

Paulo Díaz Sánchez

Gabriela Goñi Montenegro

Este escrito es el producto de una investigación cuantitativa acerca de la presencia de mujeres compositoras y escritoras en los números de la Revista Musical Chilena de la Universidad de Chile de los últimos cinco años. Los resultados evidencian una falta de mujeres referentes en el ámbito musical -con énfasis en la composición- y demuestran que aún persisten diferencias en la relevancia de textos escritos por mujeres respecto a sus pares masculinos, jugando la revista así un rol en lo que respecta a un currículum oculto sexista.

Palabras clave: género, brecha de género, Revista Musical Chilena, currículum oculto.

This document is the product of a quantitative investigation about the female composers and writers presence in the Universidad de Chile's Revista Musical Chilena numbers of the past five years. The results show a lack of female referents in the music sphere –with emphasis on the composition- and makes clear that differences persist in the relevance of documents written by women with respect to their male peers, playing the magazine thus a role with regard to a hidden sexist curriculum.

Keywords: gender, gender gap, Revista Musical Chilena, hidden curriculum.

ACLARACIÓN PREVIA

Por motivos prácticos y de diagnóstico de fenómenos actuales, se utilizará lenguaje binario -el cual no es de preferencia de los autores- adaptando la investigación al contexto en el que se desenvuelve la revista, a la sociedad y a la academia musical local, en la que aún no se dan las discusiones pertinentes. Se aclara que no existe la intención de invisibilizar corporalidades e identidades que escapen del binarismo, ni tampoco normalizar las que están dentro.

2. MARCO TEÓRICO

En la actualidad continúan existiendo estereotipos de género en la profesión musical, que han afectado profundamente a las mujeres en el ámbito de la composición. Este fenómeno es, como todo fenómeno social, de alta complejidad y no puede explicarse linealmente y por medio de causas únicas.

Es sabido que durante toda la historia de occidente han existido compositoras, pero ellas han enfrentado más dificultades que sus pares masculinos. Entre estas dificultades encontramos la prohibición de acceder a la formación compositiva, el veto de familiares y maridos, el ser relegadas al espacio doméstico, la resistencia de intérpretes, editores y críticos a divulgar su música, la imposibilidad de conciliar las labores del hogar, la crianza de hijos y el oficio, además de un sin número de prejuicios y recelos¹². Dadas estas dificultades, evidentemente el porcentaje de mujeres compositoras en la historia fue menor al de compositores, lo que ha llevado a la idea de que la composición es algo ligado a lo masculino.

Entonces, existe un reducido número de compositoras precedentes y vigentes, cuya presencia, además, es poco relevante en los medios de difusión musical, vale decir, en festivales musicales: tan sólo el 0,05% del tiempo se dedica a mostrar obras de autoría femenina en los mayores festivales de Europa, Australia y Norteamérica¹³, mientras que, en lo que respecta a Chile, de las 476 obras de compositores y compositoras chilenas interpretadas en Chile entre octubre del 2016 y septiembre de 2017, solo un 16% fueron obras de autoría femenina¹⁴.

Otro medio de visibilización y difusión son los diccionarios y la bibliografía especializada. Aunque la musicología feminista ha dedicado esfuerzos a la labor de rescate de compositoras durante los últimos 40 años, afán que han compartido los editores de bibliografía de corte más

¹² Ramos 2003.

¹³¹³ Chiti, 2003, en Ramos, 2010.

¹⁴ Sattler, 2017a; 2017b.

tradicional¹⁵, la brecha continúa siendo evidente: o no existen, o suelen ser mencionadas de forma más bien anecdótica; no olvidemos que la mayoría de lo escrito sobre música ha sido por hombres y sobre hombres, lo que consiste en un reflejo de la realidad política¹⁶.

Esta falta de referentes tiene y ha tenido consecuencias, entre otras cosas, en las aspiraciones y la confianza de las mujeres que se dedican o desean dedicarse a componer. Esto deriva en lo que Marcia Citron llama la *ansiedad de la autoría*¹⁷, o sea, “la angustia de crear en el vacío, sin poder reconocer una continuidad con antecesoras...”¹⁸.

Existe una relación estrecha entre la falta de referentes y la ansiedad de la autoría con los sesgos presentes en los textos y materiales formativos utilizados por instituciones educativas. Estas últimas son creadoras, reproductoras y validadoras de conocimiento, construyendo aprendizajes de manera explícita e implícita. A esta forma de generar aprendizajes implícitos se le denomina currículum oculto.

El currículum oculto es el conjunto de conocimientos y metodologías que transmiten paradigmas ideológicos de manera implícita. Se le denomina currículum oculto de género a la faceta del currículum oculto donde se reproducen estereotipos sexistas y otro tipo de paradigmas patriarcales. En la educación musical esto determinará directamente la manera en que el género femenino se relaciona con las profesiones, instrumentos, estilos, junto al ámbito laboral y estudiantil¹⁹.

Un ejemplo de manifestación de currículum oculto son los textos escolares, en los que se relega al género femenino al ámbito privado, en roles que tienen relación con las actividades domésticas y la sensibilidad, mientras que al género masculino se le representa en múltiples actividades propias de la esfera pública, en roles de profesionales y puestos de poder. A estos últimos se les asocia a valores como liderazgo, resiliencia y fuerza²⁰. Esto no es exclusivo de los textos escolares, sino que posiblemente se replica en todos los niveles del sistema educativo, con especial énfasis en textos académicos, revistas y diccionarios utilizados en las universidades.

¹⁵ Ramos, 2003.

¹⁶ Halstead, 1997, en McCombe, 1999.

¹⁷ Citron, 1993, en Ramos, 2010.

¹⁸ Ramos 2010: 12.

¹⁹ Bolaño, 2015.

²⁰ Mustapha, 2013; Hartman y Judd, 1978; Blumberg, 2007; Ochoa, 1983; SERNAM, 1992; Montecino, 1997; Fernández, 2010; Duarte, 2010, en Covacevich y Quintela, 2014.

Entonces, se abordará la Revista Musical Chilena como bibliografía especializada portadora de referentes, ya que aparentemente no se ha hecho ningún estudio respecto a presencia y visibilización femenina en ésta. La visibilización se explorará no sólo desde el ámbito de la composición, sino que también se considerará a las mujeres que escriben. Se hace pertinente analizar la RMCh, puesto que es una de las revistas musicales más importantes del país, además de la de principal consulta en el Instituto de Música de la PUCV, por ende, es en sí misma herramienta para el aprendizaje, por lo que se hace imprescindible averiguar si reproduce implícitamente sesgos de género, los cuales se traducirían en aprendizajes en el proceso formativo de profesionales.

Como primer paso, es necesario hacer un diagnóstico -que en este caso será desde la metodología cuantitativa- y de este modo ver si existe un problema, evidenciar su magnitud para que posteriormente se elabore el modo pertinente de solucionarlo.

3. METODOLOGÍA

Para efectos de la investigación, se hará una revisión de los números de la revista musical chilena de los últimos cinco años (219-228). Se cuantificará la presencia de compositoras y escritos de autoría femenina y, así mismo, se cuantificará la presencia de compositores y escritos de autoría masculina.

La presencia de compositores y compositoras se cuantificará en tanto artículos dedicados exclusivamente, o en su mayoría, a un compositor, en los que se haga referencia a su obra compositiva. También se incluirán las reseñas a tesis o publicaciones en las que ésta se aborde. Entendemos compositor como quien hace carrera mostrando/tocando música que compone. En caso de haber artículos que refieran a un musicólogo, intérprete, libretista, educador, etc. que anecdóticamente haya compuesto, éstos no serán contabilizados. Tampoco serán tomados en cuenta escritos en los que se haga referencia a conjuntos musicales, debido a motivos prácticos, ya que es complejo determinar quién/es es/son los compositores.

La presencia de escritores y escritoras se cuantificará en tanto a artículo escrito por cada uno. Se contabilizará la autoría de cada artículo escrito con una unidad y se fraccionará en caso de colaboración en la proporción correspondiente.

Se contabilizará el número de páginas dedicadas al total de compositores y compositoras, como también el número de páginas escritas por escritores y escritoras. Las páginas se contarán

redondeando la extensión del escrito, exceptuando los casos en que haya un espacio en blanco sucediéndolo, el que será añadido al total de éste. La unidad mínima de redondeo será 0,5.

La relevancia de cada escrito se establecerá con un sistema de puntos en base al siguiente orden jerárquico: (4 ptos.) artículos de generación de conocimiento (estudios y documentos); (3 ptos.) escritos en los que se genere opinión y se exprese la línea de la revista (editorial); (2 ptos.) escritos en los que se opine sobre otros escritos, audios, conciertos, músicos, etc. (reseña de fonogramas, reseña de publicaciones, in memoriam); (1 pto.) escritos en los que se describa/resuma otros escritos, audios, conciertos, reseñas biográficas, hechos, etc. (resumen de tesis, in memoriam, noticias, efemérides).

Por último, se procederá a comparar la variable de género en cada uno de los cuatro ítems mencionados.

Se hipotetiza que la cantidad de artículos y páginas dedicadas a compositoras será significativamente menor que los dedicados a sus pares masculinos. Del mismo modo, se espera que exista una menor cantidad de escritos y páginas de autoría femenina y que los escritos de jerarquías más altas sean predominantemente elaborados por hombres.

4. RESULTADOS

La mayor brecha se encuentra entre las páginas escritas acerca de compositoras y las escritas acerca de compositores: en este sentido, la revista está atrasada respecto a las tendencias actuales, ya que desde hace décadas hay una labor de rescate de compositoras que, aunque aún no es del todo satisfactoria²¹ en comparación, hace que la RMCh deje mucho que desear. Cabe destacar que la baja cantidad de páginas es aún más notoria que la baja cantidad de artículos acerca de compositoras. Esto refleja que todos los escritos sobre compositoras son -en general- breves y, por ende, de bajo puntaje. Un factor que explica lo acentuada de esta brecha es que cada dos años se dedica al ganador o ganadora del Premio Nacional de las Artes Musicales una porción significativa de páginas correspondientes a estudios y documentos. Este premio nunca ha sido otorgado nunca

²¹ Ramos, 2003.

a una mujer en calidad de compositora²².

La brecha menos pronunciada es la existente entre cantidad de páginas escritas por hombres y páginas escritas por mujeres, habiendo una diferencia sólo del 6%. Sin embargo, al comparar la cantidad de textos escritos, la diferencia es significativa: sólo el 30% son de autoría femenina. La explicación a esta aparente incongruencia es, en parte, que todos los números de la RMCh incluyen el llamado “cuadro



Figura 1. Proporción de escritos acerca de compositores y compositoras en los números desde el 219 al 228 de la RMCh.

sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas...”, en el que, sencillamente, se

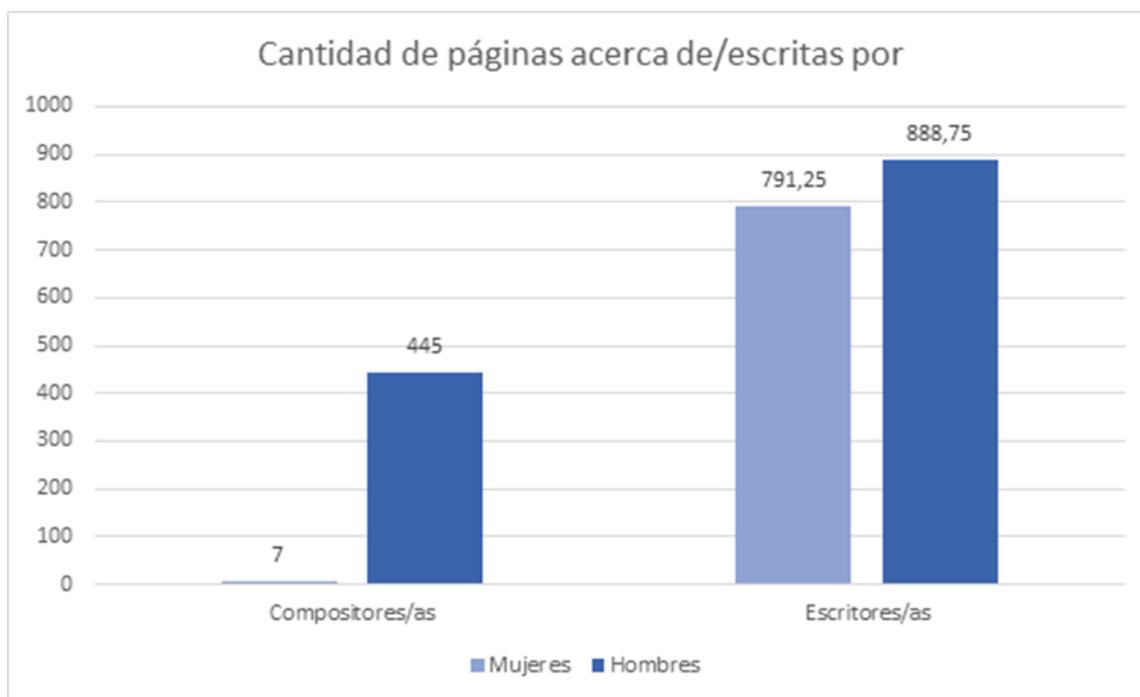


Figura 2. Cantidad de páginas escritas acerca de compositores y compositoras/cantidad de páginas escritas por hombres y mujeres en los números desde el 219 al 228 de la RMCh.

²² Menanteau, 2017.

enumeran las obras que han sido interpretadas durante el último semestre. Este cuadro sinóptico suele tener extensión de entre 25 y 30 páginas y es siempre elaborado por Nancy Sattler.

Es importante destacar que es en reseñas de fonogramas, reseñas de publicaciones e *in memoriam* donde encontramos mayor presencia de mujeres escritoras; este tipo de escritos equivale un puntaje de 2 a nivel de jerarquía, son de una extensión muy corta y se limitan a mostrar la opinión acerca de la obra de otros autores, sin crear conocimiento nuevo. A pesar de ello, hay una abrumante mayoría de hombres escritores en esta categoría.

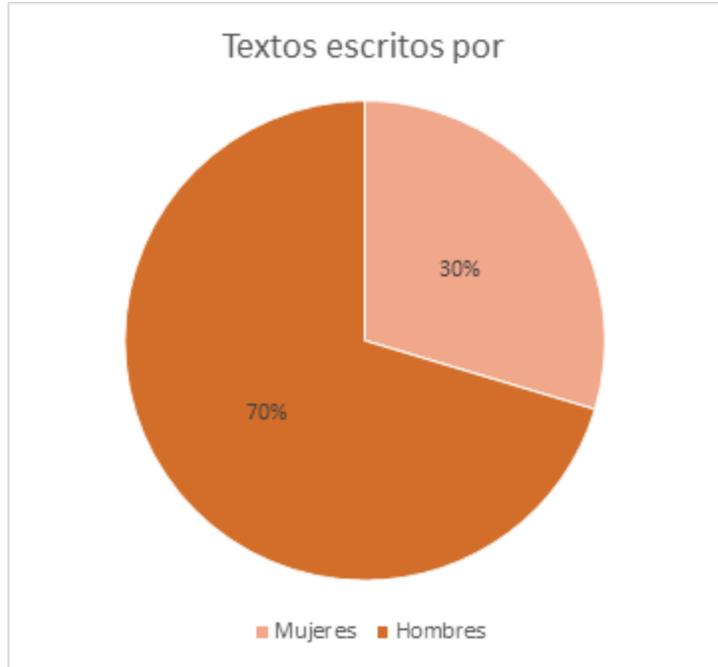


Figura 3. Proporción de textos escritos por hombres y mujeres en los números desde el 219 al 228 de la RMCh.

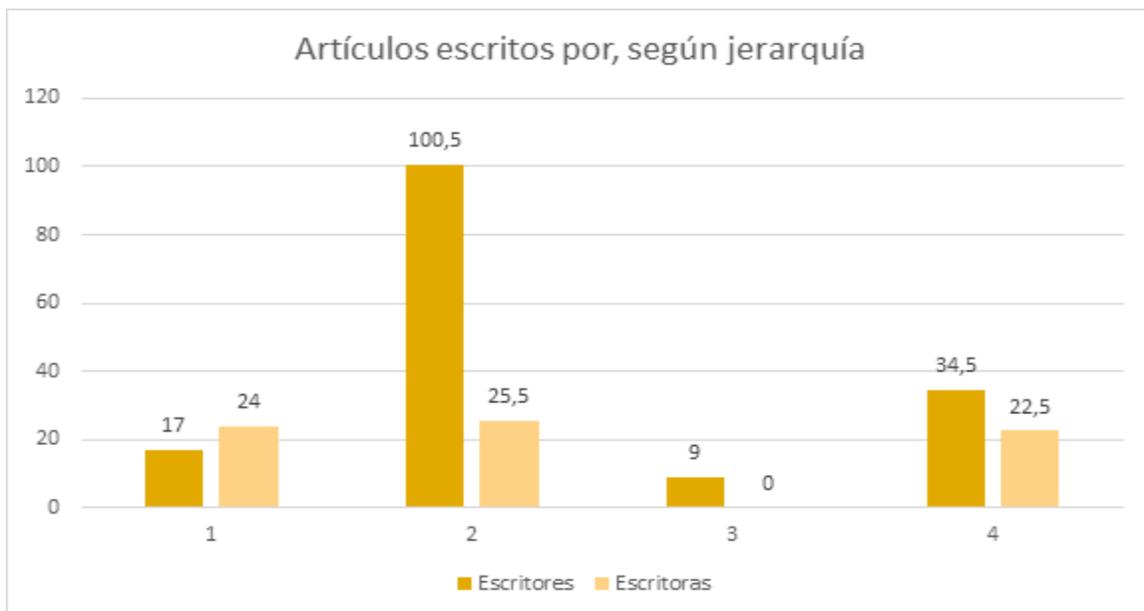


Figura 4. Relación entre escritos de hombres y mujeres según su grado de relevancia en los números desde el 219 al 228 de la RMCh. Esto en base a la jerarquía siguiente: artículos de generación de conocimiento (4 pts.), escritos en los que se genere opinión y se exprese la línea de la editorial (3 pts.), escritos de opinión (2 pts.) y escritos en los que se describa o resuma otros escritos, audios, conciertos, etc. (1 pts.).

Es en los escritos en los que se describe o resume otros textos, equivalentes al puntaje de 1, donde encontramos una presencia mayoritaria de mujeres escritoras en relación a los hombres, siendo ésta la única categoría donde superan cuantitativamente a su contraparte masculina.

Llama la atención la nula presencia de mujeres en escritos en los que se genere opinión y se exprese la línea de la revista. Estos artículos tienen una especial importancia al estar cargados del elemento subjetivo. Esto hablaría de la baja relevancia que se le da a la opinión de las editoras en la revista. Por último, en cuanto a los escritos de generación de conocimiento cuyo puntaje corresponde a 4, se repite una mayoría significativa de escritores hombres. Así, podemos concluir que la mayoría de los escritos de autoría femenina en la RMCh corresponde a escritos de baja relevancia en el sistema de puntos de la jerarquía.

5. CONCLUSIONES

Finalmente se confirman las hipótesis planteadas al iniciar la investigación. No resultan sorprendentes los resultados, ya que forman parte de una larga tradición de machismo en la música y el quehacer intelectual, pero no dejan de ser preocupantes e incluso alarmantes, en particular, las cifras que refieren a la presencia de compositoras. De este modo, se invisibilizan las referentes existentes y se perpetúa, a través del currículum oculto, la baja cantidad de compositoras y los estereotipos de género en los centros de formación musical. Es urgente revertir esta situación.

Por otro lado, gran parte de los escritos que hablan acerca de feminismo en la música y el rescate de mujeres compositoras e incluso la totalidad de los escritos referentes a compositoras, han sido elaborados por hombres. Es crucial que sean las oprimidas quienes se representen a ellas mismas en sus luchas y no los hombres, quienes han tenido el privilegio de expresarse, imponer sus experiencias como objetivas y crear conocimiento durante toda la historia de occidente.

Es evidente que los hombres en la música están sobre representados; por esto es necesario buscar la equidad e, incluso, dar mayor cabida a las mujeres, para así empezar a reducir esta brecha, visibilizando más referentes y portando el mensaje de que si eres compositora, musicóloga, crítica, etc. tu obra importa tanto como la de tus pares masculinos y merece ser escuchada y estudiada.

6. PROYECCIONES

Para posteriores investigaciones de esta índole, convendrá mejorar el sistema de clasificación de jerarquía de escritos, ya que este fue ideado sin base teórica y hubo inconvenientes al aplicarlo,

puesto que los criterios no estaban completamente claros y fue difícil determinar en qué clasificación posicionar los escritos.

Se plantea también hacer un estudio cualitativo de la Revista Musical Chilena y no sólo identificar la presencia femenina, sino explorar el modo en que a ellas se refiere y desde qué paradigmas, puesto que no es lo mismo hablar desde una musicología de género o una nueva musicología, ambas de carácter crítico, que desde las vertientes tradicionales. Además, sería de interés ver quiénes son esas compositoras respecto a sus pares masculinos, aterrizándolas su contexto socioeconómico, país, épocas, etc.

Por otra parte, se plantea realizar estudios cuantitativos y cualitativos acerca de presencia trans, corporalidades no binarias, personas de clase baja, afrodescendientes, en situación de discapacidad, neurodivergentes, diversidades y disidencias sexuales y pueblos originarios, para así extender el campo de diagnóstico respecto a la representación de minorías.

Por último, se propone extender estudios de este carácter a otras revistas nacionales especializadas en música y, si se quiere ir más allá, a revistas internacionales, pudiendo así realizarse comparaciones entre estas.

APÉNDICE

| Vol. 71 Num. 228 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 |
| Escritoras | 5 | 57,5 | - | 1 | 1 | 2 | - | - | - | - | 1 | 2 | 5 | 3 |
| Compositores | 8 | 85 | - | 3 | 1 | 1 | - | - | 3 | - | - | 3 | 1 | - |
| Escritores | 10 | 86,5 | 1 | 3 | 1 | 1 | - | - | 4 | - | - | 4 | 4 | 1 |

| Vol. 71 Num. 227 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 2 | 3,5 | 1 | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 1 | 5 | 3 |
| Escritoras | 6 | 115,25 | - | 1 | 1,5 | 0,5 | - | - | - | - | 3 | 2 | 12,5 | 0,5 |
| Compositores | 10 | 76 | - | 1 | 2 | - | 1 | - | 2 | - | 4 | 3 | 2 | - |
| Escritores | 28 | 131,75 | 2 | 1 | 4,5 | 4,5 | 3 | 2 | 5 | - | 6 | 4 | 5,5 | 2,5 |

| Vol. 70 Num. 226 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1,5 | 2,5 |
| Escritoras | 5,5 | 44 | - | - | 1 | - | - | 1 | - | - | 3,5 | 2 | 11 | 2 |
| Compositores | 4 | 16,5 | - | - | - | - | 2 | 1 | - | - | 1 | 3 | - | - |
| Escritores | 17,5 | 121,5 | - | 2 | 3 | 2 | 4 | 1 | 3 | 1 | 1,5 | 4 | 5 | 1 |

| Vol. 70 Num. 225 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 4 |
| Escritoras | 10 | 72 | - | 1 | 2 | 2 | - | 3 | 1 | - | 1 | 2 | 13 | 4 |
| Compositores | 7 | 23,5 | - | - | 3 | 1 | 2 | - | 1 | - | 2 | 3 | - | - |
| Escritores | 15 | 90,5 | - | 1 | 2 | 3 | 8 | - | 1 | - | - | 4 | 3 | 3 |

| Vol. 69 Num. 224 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 2 |
| Escritoras | 5 | 77 | - | 2 | - | - | - | 1 | 1 | - | 1 | 2 | 14 | 1 |
| Compositores | 12 | 94,5 | - | 4 | - | 1 | 2 | 1 | 4 | - | - | 3 | 1 | - |
| Escritores | 20 | 100 | 1 | 3 | 1 | 5 | 3 | - | 5 | 2 | - | 4 | 4 | 2 |

| Vol. 68 Num. 223 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 1 | 2 | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 | 0,5 | 2,5 |
| Escritoras | 6,5 | 99,5 | - | 1 | 2 | - | - | 1 | - | - | 2,5 | 2 | 9 | 1 |
| Compositores | 3 | 40,5 | - | 1 | 1 | - | 1 | - | - | - | - | 3 | 2 | - |
| Escritores | 13,5 | 72,5 | 2 | 1 | 1 | 5 | 4 | - | - | - | 0,5 | 4 | 2 | 3 |

| Vol. 68 Num. 222 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1,5 | 2,5 |
| Escritoras | 6 | 52,5 | - | - | 1,5 | - | 1 | - | - | - | 3,5 | 2 | 8 | 3 |
| Compositores | 5 | 39 | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | - | - | 3 | 1 | - |
| Escritores | 17 | 95 | 1 | 2 | 1,5 | 5 | 2 | 1 | 2 | - | 2,5 | 4 | 3,5 | 1,5 |

| Vol. 68 Num. 221 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 1 | 1,5 | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 2,5 | 2,5 |
| Escritoras | 6 | 86,5 | - | 1 | 1 | - | - | 1 | - | - | 3 | 2 | 11 | 1 |
| Compositores | 7 | 61,5 | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | 1 | 3 | - | - |
| Escritores | 16 | 59,5 | - | 1 | 1 | 7 | 3 | - | 3 | - | 1 | 4 | 2 | 2 |

| Vol. 67 Num. 220 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 3,5 | 1,5 |
| Escritoras | 11 | 107,5 | - | 3,5 | 1 | 2 | 1 | - | 2 | - | 1,5 | 2 | 9 | 3 |
| Compositores | 4 | 4,5 | - | - | - | 1 | - | - | - | - | 3 | 3 | 1 | - |
| Escritores | 16 | 42,5 | 1 | 2,5 | - | 6 | 1 | - | 2 | - | 3,5 | 4 | 2,5 | 4,5 |

| Vol. 67 Num. 219 | Número de textos (sobre o escritos por) | Número de páginas | Editorial | Estudios | Documentos | Reseña de publicaciones | Reseña de fonogramas | Resumen de tesis | In memoriam | Reseña de partituras | Crónica | Jerarquía | escritores | escritoras |
|------------------|---|-------------------|-----------|----------|------------|-------------------------|----------------------|------------------|-------------|----------------------|---------|-----------|------------|------------|
| Compositoras | 0 | 0 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1,5 | 2,5 |
| Escritoras | 10,5 | 79,5 | 0 | 0,5 | 1,5 | 3 | 1 | - | 2 | - | 2,5 | 2 | 8 | 7 |
| Compositores | 2 | 4 | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 3 | 1 | - |
| Escritores | 14,5 | 89 | 1 | 1,5 | 1,5 | 6 | - | 1 | 1 | - | 2,5 | 4 | 3 | 2 |

BIBLIOGRAFÍA

Bolaño, María E.

2015 Los sesgos de género a través del currículum oculto de educación musical. Res. *Revista de educación social*, 21, pp. 300-314.

Covacevich, Catalina y Gastón Quintela

2014 Desigualdad de género, el currículum oculto en textos escolares chilenos. Banco Interamericano de Desarrollo. pp. 1-10.

McCombe, Christine

1999 A review of The woman composer: Creativity and the gendered politics of musical composition by Jill Halstead, *Contemporary Music Review*, 8, pp.111-119.

Menanteau, Álvaro

2017 Vicente Bianchi Alarcón, una biografía musical y las implicancias de haber obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales 2016. *Revista Musical Chilena*, 71/228, pp. 11-28.

Ramos, Pilar

2003 Mujeres, género, composición y canon musical, *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, pp. 53-68.

Ramos, Pilar

2010 Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música, *Revista Musical Chilena*, 64/213, pp. 7-25.

Revista Musical Chilena

2018 Archivos, *Revista Musical Chilena*. Recuperado el 17 de julio de 2018 de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/archive>

Sattler, Nancy

2017 Creación musical chilena. *Revista Musical Chilena*, 71/228, pp. 133-152.

2017 Creación musical chilena: Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el primer semestre (octubre 2016-marzo 2017). *Revista Musical Chilena*, 71/227, pp. 181-215.

“Y te cansaste de gritar y va a caer”

La música en tiempos de dictadura en Chile:

Aparato Raro y “Calibraciones”

Music in times of dictatorship in Chile:

Aparato Raro and “Calibraciones”

Por

Paulina Díaz

Se intenta desplegar en estas líneas una contextualización y análisis acerca de la música que se gestó en los años ‘80 y su relación con el periodo de dictadura en Chile. El modo en que la música se dio espacio en medio de esta crisis histórica, actuó como movimiento de resistencia y fiel grito de una generación entera y, más aún, de su juventud que crecía aplastada por la represión y la violencia del gobierno militar. En primer lugar, se aborda el panorama social y cultural musical imperante en Chile, la aparición del pop-rock chileno, para luego revisar la incipiente gestación y asentamiento de este movimiento sonoro, que tuvo vida en las voces de jóvenes bandas ochenteras chilenas. Se analizará principalmente a la banda chilena Aparato Raro y la canción Calibraciones; que, a través de su análisis y gracias a la interrelación de los textos revisados, se entiende que las letras de las canciones de la época estaban permeadas del contexto histórico en el que nacieron. Hoy se han convertido en himnos y testimonios valiosos para quien desee adentrarse en el estudio de la música que surgió en Chile bajo el alero de los años de dictadura.

Palabras clave: Chile, música, dictadura, Aparato Raro, rock-pop.

The intention is to present in these lines a contextualization and analysis about the music created in 1980 and its relationship with the dictatorship period in Chile. The way in which music was given space in the midst of this historical crisis, acted as a movement of resistance and faithful cry of a whole generation and even more of its youth, which was growing crushed by the repression and violence of the military government. In the first place, is addressed the musical social and

cultural landscape prevailing in Chile, the appearance of Chilean pop-rock, to then revise the incipient gestation and settlement of this sound movement, which had life in the voices of young Chilean eighties bands. It will be mainly analyzed to the Chilean band Aparato Raro and the song Calibraciones; that, through their analysis and thanks to the interrelation of the revised texts, it is understood that the songs' lyrics in this period were permeated from the historical context in which they were born. Today they have become valuable hymns and testimonies for those who wish study of music that emerged in Chile under the years of dictatorship.

Keywords: *Chile, música, dictatorship, Aparato Raro, rock-pop.*

INTRODUCCIÓN

La revisión bibliográfica realizada en antecámara a esta investigación, da cuenta de los significativos fenómenos musicales ocurridos en Chile previo y post período de dictadura. Quizás no encontremos ninguna corriente musical más estudiada y vista por la musicología que el movimiento de la Nueva Canción Chilena²³, una composición fuertemente orientada al canto político y al proyecto de la Unidad Popular²⁴. Ahora bien, enfocándonos en la década de los 80', comienza a construirse un género que, como coinciden algunas fuentes revisadas podríamos aventurarnos a llamarlo el *pop-rock chileno*. Es quizás en las aulas de la Universidad de Chile en donde comienza a incubarse este movimiento, por muchos incomprendido, pero que hoy por hoy representa una música de vanguardia, a propósito del contexto en donde se gestó. Éste género se desarrolló durante un período de dictadura en Chile, cosa que podría llevarnos a pensar que arrastra hacia la música y su contenido, el reflejo de lo que está ocurriendo social y políticamente en el país. Sin embargo, el hecho de que este movimiento se haya gestado durante la dictadura, ocurre –tal vez- por mera coincidencia, pues predomina la intención de hacer música; por hacer música, y no se intenta crear un producto musical que alimente la cultura de masas, ni mucho menos manosear un discurso político-social porque sí, pero es claro que el contexto histórico influye directa o indirectamente, en el discurso que se logra consolidar entre las bandas chilenas ochenteras.

Este trabajo aborda el nacimiento del *Pop-Rock* en Chile, movimiento que podemos encontrar en la voz de Los Prisioneros²⁵, Aparato Raro, Electrodomésticos²⁶ y otros, y la influencia que tuvo la dictadura en su discurso. Revisaremos si estamos frente a un grito de emancipación de la realidad o bien en busca de elaborar un discurso político-social consciente. Chile se encontraba además, pobre de material musical, de revistas, discos e instrumentos, y menos adelantado respecto a lo que se estaba vendiendo en otras partes del mundo, pues durante la dictadura hubo censura hacia contenido específico, que era contrario a la visión política, social y cultural del régimen militar, lo que dió lugar a un *accionar oficialmente clandestino*²⁷ para buscar espacios de difusión

²³ Movimiento musical y social chileno que tuvo su apogeo en la década de los sesenta hasta mediados de los setenta.

²⁴ Una amplia mayoría de sus exponentes asumieron un compromiso efectivo con el gobierno de la Unidad Popular transformándose en un movimiento musical con una clara militancia política.

²⁵ Banda Pop-Rock chilena, que nace en 1983 gracias a Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia.

²⁶ Banda de Rock chilena, formada en 1984.

²⁷ Jordán 2009: 11.

y acceso al contenido censurado. Es en la década de los 80' donde alcanzan un mayor auge las tecnologías, los estudios de grabación y se comienza a vivir un claro dominio del pop sobre el rock. A la vez, analizaremos el texto de la canción *Calibraciones* del grupo Aparato Raro, el nacimiento de este grupo, y las transformaciones y aportes que hizo el movimiento pop-rock chileno como forma alternativa de protesta.

LA MÚSICA COMO REFLEJO

En la década de los ochenta en Chile, donde gracias a la herencia de la Nueva Canción Chilena, aparece el Canto Nuevo²⁸ y en conflicto con este último: el Pop-Rock, pero se apunta en ambos casos hacia lo popular. La música se convierte en un agente liberador y revelador de un panorama social en crisis. Los movimientos que se dieron en Chile desde los años sesenta llaman en parte, a revivir un sentimiento de comunidad que la política supo fracturar incluso hasta los días de hoy, ningún movimiento o fenómeno popular, ya sea artístico o musical tendrá fuerza en ausencia de ese sentimiento de unidad. Todo fenómeno que mueva políticamente a un país tendrá un efecto sobre la creatividad²⁹. Nace con ello en Chile ese discurso político-musical y se enraizó por mucho tiempo en los exponentes de la escena musical chilena³⁰. En 1978, ya iniciada la dictadura militar la revista musical *La bicicleta* comienza a circular por las calles de Santiago, recogiendo memorias asociadas al Canto Nuevo y a la música popular. Pese a que su primer interés no era difundir contenido exclusivamente musical, la revista se vinculó significativamente a la experiencia musical juvenil, recopilando así; las memorias distintas y contradictorias que articularon el cruce entre la música y la política subyugada por el gobierno militar presente en los años ochenta. Osorio señala:

A través de esta revista, es posible observar entonces las formas en que un conjunto de jóvenes músicos populares y sus audiencias, fueron otorgando significado a estos objetos

²⁸ El movimiento conocido como Canto Nuevo se desarrolló en Chile en tiempos de dictadura, desde finales de la década del setenta. Fue el heredero de la Nueva Canción al incorporar muchos de sus intérpretes y repertorio; al tener a la peña, ahora casi en la clandestinidad, como principal espacio de desarrollo; al asumir una postura política de denuncia social vinculada al espectro político de la izquierda, claramente opositora al gobierno del general Pinochet; y al continuar con la investigación e innovación en el desarrollo de los ritmos chilenos y latinoamericanos.

²⁹ García 2003.

³⁰ García 2003.

sonoros que son las canciones y, con ello, los modos en que la música permitió tejer las tramas de una memoria emblemática de la juventud durante la dictadura³¹.

Poco a poco hace más claro el escenario cultural, social y político que imperaba en Chile. Sin embargo, la música nunca ajena a ello fue un actor importante en la denuncia de lo que ocurría en el país. El joven de ayer es un sobreviviente que hoy nos muestra cómo dejó plasmado en sus canciones, un grito rebelde y crítico de lo que ocurría en su inconsciente y a su alrededor. Sus voces denunciaron la historia oscura y difícil que significaron para el país los 17 años de régimen militar.

POP-ROCK Y LA DICTADURA

Los artistas de la década de los 80' vivieron en la dualidad de: comprometerse con la contingencia política y la acción anti-dictadura o bien; vivir al margen de todo y manifestarse a través del arte o la música paralelamente a esa otra realidad. La mayoría de las bandas jóvenes emergentes seguían una línea marginal, que por cierto; se entiende como una manera distinta de protesta frente al escenario social y político que los rodea, que se manifiesta en la acción misma de crear música, cuestionando el pasado y alentando a la juventud (aún un poco dormida) a que de alguna forma se 'tomen' la década y que despierten.

La radio fue un medio de comunicación importante para la difusión de esta voz Pop-Rock que comenzaba a tomar fuerza. Los Jaivas, Congreso, Fulano ya tenían "escuela" y estaban haciendo música más ligada al Canto Nuevo, que de alguna manera rivalizó un poco con este nuevo movimiento. La Nueva Canción Chilena dejó de tener tanto auge, no porque haya perdido el sentido, sino porque fue prohibida a costa de sangre y muerte³². Se entiende además que somos entes sociales que se manifiestan de muchas formas, y tal vez no podemos aunar todas las representaciones e identidades en una sola corriente. Debido a lo anterior, nace también este otro fenómeno ochentero que difiere en su mensaje de protesta al Canto Nuevo y a la Nueva Canción Chilena, pero que no estuvo exento de represiones y censuras.

LA JUVENTUD DESPIERTA: NACIMIENTO DE APARATO RARO

La música supone en este caso, una construcción social de la memoria a través del discurso musical, constituye el relato aunado de todos los que formaron parte de una generación. Además,

³¹ Osorio 2011: 256.

³² García 2003.

comprende no sólo la creación del autor; sino también la escucha de un público que vive en interacción con la experiencia social. Como señala Juan Pablo González “la música popular constituiría un objeto especialmente significativo para los jóvenes, debido a su “capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta”³³. Sin embargo, el presente y contexto de la joven audiencia de los ochenta, estuvo sujeta a las rupturas producto del quiebre histórico de 1973. Para los mismos líderes de bandas y grupos nacionales, la juventud chilena estaba dormida y como no, producto de la represión militar autoritaria e imponente.

El Pop y el Rock alcanzan hoy definiciones más claras y diferenciadas. Aparato Raro se enmarca dentro de lo que podríamos llamar el “nuevo pop chileno” que dio vida al tan característico sonido ochentero: teclados y sintetizadores se instalaron como buenos protagonistas. Dentro de esta misma categoría, se enmarcan grupos como Electrodomésticos, Cinema³⁴ y otros. Como señala Aguayo en “Las voces de los 80’s”: “se podría decir que el movimiento del Rock-pop chileno nace producto de la influencia argentina”³⁵. Aquí el nombre de Charly García y los grupos en donde estuvo involucrado, se toman como real referente en algunos casos. No es el caso de Jorge González, por ejemplo, que deja ver la clara intención que tiene por buscar captar cosas nuevas y sonidos diferentes, sintiendo que en la música argentina hay también una fuerte influencia inglesa. Su crítica apunta a que en Argentina no se inventaba nada; sino que se estaba convirtiendo en una copia más de la música de los ingleses.

Aparato Raro nace en Santiago en 1985, gracias a estudiantes de música de la Universidad de Chile, con Igor Rodríguez en voz y teclados, Juan Carlos Weiler, quien luego fue reemplazado por Emilio García, Mauricio Guerrero en la batería y Boris Sazunic estudiante de ingeniería en guitarra y teclados.

Jóvenes conocidos por amistades de barrio, cultivaron el gusto por la música en la Universidad. Igor Rodríguez, vocalista del grupo cuenta que en el tiempo en que comienza a tomar forma y fuerza el movimiento en contra de la dictadura, él venía llegando de Europa, en sus propias palabras relata que se encontró con un país dormido, amordazado, con gente que no estaba consciente. Durante la estadía de los miembros del grupo en la universidad, conocieron a un sin

³³ González 2001: 38.

³⁴ Banda Pop chilena, simboliza el llamado “boom” del rock chileno, formada en 1984.

³⁵ Aguayo 2012:34.

número de personajes; que tiempo después se convertirían en íconos de la escena musical chilena, nombres como Jorge González, Cuti Aste, Andrés Bobe, etc. Este grupo de personajes que coincidieron en la universidad, eran jóvenes que no tenían herramientas musicales, muchos de ellos entraron a la universidad sin saber leer música. En el fondo, como el mismo Igor Rodríguez cuenta, les gustaba la música, pero que no la conocían a nivel formal. Esto hizo que entraran fuertemente orientados hacia lo popular, y la mayoría de esta generación se retiraron incluso antes de terminar la carrera. Este grupo no tuvo un arrastre tan mediático y notorio como Los Prisioneros, aunque en algún momento también tuvo su momento de fama y se presentaron en España. Sin embargo, hacia los 90's comienzan a perder apogeo, tanto así que en algún momento a Igor Rodríguez lo invitan a hacer el jingle de la campaña del Sí que apoyaba a Pinochet, en el plebiscito nacional de Chile en 1988. Junto con esto, llegaron las guitarras eléctricas, se instala el Grunge y se comienza a perder esta estética ochentera.

ANÁLISIS DE: *CALIBRACIONES*

Chile en crisis política y social, dejó atrás el idealismo setentero, dando paso a nuevas voces y manifestaciones más directas. *Calibraciones* es uno de los sencillos más populares del disco debut de Aparato Raro, también llamado *Aparato Raro* publicado en 1985. Llegó a convertirse junto con otras canciones de Los Prisioneros en un himno juvenil emblemático. Lo curioso -o tal vez no- de esto, es que era una juventud que no necesariamente estaba abiertamente comprometida en un movimiento anti-dictadura. Si nos adentramos en la letra de este sencillo, nos encontramos con particularidades como que el sello discográfico (Sello Fusión), censuró algunas pequeñas frases de la canción, de modo que la versión que se difundió a través de las radios chilenas, no era la misma que se escuchaba en vivo en las presentaciones del grupo. Musicalmente hablando tiene una estructura de forma canción, que consta de estrofas y coro.

Letra:

Lo lo lo lo lo lo

Lo lo lo lo lo lo

Estás cansado, cansado de luchar

Por la justicia, el hambre y la libertad

Sientes de pronto que no hay nada en qué creer

Y te cansaste de gritar y nunca ver / **original: y va a caer**

Se acabó el tiempo de los lindos ideales

No hay más que ver a esos tontos intelectuales

O te preparas a morir en las trincheras

O esperas en tu cuarto la tercera guerra

Se acabó el tiempo del paraíso soñado

No hay más que ver a esos tontos almidonados / **original: uniformados**

O te preparas a morir en las fronteras

O esperas en tu cuarto la tercera guerra

Lo lo lo lo lo lo

Lo lo lo lo lo lo

No trates ya de disfrazar tu temor

Haciendo yoga e invocando al Señor

Si eres sofista / **original: marxista** irás derecho al infierno

Si eres ciclista / **original: fascista** eres peor que un cerdo

Se acabó el tiempo de los lindos ideales

No hay más que ver a esos tontos intelectuales

O te preparas a morir en las trincheras

O esperas en tu cuarto la tercera guerra

Se acabó el tiempo del paraíso soñado

No hay más que ver a esos tontos almidonados / **original: uniformados**

O te preparas a morir en las fronteras

O esperas en tu cuarto la tercera guerra

Se acabó el tiempo de los lindos ideales

No hay más que ver a esos tontos intelectuales

O te preparas a morir en las trincheras

O esperas en tu cuarto la tercera guerra

Se acabó el tiempo del paraíso soñado

No hay más que ver a esos tontos almidonados / **original: uniformados**

O te preparas a morir en las fronteras
O esperas en tu cuarto la tercera guerra

El texto además de ser un reflejo de lo que estaba pasando en Chile, pues queda evidenciada la división en la que se encontraba el país entre marxistas y fascistas de la dictadura militar, pero que ambos extremos son duramente criticados. También en el verso: “*O esperas en tu cuarto la tercera guerra*” es una alusión abierta a la amenaza real de que fuera posible una tercera guerra mundial, por la oposición entre los países liderados por la Unión soviética y Estados Unidos. Es una crítica dura, consciente, el fiel reflejo del desencanto mismo, tanto por la dictadura como por la falta de líderes. Rodríguez dice:

Calibraciones dice: “Y te cansaste de gritar y va a caer”. O sea yo ya decía que estaba cansado de gritar “Y va a caer”, y estamos en el 85’, es decir faltaban varios años para que Pinochet cayera, pero me daba cuenta que la cosa no iba a acabar si no era por las armas y yo no iba a empuñar ningún arma y los dirigentes políticos de la universidad tampoco convencían. No eran lo que yo esperaba, no veía libertad ahí. Era un desencanto absolutamente³⁶.

Se le fue otorgando un sentido, un significado a las canciones, se trata de no vivir ajeno al contexto de dictadura que enmarcó el surgimiento de estos grupos jóvenes emergentes. Representan en sí mismos un estilo que marcó a una generación y que hasta los días de hoy resuenan en las radios y en los recuerdos. Son textos inteligentes, irónicos en algunos casos, conscientes de que enfrentaban a una audiencia que necesita despertar, pero que no necesariamente apunta a que seamos agentes que se adueñen de un discurso político anti-régimen. Los textos de las canciones de Los Prisioneros por ejemplo, tienen un mensaje potente: la voz de los ochenta va más allá que cualquier herencia inglesa presente o cualquier corriente o estilo ya hecho. Se busca superar las corrientes extranjeras y se comienza a buscar una sonoridad propia, chilena, con un discurso que también invita a ser autocríticos, a aceptar la realidad social y cultural en la que estamos insertos, pero estando siempre atentos y finalmente construir nuestra propia identidad como país y como chilenos bajo un régimen militar que dejó huella. En ese sentido la

³⁶ Rodríguez 2012:27.

música, fue el medio por el cual se gritó el panorama social, político y cultural en el que estaba sumido Chile, pero también fue una autocrítica de sí misma.

CONCLUSIONES

Gracias al análisis social en Chile de los años ochenta, resuena el mensaje que transmite esta generación: “Se acabó el tiempo de los lindos ideales”, no puede sino representar la transición que significó pasar de la década de los setenta a los ochenta. No podríamos asegurar que el discurso cambia radicalmente, pero volviendo y reiterando las palabras del inicio, la voz de los ochenta encarnada en las muchas bandas que formaron el movimiento Pop-Rock chileno, fue una revolución cantada y por ende una forma de protestar diferente, en donde el grito joven es el protagonista y el encargado de que su miseria social quede evidenciada, sin involucrarse ni generar conflictos con los que apoyaban la dictadura militar.

Con el Canto Nuevo, se hace evidente un agotamiento en el discurso y por tanto, un agotamiento también de la estética de esa corriente heredera de la Nueva Canción Chilena, por supuesto que se debía buscar una sonoridad y un discurso que rompiera aquellos esquemas explorados anteriormente durante más de una década. Si ponemos atención en las palabras de los que protagonizaron este deseo de proponer un cambio de estética musical, se puede citar a Igor Rodríguez, quien manifestó desde un principio que nunca tuvo el gusto por alimentar una imagen mercantil de la música ni de sí mismo, como se vio anteriormente, se alimentó un deseo mucho más profundo y es el de hacer música por hacer música y no por formar parte de la industria.

Cabe señalar que en medio de éste análisis, apareció constantemente un personaje que ha sido ampliamente estudiado, pese a ello, no deja de ser redundante mencionar la importante presencia que representó en aquella época la figura de Jorge González, gracias a su personalidad inquieta y a veces incomprendida. El deseo de buscar una sonoridad propia y experimentar, hizo que indudablemente se convirtiese en el ícono musical más influyente desde su época hasta nuestros días. No es raro que artistas nacionales actuales como: Manuel García, Javiera Mena, Pedropiedra, Roberto Márquez, Juanita Parra, entre muchos otros, reconozcan hoy en la figura de Jorge González un músico completo, que supo hacer camino y carrera musical desde una turbulenta adolescencia, lanzando su primer disco a los 19 años junto a Los Prisioneros.

Con ese ánimo incansable de aprender a plasmar en la música lo que quisieron decir (criticando a su generación, a los movimientos musicales precedentes y al país), es posible aseverar

que lograron crear música con rasgos identitarios influyentes, canciones que corearon e hicieron propias muchos jóvenes y no tan jóvenes de su época.

Aparato Raro siempre cantó en vivo *Calibraciones* con su texto original. Representó una protesta propia, como lo fueron muchas otras canciones que partieron con un fin liberador para quienes escribían canciones en aquella época (entendiendo liberación como acto de expresar lo que veían a su alrededor en ese momento). *Calibraciones* representa en sí misma una canción que sobrepasa incluso más allá de la contingencia nacional en la que fue escrita, una creación consciente y crítica, testimonio de una generación marcada por los años más oscuros de la historia de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

Aguayo, Emiliano

2012 “Las voces de los 80”. *Conversaciones con los protagonistas del fenómeno pop-rock*. Chile: RIL Editores.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

S.f. La Nueva Canción Chilena. Memoria Chilena. Disponible en

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-702.html>. Accedido en 11/8/2018.

Bourdieu, Pierre

1990 “La juventud no es más que una palabra”. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conaculta, pp 163-173.

Byrne, David

2012 *How music works*. San Francisco: McSweeney's.

Escárate, Tito

1999 *Canción telepática: rock en Chile*. Santiago: LOM ediciones.

Frith, Simon

2001 “Hacia una estética de la música popular”, *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.

García, Marisol

2013 *Canción valiente: 1960-1989; tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B Chile.

González, Juan Pablo

2013 *Pensar la música desde américa latina. Problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Jordán, Laura

2009 Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), pp. 77 - 102.

Osorio, Javier

2011 La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984 en *Revista A Contracorriente* VIII/3, pp 255-286.

Padilla, Pablo

2000 *El libro Blanco del Rock*. Editado por María de los Ángeles Cerda. Santiago: Rockaxis – RIL editores.

*Trabajo colaborativo y cooperativo en equipos docentes
para propiciar la resolución colectiva de conflictos y el
aprendizaje en la escuela*

*Collaborative and cooperative work in teaching teams to promote
collective resolution of conflicts and learning at school*

Por

Por Guillermo Zamora Nielsen

En el siguiente artículo se abordará el trabajo colaborativo y cooperativo en equipos docentes en el contexto de la resolución colectiva de conflictos y el aprendizaje en la escuela. En un primer momento se dará forma al concepto de trabajo colaborativo y cooperativo, revisando definiciones de varios autores. Posteriormente se revisarán los elementos esenciales del trabajo cooperativo y los beneficios que por consiguiente consiguen quienes lo aplican en su cotidiano. Para finalizar plantearemos los desafíos y perspectivas posibles a abordar desde este tipo de trabajo colectivo.

Palabras clave: trabajo colaborativo y cooperativo, aprendizaje significativo, equipo docente, resolución colectiva de conflictos.

The following article will discuss collaborative and cooperative work in teaching teams in the context of collective resolution of conflicts and learning at school. At first, the concept of collaborative and cooperative work will be shaped, reviewing definitions of several authors. Afterwards, the essential elements of cooperative work will be reviewed and the benefits obtained by those who apply it in their daily lives will be reviewed. Finally, we will pose the challenges and possible perspectives to be addressed from this type of collective work

Key Words: *collaborative and cooperative work, meaningful learning, teaching team, collective resolution of conflicts.*

En diversas disciplinas profesionales y en diversos niveles, tanto en lo laboral como en lo humano se ha estado dando énfasis en aquellas aptitudes que permitan a las y los trabajadores desempeñarse en equipos de trabajo para la consecución de objetivos comunes.

Si bien el trabajo cooperativo y colaborativo en docencia no es el área más estudiada en lo que respecta a la investigación pedagógica, existen múltiples estudios que pueden darnos a conocer la importancia que tiene esta herramienta como una necesidad para mejorar el aprendizaje de quienes estudian con nosotras y nosotros, y para re-significar relaciones docentes que tiendan a ejercer la resolución colectiva de los conflictos como un actuar cotidiano en la escuela.

Es por esto que este artículo se planteará demostrar la directa relación entre trabajo colaborativo y cooperativo con resolución de conflictos y aprendizaje en la escuela, y por lo tanto la necesidad de formar equipos docentes abocados a mejorar la calidad de la educación en el aula y en el contexto escolar actual, pese a las dificultades y adversidades que ya todos conocemos –y que por tanto no serán el foco en esta ocasión-. Desde aquí es que solo se busca aportar con elementos ya conocidos al debate por mejorar la educación en nuestro país.

EL TRABAJO COOPERATIVO Y COLABORATIVO EN EQUIPOS DOCENTES: DEFINICIONES Y ELEMENTOS ESENCIALES.

A principios del siglo XX los denominados “manuales” de cómo ser profesor planteaban el estudio de la relación docente-estudiante dentro del modelo presagio-producto. De esta forma se estudiaba y se nos instaba a estudiar por separado a sujetas y sujetos que no pueden hoy en día ser entendidos en una lógica individual, pues están continuamente relacionados en todo ámbito el uno con el otro y más aún entre colegas. Es entonces necesario comprenderlos dentro de un solo fenómeno –aunque sin olvidar ciertas características particulares de cada uno-, un solo camino que es el contexto social en el cual cohabitan, o sea la escuela. De otro modo estaríamos entendiendo descontextualizadamente el seno de una organización que tiene diversas complejidades estructurales socioculturales políticas y económicas.

Para interiorizarnos más en el tema y comprenderlo un poco más –aunque solo en una faceta más general- revisemos algunas definiciones y conceptos que orientarán un camino a seguir sobre el trabajo colaborativo y cooperativo en educación, y de esta manera nos acercaremos a la tesis planteada anteriormente.

En primer lugar, podría decirse que la “cooperación consiste en trabajar juntos para alcanzar objetivos comunes. En una situación cooperativa, los individuos procuran obtener resultados que sean beneficiosos para ellos mismos y para todos los demás miembros del grupo”¹. Desde esta perspectiva podríamos decir entonces que:

... el aprendizaje cooperativo es el empleo didáctico de grupos reducidos en los que los alumnos trabajan juntos para maximizar su propio aprendizaje y el de los demás. Este método contrasta con el aprendizaje competitivo, en el que cada alumno trabaja en contra de los demás para alcanzar objetivos escolares tales como una calificación de “10” que sólo uno o algunos pueden obtener, y con el aprendizaje individualista, en el que los estudiantes trabajan por su cuenta para lograr metas de aprendizaje desvinculadas de las de los demás alumnos².

En la definición anterior vemos el trabajo cooperativo inserto en una lógica intra-aula, pero aplicado en estudiantes, planteándolo como una herramienta mediante la cual pueden lograrse metas de aprendizaje por medio de la colaboración y el trabajo cooperativo.

Respecto de lo mismo Rosa Blanco menciona la importancia del trabajo colaborativo en el contexto de la innovación en educación para producir cambios desde la escuela, o sea la escuela misma como sujeto transformador. En ese sentido es que menciona que es “más fácil asumir riesgos si contamos con el apoyo y la ayuda de los demás; otros docentes, profesionales externos o familias. Es necesario, por lo tanto, crear un clima de apoyo y confianza en la escuela que nos ayude a enfrentar nuevos desafíos”³. Es así como el apoyo mutuo, la colaboración y la cooperación se convierten en elementos trascendentales en la innovación en educación. Es desde allí que Blanco plantea que la “cohesión grupal hace referencia a la percepción de los miembros del grupo sobre la necesidad de trabajar en equipo para el logro de los objetivos comunes, y que sólo es posible realizar la tarea con éxito gracias a la colaboración de todos y cada uno de sus miembros”⁴. Junto a lo anterior es que se le da relevancia al trabajo colaborativo, en el cual se “negocian los objetivos, actividades y estrategias para llevarlos a cabo –los objetivos comunes-, y de la búsqueda del consenso en los procesos de toma de decisiones”⁵. Plantea además que esta colaboración y apoyo

¹ Johnson, Johnson y Holubec, 1999: 5.

² Johnson, Johnson y Holubec, 1999: 5.

³ Blanco 2005 17.

⁴ Blanco 2005: 17.

⁵ Blanco 2005: 17.

mutuo, requieren necesariamente del asentamiento de vías y canales democráticos de participación en la escuela, “de forma que todos estén involucrados en la toma de las decisiones pero definiendo al mismo tiempo los niveles de responsabilidad de cada uno, y considerando los tiempos necesarios para reunirse y trabajar conjuntamente”⁶.

Por otro lado, la profesora Rosa Muñoz Belmar de la escuela Arturo Hughes de coronel dice de la cooperación entre docentes en entrevista realizada por LUN que la “educación es algo tan complejo que resulta clave actuar en equipo; nadie puede tener la verdad absoluta: hay que apoyarse y compartir experiencias. La colaboración aliviana, gratifica, uno aprende y puede innovar”⁷. Desde lo anterior es que se desprende la idea más relevante del trabajo colaborativo en equipos docentes, pues hoy, ante la era de la tecnocracia, las tecnologías avanzadas –que poco ayudan en el aprendizaje de nuestros estudiantes- y la sobresaturación de diagnósticos para Necesidades Educativas Especiales (NNE) en las escuelas, es posible afirmar que el trabajo cooperativo es una de las alternativas posibles para la mejora significativa del aprendizaje de las y los estudiantes. Junto a lo anterior, cabe destacar lo que menciona la profesora cuando dice que “trabajamos muy unidas con mis colegas de primero básico, desde el año 2000 cuando tuvimos que enfrentar un Simce con un arrastre de malos resultados. El compromiso por mejorar llevó a abrir nuestras salas y a conversar más, porque hasta entonces cada profesor trabajaba a puertas cerradas”⁸. A partir de aquellas experiencias es que se forman una serie de compromisos que instan “a compartir experiencias y encontrar nuevas estrategias”. Dentro de lo más importante que rescata la profesora en los resultados que el trabajo colaborativo y cooperativo produce es el “buen clima laboral” y la constante relación con otras escuelas para intercambiar métodos y recursos de aprendizaje.

Elementos esenciales en el trabajo colaborativo y cooperativo en equipos docentes

Es necesario que los docentes logren encontrar un sentido de pertenencia en su profesión, o sea el hecho de entender que se trabaja con personas comunes que sufren las mismas alegrías y penas en el aula, que por igual tienen que sufrir ciertas condiciones complejas, y que por lo tanto es su deber no solo reclamar por el rol del estado en la resolución estructural de aquellos problemas -infraestructura principalmente-, sino que también tener en cuenta que somos pieza clave para

⁶ Blanco 2005: 17.

⁷ “El trabajo en equipo es clave para lograr calidad en la educación” (2 de octubre 2008). LUN, p. 1

⁸ “El trabajo en equipo es clave para lograr calidad en la educación” (2 de octubre 2008). LUN, p. 1

mejorar la educación, principalmente desde el aula y en ese sentido no tenemos nada que reclamar, sino que es nuestro deber trabajar por solucionar ciertos temas relativos a la escuela para los cuales no necesitamos ni a la corporación municipal ni al ministerio, por ejemplo en lo que respecta al clima laboral y a la convivencia de la escuela, he ahí un desafío necesario a abordar por los equipos docentes. Para llevar adelante un trabajo en equipo docente en forma colaborativa y cooperativa es necesario establecer una serie de roles mínimos o ciertos componentes esenciales que posibiliten que este trabajo cumpla los objetivos comunes. Sin estos elementos no es posible o será una tarea más ardua de lo que es de por sí el poder realizar un trabajo cooperativo entre docentes; para explicar esto, tomaremos como referencia el modelo de los psicólogos sociales Johnson, Johnson y Holubec; el anterior se describirá a continuación junto a otros elementos relevantes propios del quehacer pedagógico cotidiano:

1. **Planificación colectiva:** hace relación al diseño conjunto, coordinado y organizado del plan a llevar a cabo por el equipo docente, en el cual se deben definir los roles de cada uno/a en el equipo y por lo tanto las tareas que deben cumplirse. Se deben dilucidar las metas colectivas e individuales a conseguir, las cuales además deben ser alcanzables y reales al contexto escolar al que se enfrentan. Para entender mejor el ejemplo, pensemos en un grupo de profesoras y profesores del área de lenguaje y comunicación de una escuela en un contexto barrial que deben llevar a cabo un plan de lecto-escritura que permita a las y los estudiantes de 1° y 2° básico equilibrar sus niveles de comprensión lectora y desarrollo de la gramática. La planificación debe ser la guía que los conduzca a alcanzar el objetivo fundamental antes descrito, fijándose pequeñas metas y planes a largo plazo para ir mejorando cada vez más en función de aprendizaje de los niños; deberán contemplarse los roles de cada uno como lo serían la coordinación del equipo, la aplicación de planes y programas curriculares, la conformación de grupos de lectura entre las niñas y niños, la coordinación con padres, madres y apoderados, entre tantas otras cosas que podrían surgir. En concreto, sin una planificación clara, acertada y contextualizada a la realidad escolar, no habrá posibilidad de realizar un trabajo de cooperación, pues es el piso mínimo que debe existir en un esfuerzo de este tipo.
2. **Interdependencia positiva:** este elemento consta principalmente de que el trabajo individual depende de uno mismo y del equipo, por lo tanto se entiende desde el inicio de un trabajo cooperativo que se fracasa o se triunfa juntos. Cada uno de los integrantes del

equipo debe ser consciente —o tomar conciencia en el camino— de que el resultado final del trabajo que se lleve a cabo dependerá del trabajo propio y el de sus compañeras y compañeros y, por tanto, tiene la obligación de exigir el mismo nivel de compromiso a los demás que el que tiene consigo mismo, el cual debe ser el máximo posible. Tomemos como ejemplo de esto la preparación de una obra musical en la escuela: las profesoras y profesores de teatro, música y artes dependen el uno del otro para poder sacar a flote la presentación, por ende no sólo deberán ocuparse de sus propias responsabilidades en el montaje dramático, escenográfico y musical, sino que también cada uno deberá velar por que las tareas del otro se cumplan y se lleven a cabo según la planificación conjunta tomada en acuerdo previamente; el o la docente a cargo de la escenografía —profesor o profesora de artes— tiene que estar conectado/a con el avance que se vaya dando en el montaje dramático —a cargo del docente de teatro— de manera que y este debe supervisar constantemente la escenografía para procurar que sea acorde a la idea teatral a trabajar con las y los estudiantes, como a la vez el/la docente a cargo de música debe preocuparse no sólo de montar el repertorio y canciones de la obra, sino de que los avances de las otras partes vayan acorde del que él o ella lleva con sus estudiantes. Al fin y al cabo lo que debe existir es una reciprocidad en la que todos trabajan por igual, y dependen por lo tanto del trabajo de otros colegas del equipo. Sin interdependencia positiva no hay trabajo colaborativo y por lo tanto tampoco hay aprendizaje.

3. Responsabilidad individual y grupal: en este ámbito se aborda la responsabilidad a nivel colectivo de la consecución del objetivo planteado, y a nivel individual cada uno contará con una cierta cantidad de tareas y responsabilidades las cuales en su suma se concretarían en el objetivo antes descrito. Al trabajar todas y todos por igual, nadie puede hacerse valer por el trabajo ajeno, lo que no excluye a la cooperación, pero sí implica la necesidad de hacerse cargo de lo que a cada uno/a le corresponda. En este sentido será responsabilidad del equipo evaluarse a sí mismo y a cada integrante por separado, de manera de identificar a tiempo quienes necesitan de apoyo para alcanzar los objetivos propuestos. Al ser el propósito de estos equipos de trabajo el alcanzar objetivos comunes como el aprendizaje y la resolución de conflictos en la escuela, es necesario siempre estar abiertos a consideraciones, críticas constructivas y reflexiones que nos lleven a alcanzar las metas propuestas y en este sentido es que la humildad se vuelve un factor determinante con

respecto a las responsabilidades colectivas e individuales. Para acercarnos a la realidad concreta, ejemplifiquemos con la construcción de una casa a cargo una cooperativa de trabajo –empresa de construcción sin lógica patronal y vertical, al igual que un equipo de cooperación-: en este caso cada quien tiene su rol y su trabajo en la edificación del proyecto habitacional antes mencionado. El o la arquitecta tiene que tener planos correctos y claros, para que el ingeniero o ingeniera pueda llevarlos a cabo en un plan de obras, y para que así quienes construirán –o sea todos- tengan sus indicaciones claras a la hora de levantar las estructuras necesarias que sostendrán la casa como el radier, los pilares y las cerchas del techo. Cada uno deberá aportar desde su puesto de trabajo para la construcción de una casa. A diferencia del ejemplo anterior, en un equipo docente será necesaria la evaluación de cada uno. Imaginémonos cuán diferentes serían las casas que se construyen para las subsidios de vivienda básica si se planificara y evaluara la construcción en conjunto con las y los pobladores que las habitarán y los trabajadores que se encargarán de construirlas; es un ejercicio democrático necesario no solo en educación, sino que en la sociedad toda. El equipo docente antes mencionado, está conformado por mujeres y hombres que en constante cooperación y apoyo mutuo tendrán la tarea de construir una mejor escuela (en el ámbito que sea), pero sin una responsabilidad asumida por todos/as y cada uno/a del equipo, no será posible conseguir los resultados esperados por medio del trabajo colaborativo.

4. Interacción estimuladora: consiste principalmente en una actitud que deben tomar todas y todos los integrantes del grupo en la cual se brindan apoyo; comparten, discuten y reflexionan métodos entre sí; se respaldan y se alientan ante decaimientos, pero también se felicitan y fortalecen cuando se producen logros en el equipo y en la comunidad escolar. En este sentido es que de cierta forma se promueve el aprendizaje de los demás y se propicia el fortalecimiento del equipo a nivel interpersonal y colectivo. Esta interacción debe darse preferentemente cara a cara, logrando una comunicación e interacción efectiva. Al promoverse esta forma de trabajo se posibilita el compromiso personal consigo mismo y con otros, así como con los objetivos propuestos. No es necesario dar ejemplos para este elemento del trabajo colaborativo, puesto que este se construye en la práctica cotidiana y en el quehacer pedagógico diario.

5. Técnicas interpersonales y de equipos: en este sentido el trabajo colaborativo y cooperativo se distancia radicalmente de las lógicas individualistas y competitivas, puesto que requiere no solo del conocimiento disciplinar de cada integrante para abordar el trabajo colaborativo en sus clases, sino que además necesita de diversas técnicas, métodos y dinámicas necesarias para funcionar como equipo. Las funciones de dirección dentro del grupo deben estar estrechamente coordinadas con las funciones a cargo de otras áreas relevantes para que el equipo funcione. Deben darse relaciones solidarias, horizontales, de cooperación y apoyo mutuo, y éstas deben ser explícitamente asumidas y llevadas a cabo por el grupo en su totalidad. Tomemos como ejemplo un equipo interdisciplinario de la denominada “Integración Escolar” (PIE): cada quien desde su área no sólo debe proveer técnica y teóricamente el espacio, sino que además deben existir metodologías de resolución de conflictos y de toma de decisiones dentro del grupo que posibiliten una sana subsistencia en el espacio, junto con la consecución del respectivo objetivo planteado.
6. Evaluación grupal: esta evaluación tiene lugar en cuanto las y los integrantes del equipo vislumbran en qué nivel, de qué forma y a en qué porcentaje de “costo/ganancia” se está llevando a cabo el trabajo cooperativo, tomando en consideración los elementos negativos y positivos que deben eliminarse o mantenerse en el tiempo para conseguir los elementos propuestos. De esta forma se debe tener en cuenta además el avance en las tareas ejecutadas de manera que, si no se están cumpliendo, se produzcan las acciones necesarias para crear las condiciones que posibiliten la llegada al objetivo propuesto, o en su defecto si es que hay tareas que se han cumplido cabalmente se deben evaluar nuevas posibilidades que rompan los límites pre-establecidos y que eso propicie alcanzar objetivos aún mayores en torno al aprendizaje y la resolución colectiva de los conflictos. Para entender mejor el concepto tomemos como ejemplo la finalización de un taller de música que tiene por objetivo desarrollar un sentimiento de pertenencia con la música Latinoamericana. El equipo encargado deberá preguntarse: ¿todas y todos los participantes lograron comprender el por qué de la realización del taller?, si no fue así, ¿por qué no se logró la comprensión del contenido?; ¿se logró el montaje de repertorio latinoamericano en las áreas planteadas desde la planificación?, ¿realmente se logró un aprendizaje significativo?, ¿el equipo logró un funcionamiento eficiente y un ambiente de colaboración durante el proceso del taller?;

respecto de lo logrado en los talleres ¿que proyectamos en una próxima instancia?, ¿qué falta por desarrollar?

Estas y tantas otras preguntas podrían llegar a dar respuesta en torno al desarrollo del equipo educador y quienes participaron del taller ficticio, dando a entender como prioridades el aprendizaje efectivo de sus participantes como también el funcionamiento eficiente y eficaz del equipo cargo.

Por último, cabe destacar las siguientes palabras de Johnson, Johnson y Holubec, cuando mencionan que el “empleo del aprendizaje cooperativo requiere una acción disciplinada por parte del docente. Los cinco elementos básicos no sólo son características propias de los buenos grupos de aprendizaje⁹, también representan una disciplina que debe aplicarse rigurosamente para producir las condiciones que conduzcan a una acción cooperativa eficaz”¹⁰. En este sentido la disciplina del grupo, respecto de la ejecución de las tareas, la conformación de confianzas y lazos profesionales, la resolución de problemáticas asociadas al trabajo en equipo y por último la consecución de los objetivos será una herramienta necesaria y una actitud de compromiso que proveerá responsabilidad y respeto al trabajo ejecutado.

Beneficios del trabajo colaborativo y cooperativo en equipos docentes

Podemos afirmar a partir la bibliografía revisada anteriormente que el trabajo en equipo se constituye con una necesidad real y contingente a nuestros tiempos. De esta forma la idea del trabajo en cooperación entre enseñantes que comparten la tarea de educar a un grupo común de estudiantes en un establecimiento educacional se justifica por diversos motivos, muchos de los cuales se nos presentan por obviedad y hasta por sentido común, pero que no siempre los vislumbramos con claridad.

Según Cecilia Barros y Ximena Bugueño, en primer lugar la “acción sinérgica suele ser más efectiva y eficaz que la acción individual o que la simple adición de acciones individuales”¹¹, pues por medio de la colaboración es posible mejorar y maximizar el apoyo pedagógico, el seguimiento de casos problemáticos e incluso los conflictos dentro de la comunidad escolar, lo que por lo tanto significa además “proporcionar una oferta educativa más completa y una educación más justa”.

⁹ En este caso nos referimos únicamente a la realidad de equipos docentes en situación de trabajo colaborativo.

¹⁰ Johnson, Johnson y Holubec, 1999: 11.

¹¹ Barros y Bugueño, 2008: 1.

En segundo lugar, nos permite analizar colectivamente diversas problemáticas que nos son comunes, y que por lo tanto afectan a todos y cada uno de los integrantes de la comunidad escolar, desde un punto de vista más amplio y con mayor cantidad de visiones, lo que le da un carácter pluralista e inclusivo al trabajo colaborativo a realizar.

Por otro lado, dentro del trabajo colaborativo y cooperativo en equipos docentes, tenemos la posibilidad de proporcionar a las y los estudiantes un alto nivel de calidad en la educación entregada, pero aquello también “exige que entre las personas que les educamos existan ciertos planteamientos comunes y también criterios y principios de actuación suficientemente coherentes”¹². Pero aquellos planteamientos, criterios y principios no son posibles sin la suficiente coordinación y organización del grupo colaborativo en cuestión.

Y por último –aunque no por eso menos importante- las autoras mencionadas anteriormente subrayan en la “mejora (en) el autoconcepto y la autoestima entre los profesores y su sentimiento propiedad y pertenencia”¹³ en la escuela, o sea respecto de las personas que integran la comunidad escolar, de su propia enseñanza, con sus colegas y estudiantes y hasta incluso con el mobiliario si nos pusieramos en el caso de un trabajo colaborativo bien logrado.

¿Qué requisitos o características supone la conformación de un equipo de trabajo con características de cooperación?

En el caso de las y los docentes, la cooperación pretende el trabajo conjunto entre dos o más personas que comparten recursos, metodologías y dinámicas junto a la discusión, análisis y resolución de temas relativos a la cultura escolar. Según el criterio que ha seguido este artículo en toda su extensión, tiene como características los siguientes elementos:

1. Es voluntario, por lo tanto supone el interés y responsabilidad de quien se compromete a trabajar en el equipo.
2. No existe superioridad ni predominio por parte de ningún participante, y por lo tanto se establecen relaciones que no suponen cargos jerárquicos sino horizontalidad, sin importar incluso las responsabilidades administrativas de alguno o alguna de sus integrantes.
3. Su base se funda en base a confianzas y acuerdos colectivos que deben ser respetados de forma recíproca.

¹² Barros y Bugueño, 2008: 1.

¹³ Barros y Bugueño, 2008: 1.

4. A partir de lo anterior es que implica -desde un cierto punto de vista- un planteamiento ideológico claro, que tiene relación a relaciones no jerárquicas y una voluntad transformadora colectiva que propicie el compromiso y disciplina necesaria al grupo en cuestión.
5. Y por supuesto, requiere del diseño colectivo de los objetivos a alcanzar, las metodologías y dinámicas de trabajo a utilizar y la evaluación de dicho proceso siempre en común acuerdo con todas y todos sus integrantes.

CONCLUSIONES

A partir de los puntos expuestos anteriormente es que se hace real y concreta la idea del trabajo colaborativo y cooperativo en educación, más allá de grupos de aprendizaje estudiantil y de equipo de trabajo docente. Compartir el medio laboral con otras y otros no es una tarea fácil, pero el hecho de lograr aquello junto con establecer redes de trabajo cooperativo y ayuda recíproca, debe ser una gratificación enorme como seres humanos y un claro alivio para la agitada vida profesional de las y los docentes.

Como ya hemos visto, el trabajo cooperativo y colaborativo no es más que una herramienta, un vínculo que a futuro nos permitirá establecer dinámicas comunitarias y colectivas en la comunidad escolar para la resolución de temáticas varias. Es claro que este artículo no constituye un estudio acabado, sino que es una pincelada respecto de la mirada similar de diversos autores, pero desde un punto de vista aún muy superficial, y que no ahonda en esta herramienta como necesidad práctica. Es necesario contemplar nuevas visiones y posibilidades en educación, tanto desde el punto de vista técnico-teórico como desde la praxis cotidiana, pues hoy los estudios en torno a trabajo colaborativo deben ser revisados y aterrizados a nuestro contexto local latinoamericano y chileno. Desde lo anterior es que podría afirmarse que la investigación pedagógica está en deuda en esta área y es nuestra misión como futuros docentes tomar lo que existe, y empezar a investigar más en torno a este tema, ahondar respecto de la posibilidad de utilizar esta (y otras) herramienta (s) para dar respuesta a la crisis del modelo educacional en Chile.

Respecto de lo anterior, el trabajo colaborativo y cooperativo no es sólo necesario en la docencia, sino que, hoy en día ante una sociedad marcada por el individualismo, la competitividad y la apatía se vuelve una necesidad cotidiana para la resolución de conflictos, principalmente desde el planteamiento ideológico que se desprende de aquello: volvernos a lo común y lo colectivo,

retomar relaciones de reciprocidad y compromiso con un proyecto que mejore la vida de todas y todos. Aquella es la tarea a construir, y el aporte a esa causa podemos brindarlo desde un trabajo dedicado y consecuente en educación. Nuestro rol como docentes no es más que brindar herramientas a las y los estudiantes para que ellas y ellos mismos sean quienes las desarrollen, quienes innoven y transformen las desigualdades existentes en la sociedad con las herramientas brindadas en su formación.

BIBLIOGRAFÍA

Johnson, D., Roger Johnson y Edythe Holubec

1999 El aprendizaje cooperativo en el aula, 2nd ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, pp. 5-7.

Bugueño , Ximena y Cecilia Barros

2008 Formación de equipos de trabajo colaborativo, p. 1.

Blanco, Rosa

2005 Versión Preliminar del Módulo “La escuela como centro de la innovación educativa”. Curso Taller: Investigación y sistematización de Innovaciones Educativas 2005-2006. Obtenido de https://cedoc.infed.edu.ar/upload/La_escuela_como_centro_de_innovacion.pdf.

Las Últimas Noticias

2008 El trabajo en equipo es clave para lograr calidad en educación. LUN - Educarchile.cl. Obtenido de <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/home>, p. 1.

Un respiro a los cantores.

Entrevista a Karen Castillo Martínez y Tamaris
Arce Núñez, cantoras de la rueda femenina de
Valparaíso

Por
Salvador Cassis Olmos

Karen Castillo Martínez (30) y Tamaris Arce Núñez (32) son cantoras de rueda. Ambas son autoras de varias cuecas que me han llamado profundamente la atención por sus características musicales y poéticas. Al atardecer del día 7 de junio de 2018 nos reunimos en el IMUS y realizamos esta entrevista semiestructurada en la que pretendo conocer su historia, sus ideas y sus sentires en torno a la rueda femenina.

Se han efectuado algunos ajustes a la transcripción en conjunto con las entrevistadas en pos de la claridad de la entrevista. Aparecerán entre corchetes ([]) algunas indicaciones de paralingüística e intervenciones que agregué posteriormente con el mismo ánimo de facilitar la comprensión. Marcadores discursivos como “po” y “¿cachái?”, interjecciones, y otras expresiones propias de la comunicación oral en Chile, no aparecerán en cursiva.

✧

Salvador: Cuéntame [Karen] tu historia personal, tu historia como cantora de rueda.

Karen: Empieza el año 2012. En Julio, Junio, por ahí, en invierno. Me acerqué, por el baile principalmente, al Centro Cultural Playa Ancha. Me enteré por Facebook o por internet, no me acuerdo, que había un taller de *cueca chora*. Entonces yo me imaginé aprender a bailar, porque en algún momento vi, hace algunos años, en alguna peña creo, en Valpo, un estilo distinto de baile. Era una pareja en particular. Bailaban sin apuro, mucho más cerca, con

otra cadencia, entonces yo dije: “yo quiero bailar así la cueca, no quiero bailar la cueca huasa que me enseñaron en el colegio”. Me encantó porque lo vi muy auténtico, no había nada forzado. Entonces fui al Centro Cultural Playa Ancha para aprender eso. Llegué de las primeras, la citación era a las siete y no llegó nadie hasta las... no sé, hasta las ocho y media, una cosa así. Ahí descubrí que cantaban, cantaban, pero había puros hombres. Solo hombres cantaban. En el rato que yo estuve sola llegó otra niña. Quien dirige el centro cultural, que es el Santiago Aguilar, me introdujo de una manera bacán a lo que era la cueca... lo que era la cueca chilenera. Él me habló del Nano Núñez¹⁶², me habló del Marabolí¹⁶³, me habló del canto pregonado, me habló del libro¹⁶⁴, me lo recomendó... o sea fue una introducción, para mí, bacán. Yo creo que cuando uno conoce esos aspectos de la cueca dice: “yo no tenía idea entonces lo que era la cueca”, “todos deberían saber esto, es la verdad”. Entonces, para mí, él me abrió los ojos. Y ahí, bueno, de a poco comencé a cantar... con hombres. Fue así durante unos meses, hasta que se abrió la rueda del Liberty¹⁶⁵, en donde seguí cantando con hombres, pero aparecen personajes como la Andreita, personajes como la Karen Silva, la Flaquita —que cantaba super agudo— y yo seguía cantando con hombres porque no me daba el tono. Y ahí viví un momento de frustración, en que dije: “yo no sirvo para cantar cueca”. Pero tomé clases de canto. Después de esa clase de canto, que fue un par de meses, volví a la rueda del Liberty. Y ahí fue para mí más entrenamiento, como tratar de aplicar de alguna forma lo que había aprendido. Pero... seguíamos siendo tres... o cuatro con suerte. Eso se mantuvo más o menos durante un año, en ese momento era la Andrea, la Karen, la Manu, la Dani, la Karin —no sé si se me va otra—. La mayoría eran mamás y como mamá no todas podían ir siempre, entonces ahí se decidió abrir este espacio para que todas las mujeres que quisieran pudieran aprender equivocándose, llevando a sus hijos y preguntando con plena libertad, lo cual no podía suceder en el Liberty, que ya es cancha como tal. El 2014 parece que se

¹⁶² Hernán Núñez Oyarce. Prolífico y muy respetado autor y compositor de cuecas, fundador de *Los Chileneros*, maestro de las nuevas generaciones de cuequeros.

¹⁶³ Fernando González Marabolí. Depositario y cultor de la tradición del Matadero de Franklin. Investigador.

¹⁶⁴ *Chilena o cueca tradicional*, Samuel Claro Valdés, 1994. Refleja parte del pensamiento de Fernando González Marabolí en torno a la *cueca* y al *Canto a la Rueda*, su origen arábigo-andaluz y su relación con la naturaleza.

¹⁶⁵ Bar Liberty, ubicado en Plaza Echaurren, donde actualmente se canta a la rueda todos los jueves.

abrió la rueda de canto femenina, que nació como un espacio aparte del Liberty, hermético, para mujeres. Para que, como te decía, se sintieran en confianza de equivocarse y de hacerlo mal ¿cachái? y de desafinar y de preguntar: “¿Cómo decía esta cueca?”. O de sacar bajo y que las demás le dijéramos: “*Pucha trata de sacar que tu voz salga brillante, tonos más agudos*”. Ese fue el objetivo. Y, además, que las niñas que ya estaban y que eran mamás pudiesen ir con su bebé. Ahora yo creo que somos como unas 20 o 25, así que esto fue una muy buena decisión. Si éramos 4 o 5 y coincidíamos re poco. Y bueno así pasó también que hubo varios cambios en la rueda como tal del Liberty. Por ejemplo, las mujeres tuvimos que aprender a tocar guitarra. Obligatoriamente. Para no estar pidiendo los tonos, porque al principio no nos daban los tonos¹⁶⁶. Tocaban los tonos que querían no más. Entonces ahora lo ideal es que, si hay rueda mixta, al menos una mujer tenga una guitarra. Ojalá. Bueno, también el tema de la fuerza, la potencia, el empoderamiento dentro de la rueda del Liberty. También eso se forjó, para mí, en la rueda de los viernes. Ese fiato, la potencia y la complicidad con que se canta se forjó los viernes para llevarlo [al Liberty] que para mí es el proceso ideal. El proceso fue bacán porque fue un estudio en grupo y además fue un proceso en que se forjaron lazos muy fuertes de amistad. ¿Cachái? Eso ya le da otra magia al canto de las mujeres. Por otro lado también me parece que es un proceso más lento. Cuando existe competitividad dentro de la Rueda, del Canto a la Rueda, cada uno estudia solo. Para ser el mejor. O para dejar pillito al otro. El método de nosotras es más lento, no se estudia para competir o para ser la mejor o para yo destacar dentro de la rueda sino que se estudia en grupo y se proponen cuecas: “*Oye aprendámonos esta cueca*”. Y así la mayoría de las cuecas las sabemos todas las mujeres que participamos de la rueda femenina. Esa es la idea. Eso. Esa es mi historia.

S: ¿Y tú [Tamaris]?

Tamaris: Yo empecé mucho después que la Karen en el tema de las cuecas. A ver... 2015... si, 2015 más o menos comencé a interesarme en la cueca en sí, entonces me acuerdo que

¹⁶⁶ Es decir, los guitarristas deliberadamente se rehusaban a tocar en las tonalidades solicitadas por las cantoras.

busqué talleres, cosas así, en todo el universo de Valparaíso y encontré un taller que estaban haciendo los chicos de acá de la Católica que era para enseñar el Canto a la Rueda

K: ¿Acá en el IMUS o no?

T: Lo hacían en el *Boca de Lobo* creo. Estaba la Oña, estaba la...

K: La Karin.

T: La Karin, si... el Juanro...

K: Buena.

T: Y la Angie... entonces ellos tiraron eso que a mí me llegó por Facebook y dije: “¡Oh, voy a ir!” ¿cachái? pa’ aprender y la cuestión. Y me acuerdo que fui y claro po, ahí los veo, las veo cantar, a ellos interactuar en esta forma súper distinta pa’ mí que nunca lo había visto así, y me gustó caleta, me llamó mucho la atención. Y empecé a ir po y no tuvo mucho *quorum* el taller, entonces después lo dejaron de hacer los chiquillos. Y yo como ya estaba con la cuestión, ya enganchada dije: “Oye, pero ustedes se juntan... —porque ellas tienen un grupo que se llamaban *Las Cuequetas*, las chiquillas— digo: “Oye, pero ustedes se juntan a ensayar y la cuestión, ya, ¿yo puedo ir a escuchar así como pa’ aprender?”: “Sí” y la cuestión. Ya y ahí andaba, me empecé a enganchar de ahí, pa’ aprender. Iba, las escuchaba, anotaba las letras, y aprendiendo de esta dinámica distinta, del Canto a la Rueda po, que es el canto por mano y todo eso.

Y ese fue mi primer acercamiento. Y ahí la Oña me acuerdo que un día me habla de que había conocido un grupo de mujeres que se juntaban acá en Valparaíso, que itineraban en las casas porque ese tiempo era invierno, y se juntaban en algunas casas —me dijo— y me habló de la rueda. Y yo le dije: “Ah, pero ¿cómo hay que ir ahí?, ¿qué hay que hacer, qué hay que decir?, ¿qué digo, quién me mandó?”: “No, tú tenís que ir no más y ya”. Y me acuerdo que la primera vez que fui estaban en la Isla¹⁶⁷... “¡ah! y —me dijo ella— supe que van a empezar a hacer unos talleres”. Y ahí me acuerdo que en ese tiempo había unos talleres en La Isla. Era para aprender. Para hacer una convocatoria para llamar a otras

¹⁶⁷ *La Isla de la Fantasía*. La histórica casa de Benito Núñez Zárata y Adriana Solar ubicada en Cerro San Juan de Dios que desde antaño ha sido punto de encuentro entre cultores y cultoras de la *bohemia porteña*.

mujeres y que aprendieran también se empezaron a hacer estos talleres y ahí empecé a ir yo. ‘Tonces, eran como el segundo ciclo. Porque antes había sido en el Patio Volantín y después hicieron en La Isla, y eso ya era 2016. Y ahí empecé a ir po. Y de ahí no me salí más po. Me entusiasmé, me gustó, empecé a aprender y me llamó mucho la atención el compañerismo que había, la forma de enseñar que no era... como decía la Karen, no había esta cuestión de la competitividad que yo había visto desde afuera muchas veces cuando yo había visto por ejemplo videos de *Los Chileneros*, cosas así, porque me gustaba la cueca, pero nunca la practiqué, entonces ahí encontré como esa forma distinta y me gustó. Me atrajo ese compañerismo.

S: Me ha llamado la atención que las mujeres cantan cuecas originales, de ustedes. Esto no lo he visto tanto en la rueda —llamémosle— masculina. ¿Me pueden explicar un poco cómo es eso?, ¿cómo es su proceso creativo?, ¿se las enseñan entre ustedes?, ¿por qué hay tanta cueca original? me llama la atención.

K: Yo creo, primero, que cuando la cueca ya está hecha una al tiro trata de difundirla: “*Oye mira, ¿qué te parece?*”. Eso primero que nada, pedir la opinión de las demás. A una o a dos. Le mandas la cueca a un par y preguntas, siempre se solicita la opinión. Entonces tiene una generosidad gigante el casi entregarla y preguntar: “*¿Te parece que está bien o tú le harías algo?*”, y dar ese pie para que la otra persona opine sobre tu creación, que es cuático igual. Es difícil, pero como estamos aprendiendo juntas ese proceso nos es natural, digamos. Bueno, por lo general nos encantan las cuecas de las otras [Risas] y si ya se la aprenden dos, las demás dicen: “*¡Oh, que buena! ¿de quién es?*”, “*¡Oh que maravilloso!*”, “*¡Ya, díctala!*”. Y todas la aprendemos y preguntamos las notas en la guitarra.

A los viernes de rueda, en una sesión, no van todas. Entonces, por lo general una que está presente graba la cueca nueva y de repente aparece en el Whatsapp grupal —estamos todas en un grupo de Whatsapp— y lo mismo: “*Oye ¿de quién es esa cueca?*”, “*¡¡¡qué bonito!!! ¡Manden la letra!*”, y así en una semana ya todas se la saben. Ese es el proceso de aprendizaje de las cuecas nuestras. Y en el momento de las ruedas, yo siento que nos gusta caleta cantarlas y que nos sentimos orgullosas que sean nuestras, que hayan salido de ahí. Además, tratamos de cantarlas a donde vamos o cada vez que se arma una rueda para que

perpetúen y que gente que no las conoce se las quiera aprender y que no se mueran, que no queden en el círculo nuestro no más. Eso.

T: Bueno, respondiendo a la parte de la pregunta que dice sobre el proceso creativo a mí me pasó mucho que cuando entré a los talleres y me enseñaron la forma poética de la cueca, ¿cierto?, a mí como que se me ordenó el mundo de mis ideas, por así decirlo. Porque siempre le cambiaba yo las letras a las cuecas, por ejemplo, e inventaba yo cuecas, pero después nunca las cantaba porque se me olvidaban. Entonces cuando aprendí eso empecé a escribir más fácilmente, entonces era como más fluido pa' mí saber que tenía que la copla tener tantos versos, la seguidilla tantos, y eso me ordenó. Entonces ahí empecé yo a escribir cueca. Y fue muy bonito porque me di cuenta que habían cuecas, cuando empecé a ir, que eran de temáticas muy de mujeres y eso va creando un sentido de pertenencia igual más grande al grupo mismo. Y entonces esa cuestión a mí me enganchó, dije: "*Yo estoy cantando algo que representa a otra mujer que está al lado mio, y estoy cantándola a ella*", ¿cachái? Pa' mí era así, estoy cantándola a ella, estoy cantando parte de ella. Y me gustó mucho eso, lo encontré muy lindo, muy genuino. Me acuerdo que una vez estábamos tomando una cerveza y te dije [Karen] que pa' mí era... yo podía cantar [Entonando] *de querusa ando en la cancha*¹⁶⁸, ya, lo puedo cantar, pero no lo canto con la misma propiedad con la que canto *señores, un respiro a los cantores / porque el círculo se agranda*¹⁶⁹ ¿cachái? entonces es como una cosa así como potente ¿cachái? Puedo cantar lo otro, pero es que en realidad yo nunca me he sentido de querusa ¿cachái? Pero lo puedo cantar, sí, me lo puedo aprender y lo canto con respeto, pero cuando canto lo otro, estoy cantándola a ella que hizo esa cueca, estoy cantándola a mi otra compañera que escribió la otra cueca... y cuando tú escuchai que otra compañera te canta a ti y canta tu cueca también es bonito cachái, también se crea ahí una cosa muy linda. Ese es el proceso, y yo creo que por eso, de ahí viene también ese orgullo como decís tú [Karen] que se siente cuando estamos cantando todas y salen esas cuecas, o que de repente una chiquilla de Santiago saque una

¹⁶⁸ Cueca de Mario Catalán grabada en 1968. Copla: *De querusa que ando en la cancha / soy faite de profesión / también le hago a la monra / de cuento y escalador.*

¹⁶⁹ Cueca de Karen Castillo que se expresa desde la perspectiva de la cantora de rueda. Copla: *Un respiro a los cantores / porque el círculo se agranda / me presento ante esta rueda / yo soy la mujer que canta.*

cueca de las cabras de acá de Valpo es bonito porque va como trascendiendo, se va compartiendo, ¿cachái? Es compartir historias, compartir parte de uno.

S: Con respecto a eso mismo de compartir: ¿hay otras ruedas de mujeres? Supe que en Temuco ahora están llamando a hacer una rueda de mujeres. Y cómo es la historia también, porque ¿aquí en Valpo es de las primeras? No sé bien.

K: En Valpo en realidad yo siento que es de las primeras ruedas tan afiatadas. Yo creo que es la primera. Es la primera rueda de cantoras, femenina, que tiene un grupo frecuente que se junta constantemente, una vez a la semana, a estudiar. Yo creo que es la primera. En Santiago se juntan, pero son caleta, son muchas, no se juntan siempre. Es más difícil, las distancias son más grandes, por eso tienen ese... ese obstáculo. Tienen hartos más obstáculos para poder ser más frecuentes en sus reuniones.

Y ahora han surgido de a poquito estas ruedas, yo creo que rueda de mujeres en las otras regiones sigue habiendo poquísimas. Yo creo que pueden haber, no sé, dos o tres. Pero están en el mismo proceso en que estábamos nosotras al principio, por ejemplo en Temuco. En Temuco era una, que iba a la rueda de cueca y estaba sola y cantaba con los hombres, es un proceso súper parecido. Pero se aburrió de cantar con los hombres o se aburrió de cantar sola e hizo una llamado a las mujeres que cachaba y con disposición a enseñar. Pero no hacer clases, es distinto, sino que “*Yo quiero que ustedes hagan esto porque es bacán*”. “*Quiero que hagan esto conmigo y que lo hagamos en conjunto porque ¡es muy rico cantar cueca!*”. Y eso po, eso está sucediendo en Temuco y lo encuentro bacán. Porque después, cuando se arma la rueda mixta, se llega a un nivel de excitación cuando las ruedas están afiatadas, y se nota caleta. En cambio, si hubiera una mujer o dos mujeres no es la misma energía, más aún cuando hay un poco de inseguridad. Pero yo creo que es un proceso muy similar a lo que se vivió acá en Valparaíso. Yo no conozco otra rueda de niñas en el Norte o en el Sur, solo esto que está pasando en Temuco, pero si sé que hay poquitas. Yo creo que va a pasar todo el rato que las mujeres se van a juntar aparte, en todas las regiones. Principalmente con la motivación del encuentro¹⁷⁰ de cantoras. Las mujeres de todo Chile se están juntando solas. Las que vayan de, ponte tú, la serena o de Coquimbo, solas o de a

¹⁷⁰ Encuentro nacional a realizarse en Concepción en octubre de este año.

dos, van a ver y decir: “¡Oh, estas locas se juntan a estudiar y son amigas!”. Por ejemplo, Valparaíso va a llegar a Concepción, van a gestionar el manso viaje juntas. O sea, se pueden hacer muchas cosas si las mujeres que cantan se juntan. Y las demás lo van a ver, al menos las que van solitas o que van de a pocas. Y van a querer juntarse y van a querer ser más. Van querer empezar a crear.

S: Tú dijiste que es rico cantar cueca.

K: Es bacán [Risas].

S: *Cuando la rueda funciona, ¿qué pasa?*

K: ¿Cuál rueda?

S: *Una rueda.*

K: ¿Qué pasa? uuh... pasan un montón de cosas. Primero pasan muchas cosas entre las personas, entre las interacciones, muchas miradas, muchos gestos. Hay una comunicación muy distinta cuando se arma una rueda. Y en cuanto al canto, en lo personal, es real que uno sube, yo siento. Como que subes al resbalín cuando viene la cueca por ahí, te vas subiendo en la escalera de a poquito y te da un poquito de miedo igual, pero cuando te tiras: ¡¡¡faa!!! ¡Es bacán! te llega el viento en la cara. Es esa sensación la que yo siento. Y más encima es colectivo, es como que te estuvieras subiendo al resbalín y todos te estuvieran empujando atrás, o la que viene a tu izquierda te viene empujando. Esa es la sensación, es difícil de explicar igual. Pero eso pasa cuando sale bonita; cuando sale feo... se va todo a la chuña, es como... “Rayos, no resultó”.

T: El fiato ahí es súper importante. Yo creo que eso igual lo da la práctica de cantar juntas po, como decía la Karen el proceso de afiatarse los viernes pa’ llevar eso a la rueda del Liberty es bonito y da mucha más confianza creo yo a las cantoras; de saber, de conocerse, de conocer por ejemplo, incluso de conocer la... no tan específicamente los registros de cada una, pero tener como esa...

K: El fraseo.

T: Claro.

K: Los fraseos, cuando vas a segundearla ya cachas lo que va a hacer.

T: Claro, eso también, porque todas tenemos distintas formas de frasear las cuecas, entonces segundear a la Karen no es lo mismo que segundear, no sé, a la Karin, o a la Caru Tapia ¿cachái? es distinto. Eso lo da el cantar juntas y eso permite, creo yo, que se tenga esa sensación de fiato y esa sensación de que está saliendo bacán, como dices tú [Karen], que se va como elevando esa energía po. También me pasa mucho tener la autopercepción de cuando no estai con la misma energía sabí que mejor pásala, mejor que pase la cueca antes de bajar la energía ¿cachái? si sé que estoy como: *“Oye, sabís que no puedo porque no me sale hoy dia la voz tanto”*, mejor que corra antes de pescarla y bajarla.

K: Te corta la leche.

T: Claro.

S: Cuando está alta la energía, ¿qué te pasa a ti [Tamaris]?

T: Cuando está alta la energía ¡Oh! me dan ganas de seguir cantando.

K: No podís parar.

T: Y ahi como que la voz... vienen los problemas de repente porque uno igual se sobreexige. Es que es tanto el deseo de estar ahí que aunque te duela un poco o aunque sabí que ya estai así como rompiendo la voz un poco, pero le dai no más. Le dai, le dai, y querí seguir ahí y es como *“ya, ahora me voy a ir”* y justo sacan una cueca que te gusta: *“ay, no me voy”*: aah te metis de nuevo ¿cachái? [Risas] Entonces es como... a mí me atrajo mucho, yo lo vi desde afuera cuando fui... me acuerdo cuando fui la primera vez a La Isla al taller ya habían terminado el taller entonces ya estaban en rueda, y había ese día mucha gente. Y había chiquillas de Santiago, me acuerdo de haber visto a la Christel, a la Jody, y fue una cuestión atrayente, de en ese momento que yo llegué, las chiquillas estaban así cantando en la máxima. Fue una cosa así como que te absorbe, como que todo el rato te dan ganas de meterte ahí así como... y me metí así de una forma que, es una energía muy atrayente. Pero a la vez también sentí como que de repente me expulsaba el no saber. Por ejemplo yo trataba de cachar como hacía la palma, yo me acuerdo que trataba de meterme y observaba y una amiga me dijo *“no, tenís que hacerle igual que el cajón”* cachái y claro, el no saber te tira pa’ afuera.

K: Te puede frustrar un poco. De repente, si no eres perseverante, igual te puede frustrar.

T: Porque no entrai en la energía po, es como que...

K: Si.

T: A mí me paso al principio po cachái, y no cachaba así, no cachaba, qué hueá estaba pasando entonces... ¿por qué canta ella? ¿Por qué después canta la otra? ¿Por qué la otra segundea? ¿Cuándo puedo segundear yo? Así como: “no, todavía no porque está segundeando ella”. Entonces, claro, el no saber te tira pa’ afuera, pero la energía del canto te atrae, todo el rato. Y eso te motiva a estudiar. Te motiva a preguntar, a querer saber más po. Pa’ estar ahí po. Al menos a mí me pasa eso.

S: Ambas son autoras de cuecas. Musicalmente son diferentes a las cuecas tradicionales. Entonces, yo he observado que las mujeres cantan cuecas... además de las tradicionales, cantan cuecas originales, y estas cuecas exhiben características musicales diferentes. ¿Qué me pueden decir [de eso] con respecto a sus propias cuecas?

K: Mmm sí. Por ejemplo, yo no puedo cantar ciertas cuecas si no veo que hay una mujer que la cacha, o un músico que tiene oído biónico [Risas]. No la podría cantar, porque no van a salir las notas y va a salir horrible. Sucede eso. ¿De dónde salen esas melodías? Pucha nosotras tenemos una deuda bien grande, la mayoría de nosotras, que son los instrumentos. Nos falta harto que estudiar, hay algunas que se están poniendo las pilas brígido, pero tenemos otras que aún estamos estancadas. Pero debido a eso, yo creo que han salido melodías de la pura imaginación. Nada de teoría musical ni guitarra ni nada, de la pura mente, jugando. Jugando y después uno la lleva a la guitarra o pide ayuda: “Oye, ¿cuáles serían estas notas?, mira, cacha: [Entonando] *chaanaana*”. Ahí uno cacha las notas y ahí uno recién cacha que no son como el general de las cuecas. Que no son tan fáciles. Pero son melodías que yo creo que salen de la imaginación. Por eso mismo, debido a que no tenemos tanto conocimiento musical. O porque, no sé, también tienen algo más melancólico, tienen algo más dulce las melodías. A lo mejor ese es nuestro sello, mujeres que se juntan a cantar sobre nuestras historias en Valparaíso. Yo creo que eso podría ser parte de nuestro sello.

T: A mí me pasa que el tema de las melodías tradicionales yo las logro reconocer bien cachái como en un patrón musical por así decirlo... [Se interrumpe la entrevista] Las melodías tradicionales, claro, me son muy familiares, como las he escuchado, he escuchado muchas letras con esa melodía. Pero cuando escucho por ejemplo cuecas más originales, cuando llego a la rueda y escucho cuecas con otras melodías a mí me como que... yo como que le perdí el miedo a crear. Esto estoy hablando una cuestión muy personal. Le perdí el miedo a crear cuando conozco por ejemplo, primero la estructura de la poesía ¿cierto?, y después cuando veo que es posible a esas cuecas ponerle una melodía también propia cachái. Entonces como que eso a mí me liberó en el sentido de decir: *“Puedo escribir una cueca y puedo hacerle yo la melodía”*. Y claro, vienen de aquí, de la cabeza, porque la verdad yo no me pongo a escribir la partitura porque no se escribir partitura, pero a tocar unas cuantas notas en el cuatro venezolano y con eso compongo cachái. Y claro, trato de en mi cabeza, desde mi cabeza llevarlo al cuatro y ahí reconocer las notas. Y casi siempre es así, así como... se me ocurre una melodía, la grabo, la tengo ahí, la escucho y después digo *“Oye esto sí, me gusta. Ya, la voy a guardar”*. Y de repente escribo una cueca y me acuerdo de esa melodía y digo *“Uh ya, a esta cueca le quedaría bonita esta melodía”* y de ahí las junto. Otras veces es todo junto, así como... letras y melodías. Algunas cuecas me ha pasado así, que las he hecho así, que escrito la letra y la he cantado al mismo tiempo que la escribo, y me la grabo y ahí... inventé una copla así, y después hago... completo el resto. Entonces ha sido como a veces separado letra y melodía y a veces junto.

K: ¡Oh! yo siempre es al revés, siempre es la letra. Eso se me hace más fácil, escribir el poema. Y puede pasar meses que no tengo melodía y de repente escucho música de cierto estilo para inspirarme y puede no resultar por mucho tiempo. Hasta que de repente: *“Ya, esta canción me gustó, podría ir por ahí la melodía”*. Pero nunca he podido hacer las dos cosas al mismo tiempo.

T: A mí me pasó con la cueca de la Caru, la que le hice a la Caru.

K: ¡¿Al mismo tiempo?! ¡Oh, buena!

T: Como que vino una parte de la seguidilla primero. Escribí esa parte con música. Después eso lo extrapolé como pa' hacerlo copla. Pero siempre como decís tú po [Karen], hay una deuda ahí como con lo musical, pero creo que a la vez ha sido beneficioso en el sentido de

que no nos ha limitado. No nos ha limitado a decir “*Esto que tengo en mi cabeza puede... alguien lo va... bueno alguno lo va a tener que tocar*” [Risas]. Sí, pero está adentro y sale pa’ afuera ¿cachái?

S: Volviendo atrás. Tú mencionabas [Karen] que el Liberty es cancha.

K: Si.

S: ¿Tú ves la rueda femenina como un espacio de aprendizaje?

K: Si. Si, un espacio de aprendizaje, aunque hay instancias en que se llega a ese estado rico en que no podís parar de cantar y que estamos todas super prendidas y estamos todas felices. Se llega a esos estados, pero es distinto, porque es... igual somos desordenadas, pero igual es un estado más calmo en que por lo general no estamos rodeadas de gente bailando o por lo general no hay contrabajo o no hay, no sé, un acordeón. Cuando eso está... ¡oh! para mí es... es como que hay hasta fuegos artificiales.

T: Ahí nadie se atreve a preguntar así como: “¿cómo dijiste?, ¿qué es lo que decía la copla?”

K: ¡No se puede interrumpir el momento!

T: Es como que se cacha, así como que implícitamente, que esto no puede parar, nadie interrumpe. Hasta los cabros chicos juegan por fuera.

K: Si, para mí es eso, es distinto. Pero es el Liberty para mí la cancha real.

S: Más abierta a interpretaciones esta pregunta. ¿De qué manera está presente el poder en la rueda femenina?

K: ¿El poder femenino, de las mujeres?

S: Puedes interpretarlo [así].

K: Para mí esto que surgió como una necesidad de juntarse con más mujeres para poder cantar y para poder enfrentar una situación, enfrentar una tradición masculina en la que queremos participar, en la que para poder participar tenemos que juntarnos y fortalecernos juntas, para mí, eso un reflejo de lo que está pasando ahora en la sociedad. Se extrapola a lo que está sucediendo y lo que vemos en la tele, en las calles, en las redes sociales. Y eso,

lo que está sucediendo y lo que nos pasó a nosotras, es lo que nos ha hecho poderosas de alguna forma. Por ejemplo, si una va a ir al Liberty pega el grito: *“oye vamos al Liberty todas juntas”*. Es como una manada que va al Liberty, ¿cachái? Vamos todas a cantar y a demostrar lo que sabemos. Pero no es una actitud tímida o de miedo, ya no existe eso afortunadamente. Yo creo que es porque nos juntamos solas, aparte. Y no es que sea excluyente, porque a veces los chiquillos nos molestan, obvio. Pero en realidad es necesario, fue necesario y primordial que lo hubiésemos hecho, si no quizás seguiríamos siendo las mismas cinco, y no hubiésemos aportado en esta evolución de la tradición, ¿cachái? Para mí ahí está lo poderoso. Que nos avisamos y dijimos *“tenemos que juntarnos porque o si no no la vamos a hacer”*. Y por eso creo que también se ha enriquecido la rueda mixta. Se ha enriquecido porque hay más letras, hay distintos tonos de voces, hay distintos colores, y es una rueda mucho más grande. Yo creo que ha sido un aporte super grande a la rueda mixta de Valparaíso, la rueda del Liberty. Para mí en eso está el poder que tenemos.

T: Yo creo también que —muy en relación con lo que decía Karenka— también esas ganas de juntarse y esa responsabilización con el tema del aprendizaje, de querer aprender, de querer crecer, de querer hacerlo bien, también eso fue abriendo y dándoles más espacio en el mismo Liberty, como posicionarse también con el poder que te da de alguna forma el conocimiento de la práctica de cantar cueca. No es como que llegara así dos chiquillas que se sabían dos cuecas no más, ahora es un grupo que tiene una legitimidad también, y hay un mayor reconocimiento, yo creo, de parte del resto de los cuequeros o de los músicos hacia este grupo de chiquillas que se está preocupando de estudiar, se está preocupando de aprender más. Y si eso lo traduzco al tema de nosotras mismas creo que se ha tomado el poder del conocimiento con mucha responsabilidad y que no se toma como desde el poder así como de decir *“sabi que yo soy la que sé más”* ¿cachái?, o *“yo soy de las que canto más fuerte”* o *“de las que mejor segundeo”*. Es como: *“ya, tú sabís segundear entonces enséñale a la que le cuesta”* cachái. Entonces las que a lo mejor saben ciertas cosas o tienen desarrolladas ciertas habilidades más que otras, toman la responsabilidad desde ese conocimiento de entregarlo a la rueda, de enseñar, de apoyar a la que a lo mejor se siente más débil en eso. Entonces ahí siento que hay como un uso del poder que es mucho más democrático y mucho más desde la responsabilidad. No llevado hacia el abuso del poder,

o sea hacia imponerse frente el resto, sino que a compartir lo que tú sabes, porque vas aprendiendo.

[Silencio]

S: Gracias. Gracias. Hay más cosas, pero creo que...

[Risas generales]

K: Nos gusta hablar y cantar.

S: Si, qué bueno, qué bueno. Gracias, muchas gracias.

K: No, gracias a ti por tu interés.

[Apago la grabadora]

Entrevista de un aprendiz a su maestro: Bernardo Ibaceta Estay, cantor a lo divino del Higueral.

Por

Dante Cortez Gallardo.

Es mediodía de un miércoles 28 de febrero de 2018, llego en bicicleta a la casa de don Bernardo y doña Elba, su esposa, que me atiende con gran afán y cariño. He estado viniendo desde hace más de un mes a aprender sobre el *canto a lo divino*, tradición de varios siglos de antigüedad que se practica aún en las comunidades rurales de la zona central de nuestro país; he llegado aquí pues el nombre de Bernardo Ibaceta resuena hoy entre la gente del sector y entre los cantores de San Esteban y Putaendo, quienes lo consideran un verdadero maestro. Don Bernardo, de 87 años de edad, se hace esperar pues está trabajando en su chakra, donde este año ha sembrado porotos verdes, tomates, zapallos, choclos y albahaca. A su edad aún se mantiene sano y me recibe como siempre con su alegría y serenidad octogenaria: “*hola po’ amigo*” me dice, mientras se limpia el barro de los zapatos y se dispone a saludarme y sentarse en la mesa.

Mi intención al hacer esta entrevista es en primer lugar dejar un registro de quién es Bernardo Ibaceta Estay, cuáles son sus orígenes y cuál es su manera de pensar. También quiero mostrar, a través del diálogo, cuáles son las cosas que el mismo cantor a lo divino pone en valor de su disciplina, más allá de querer interpretar o analizar con un método científico su cosmovisión o su forma de entender el canto a lo divino. Finalmente dejo en claro que mi intervención en el diálogo no es completamente objetiva o ajena a la vida del cultor, pues yo también me veo involucrado en el canto a lo divino como partícipe activo, como aprendiz de esta tradición que para mí no es en absoluto ajena. He intentado copiar el texto lo más cercano a cómo fue dicho en aquella ocasión, manteniendo la forma de hablar de ambas personas, lo cual explica la gran cantidad de puntuaciones y palabras repetidas; las intervenciones hechas por mí están señaladas dentro de paréntesis, para sugerir conectores o indicar silencios.



Dante Cortez: Primero me gustaría que me hablara sobre sus orígenes, ¿cuándo empezó usted en el canto a lo divino?, ¿en dónde?, y si a usted le enseñaron ¿quiénes le enseñaron y de dónde venían ellos?

Bernardo Ibaceta: Yo soy descendiente de Nicanor Ibaceta y de Juana Estay. Mi papá, muy buen cantor a lo divino, toda su familia cantaba a lo divino; y mi mamá, una mamá muy religiosa, casi todos los días rezaba en el santo rosario a Dios y a la Virgen santísima. Mi papá muy devoto de la virgen del Carmen, siempre lo escuchaba cantar a él cuando niño y cuando ya tuve 18 años ya me puse un poco más valiente y yo también empecé a cantar a lo divino, las mismas décimas o versos a lo divino que él cantaba; y muy seguido, casi todos los años, le hacía él la celebración a la Virgen del Carmen. Ahí llegaban todos mis tíos, muchos cantores buenos del sector, en ese tiempo vivían ellos en del sector del Monte, pero pertenecía esa parte en esos tiempos a los patrones de San Regis, y después pasó a ser aquí el Higueral. Cuando yo empecé a cantar ya era del Higueral, por eso yo siempre he dado por nombre o por dirección el sector higueral de la comuna de san esteban, así me he identificado en todas partes donde he tenido la suerte de irle a cantar a la santísima Virgen, a San Antonio, a la santa cruz, y así po'. Pero ellos me dieron muy buen ejemplo porque ellos lo hacían con mucha devoción y con mucho respeto y eso, gracias a dios y a la Virgen, yo lo he podido llevar y conservarlo y a donde esté a donde vaya a cantar para mí es algo de mucha, digamos, algo donde hay que tener mucho cuidado para hablar, para actuar, porque cuando se está celebrando la Virgen del Carmen o haciendo un acto religioso todo el lugar está consagrado, no está "así no más" como quien dice, es un altar y los cantores o los rezadores y los demás no hay para que considerarlos, no, es un lugar sagrado por que los dueños de casa son devotos o son religiosos, o porque donde hay dos o tres personas reunidas siempre está dios ahí, estén actuando como estén actuando dios está ahí, por la sencilla razón de que, como se dice, bajo el sol no hay nada oculto y no hay nada privado, a uno le parece que las cosas, con que nadie lo esté mirando, cree que está solo y cree que lo está haciendo muy bien, pero no, hay que tener mucha resignación para no caer en esos

errores de, muchas veces, de vanidad, de corrupción sobre todo, en eso hay que tener mucho cuidado y sobre todo cuando uno es religioso, porque sea religioso, sea pecador o sea quien sea igual no es perfecto, igual tiene sus cosas que no son reales y ojala nunca sucedieran pero igual suceden.

D.C.: Don Bernardo, quiero que me cuente sobre cómo era el canto a lo divino acá en el Higueral cuando usted era joven, y quiénes fueron sus maestros dentro de lo que fue el canto a lo divino en esos años.

B.I.: En ese tiempo yo canté con varias personas de edad, canté con don Guillermo Campos quien al final fue el maestro del grupo, don Pedro Campos, don Juan Abelino Leiva, Mamerto Leiva, Pedro Peña prácticamente un hombre de tanta fe y tan buen cristiano, era un ejemplo no sólo para los cantores, para muchos que a donde lo veían llegar o a donde iba a cantar dio muy buenos ejemplos. Y era un hombre soltero, murió soltero, pero muy buen amigo muy buena persona muy buen cantor, él nunca llegaba a dónde íbamos a cantar con las manos vacías como se dice, siempre un ramo de flores, paquetes de velas, algo, siempre el llevaba una, alguna cosita al asunto. Don Pedro Campos, también, hombre de mucha fe. (Eran) muy buenos cantores, cantaban por devoción, no por cantar. Con quien cante también mucho fue con don Esteban Pulgar, también hombre de mucha devoción y muy conocido en el sector de acá del Aconcagua porque cantamos en muchas partes, en Santiago en Lourdes y Maipú, y a dónde íbamos a cantar creo que se dejó una buena nota de fe y de canto. Y el que fue muy noble y que siempre cantó conmigo porque éramos como yuntas, don Oscar Herrera, éramos uno solo para cantar, íbamos a todas, él era hombre de mucha fe también y de mucha devoción. Como todo viene por herencia, casi todos esos cantores que he nombrado eran descendientes de cantores a lo divino, de familias cantoras a lo divino. Y así po' amigo.

D.C.: Claro, muchos otros cantores también ha habido.

B.I.: ¡Sí!, nos encontramos con muchos cantores, pero con los que más actuamos, digamos que nos veíamos más seguido porque éramos más vecinos era con esos cantores que nombré. Después ya me hice más conocido con los cantores de Putaendo, de Río Colorado

y de los Chacayes de la Santa Cruz. Pero en esos tiempos eran muchos los cantores que había, nos juntábamos treinta o más cantores, y no tiene explicación por qué familias de cantores, hijos de cantores es muy difícil que salga un hijo que cante. Yo creo que por eso es que se han terminado tanto los cantores; fíjese que del grupo que le nombré yo que cantábamos, el que tuvo un hijo cantor fue don Esteban Pulgar, que cantaba con él y cantaba con nosotros, pero cantó hasta que él murió no más, y ahí ya no cantó más con nosotros y no creo que haya cantado más acá en San Esteban, no se ha escuchado cantar más acá. Y lo peor que hizo de prometerle al papá que él iba a seguir cantando, iba a seguir toda la devoción del papá, y no fue na' así. Y así po', por eso que es difícil que salgan hijos cantores, así como salen familias enteras cantoras, así es que no sale ninguno. Es un misterio que solo Dios no más lo sabe, un misterio del canto a lo divino. Porque yo conozco muchos hijos de los cantores buenos que yo le he nombrado y ni nombran al papá como cantor a lo divino ni menos van a nombrar el canto a lo divino. Entonces es algo que no es así no más el canto a lo divino, tiene algo más que hay que descubrirle o saberle bien su contenido.

D.C.: Don Bernardo, ¿qué es lo más importante para usted del canto a lo divino?, ¿qué es lo que más hay que rescatar y que es lo que más hay que transmitir cuando se habla del canto a lo divino?

B.I.: Para mí, si usted es cantor a lo divino y cree en Dios, cuando se trata de lo que es el poder de Dios, que es un poder infalible que uno no puede rechazar, nada ni nadie lo va a poder cambiar, ha existido por millones de millones de años y va a seguir adelante. Cuando uno habla en el canto a lo divino del poder de Dios tiene que estar muy seguro de que está diciendo la verdad, porque si no está cometiendo un error de, está equivocando a quien lo escucha y al mismo tiempo está faltando a lo que Dios quiere que sea real para siempre. Por eso que es muy importante antes de hablar o antes de cantar, saber bien que lo que va a cantar es del poder de Dios, y con mayor razón cuando se explican sus doctrinas, son doctrinas que son prácticamente la orden que nos está dando como hijos de Dios, porque nosotros somos muy pocos los que sabemos que somos hijos de dios, el ochenta por ciento yo le aseguro que son religiosos, pero no saben que son hijos de Dios. Son religiosos porque ellos lo han aprendido por los libros o lo han aprendido por lo que escuchan, pero la realidad

es ser religioso porque uno está seguro de que hay un Dios y que con él hay que estar primero que con todas las demás cosas, tener la seguridad de él para explicar las doctrinas y mandamientos y todo lo que dice relación con las doctrinas y los mandamientos de Dios, porque a nosotros siempre nos han dicho que, nos hablan de los mandamientos de Dios, ¿no es cierto?, pero lo dicen así como que es una persona más, como si yo hubiese escrito los mandamientos u otra persona los escribió y alguien los aprendió; es lo más sagrado que hay de parte de Dios los mandamientos, porque se los entregó nada menos que con letras de fuego a Moisés los mandamientos, en un lugar sagrado en el Sinaí, en el Monte Sinaí, ahí le entregó las tablas de la ley que le llaman y ahí le entregó los diez mandamientos que son tan sabios y tan poderosos que prácticamente (...), pero los nombran no más los mandamientos, yo creo que son muy pocos los que los cumplen y muy pocos los que los practican como se deben practicar. Para mí, si la gente cumpliera los mandamientos y los diera a conocer como una lectura, como leer un diario, habría más personas que sabrían lo que contienen los mandamientos, pero no, los nombran no más los mandamientos, y dicen que el primer mandamiento es amar a Dios sobre todas las cosas y a tu prójimo como a ti mismo. Yo me los sé re chancoos también, pero los practico. Malo es que yo lo diga, pero los practico gracias a Dios los mandamientos. El primero es amar a Dios sobre todas las cosas y a tu prójimo como a ti mismo, ¿cierto? y ¿quién ama a Dios primero?, ¿cuántos cree que de cientos son?, ¿no es más bonito un auto que Dios?, ¿no es más bonito un montón de billetes que Dios?, ¿no vale más? A eso amamos, pero para amar a Dios de verdad amigo, yo creo que cuesta mucho, porque si a mí me ponen un montón así de billetes y me hacen la pregunta: ¿a quién hay que amar, a Dios o a este montón de billetes? Lo dejan bien meti'o, ¿ah?

D.C.: Tentador (risas).

B.I.: Claro, porque el montón de billetes lo estoy viendo, ¿no es cierto? y a Dios no se le ve, pero se siente. Y ese es el problema que hay, que nosotros siempre amamos lo que vemos y no amamos lo que no vemos, porque si usted dice yo amo tal cosa, ¿y a dónde está? No la veo, soy tonto, no falta el que le dice “*pucha que soy tonto*”, claro, entonces por eso (que en) muchas personas se perdió eso de sentir esa parte en Dios porque a muchos los rechazaban, hasta los maltrataban tratándolos de tontos y tanta cuestión. Igual eso de

que, hay un mandamiento que dice que no hay que codiciarle la mujer al prójimo, usted le dice eso a un corrupto y puta, se ríe de usted y le dice *“puta, saco ‘e peras, cómo te voy a perder esa mujer”* ¿ah?, entonces los que no creen en Dios han perdido mucho a las personas débiles que creen en Dios, al menos que toda persona que cree en Dios no es débil, pero sí hay que tener mucho poder divino y mucha capacidad humana y protección de Dios para no caer en esas partes, porque si, no falta el corrupto que lo maltrata a uno porque, *“que es cobarde”, “que soy poco hombre”*, no. Dios fue hombre, por eso que los que amamos a Dios somos muy hombres, me va a disculpar que me cuente en uno de esos pero yo sé hasta donde he sido hombre y no me comparo con cualquiera tampoco, no, yo soy de los orgullosos como hombre, no soy na’ así un gallo que hoy día soy hombre y mañana estoy cambiado, he sido hombre por herencia de mi padre toda mi vida, y tendré que morir así pues.

Entonces, es muy bonita la doctrina de Jesucristo o de Dios. La doctrina de Dios era antes de la de Jesucristo, porque Dios tiene millones de años y Jesucristo tiene hasta hoy día dos mil dieciocho años, ¿ah? así que todo eso se presta para una confusión porque nunca las iglesias de ningún credo han aclarado esa parte, hicieron un solo paquete no más, involucraron todo lo que es de Dios con lo de Jesucristo y hay hartas cosas importantes dentro del reino de Dios y el reino de Jesucristo, hay hartas cositas importantes. Abraham, Moisés, Jacob, hubieron muchos patriarcas antes que eran líderes del pueblo y nada menos los elegía Dios para dirigir a los pueblos y ellos hacían cumplir los mandamientos que son de dios y la doctrina de Dios. Yo también me sabía la doctrina, pero ahora no me acuerdo po’, era muy bonita la doctrina que Dios dejó, pero dentro de todo está la fe y el poder de Dios, eso es lo que tenemos que tratar de cuidar y de respetar, porque uno no saca na’ con decir ‘uta: *“yo tengo mucha fe en Dios y respeto mucho la doctrina y los mandamientos de Dios”*, pero en la práctica no cumplo ni la mitad, entonces no estoy cumpliendo con la verdad, estoy mintiendo y eso es pecado. Como ahora que se acostumbra a uno, a nosotros nos enseñaron mucho que Dios no se podía nombrar para cualquier cosa, tenía que ser para dar gracias a Dios o pedirle algo a Dios, no y empezaron a usar a Dios para engañar, para robar, para burlarse de las demás personas, tanta fechoría que hacen. No se podía nombrar porque según uno de los mandamientos dice *“no jurar mi santo nombre en vano”*, y

cuántos no nombran a Dios pa' mentir, pa' engañar, pa' tantas cosas, pa' quedar como buenos nombran a Dios, y juran po', juran por el nombre de Dios. ¿Y qué les ha pasado?, no les pasa nada, según ellos "no pasa nada"; claro que aquí en este mundo no les va a pasar nada, pero en la balanza que tiene Dios en el otro mundo cuando le vaya dar su sentencia, cuánto pesan tus pecados y cuanto pesan tus obras buenas, ahí es adonde hace falta o bien ha estado de más jurar el nombre de Dios pa' engañar, pa' mentir, porque la balanza se va a caer pa'l lado malo y no pa'l lado bueno, ahí va a saber cuánto pesa eso de jurar a Dios pa' mentir y pa' engañar. Por eso hay que tener mucho cuidado pa' nombrar a Dios. Si no lo va a nombrar pa' algo bueno, mejor no lo nombre, porque se está haciendo uno mismo un grave daño, que no se ve, pero se siente, y más se va a sentir cuándo en la hora de la muerte lo escuchemos hablar y nos de la sentencia y nos diga "no te portaste muy bien po' niño, estay más pa'l otro lado que pa'l lado mío" ahí vamos a decir ¿por qué?, "por esto y esto otro". Por eso, no es fácil creerlo para decirlo, es fácil decirlo, pero hay que creerlo antes de decirlo, y practicarlo claro.

D.C.: Yo conozco varios jóvenes, no son tantos tampoco, que se empiezan a interesar en el canto a lo humano y el canto a lo divino, y lo empiezan a practicar e investigar, sobre todo en el ámbito de los estudiantes que empiezan a valorar estas tradiciones que se han hecho por muchos años aquí en la zona central del país y que tiene muchos años de tradición ¿qué consejo les daría a todos esos jóvenes, hombres y mujeres, que se están involucrando en el canto a lo humano y también en el canto a lo divino?

B.I.: Mire, yo he tenido muy poca relación con el universitario, pero mi primera frase sería felicitarlo, porque si ellos están pensando así es porque son muy inteligentes, no son cualquier estudiante, son más que un estudiante porque ellos prácticamente podrían estudiar, pero por la materia, no por esto que es más que materia. La materia es una parte sólida que si usted no la mueve no produce, y esto otro no. Lo que ellos quieren practicar es como una planta, como una fuente de agua, es como algo que va dejando sus reflejos, va dejando su granito de semilla, entonces son varias cosas más que una materia, según yo, que descubrí lo que hay más allá de lo material, es algo muy bueno, porque allí es donde está la fuente de la vida, de la paz y de la alegría, y en esas partes para mí esta lo primordial

para un ser humano, eso lo hace ser a uno una buena persona, lo hace ser una persona frágil y fuerte, tiene las dos cualidades; en cambio que lo material lo hace transformarse en un monstruo muchas veces, lo llena de mucho poder y ya pasa a perder esa parte que ellos quieren practicar, por eso que si practican esas dos cosas, las llevan de la mano, van a saber que si bien es cierto lo material lo hace poderoso, lo otro lo hace saber para qué sirve ser poderoso, todo lo otro lo hace saber para qué sirve ser poderoso, porque ser de una mente poderosa es muy bonito, porque ya se, digamos se desarrollan cosas que son importantes, que no se ven pero se sienten, y esos son los mejores puntos de todas esas partes, entonces yo le aconsejaría que sigan las dos cosas porque incluso van a ser felices estudiando, no le van a hallar tanto peso al estudio material porque van a tener la visión de todo lo demás, como es saber lo que es el interpretar, lo que es el desarrollar su personalidad en público en actuaciones y en vocación más allá de lo que muchas veces se tiene guardado.

Esa es la importancia que yo le doy a lo que me regalaron mis padres y lo que me dejaron mis buenos amigos y lo que me ha dado Dios y la Virgen santísima. Para mí adonde he ido a cantar a lo divino he recibido algo nuevo, sea a la Santa Cruz, sea a quien sea, a que santo sea, traigo algo nuevo, no sé si tan fanático soy, pero he tenido una visión más, por eso no tengo temor en decirle a ustedes que aprendan, que canten, o que vayan a cantar, que toquen instrumentos; no tengo temor, por la sencilla razón de que sé que si cantan con devoción, a lo mejor llegan a la misma conclusión que yo he llegado: a mí no me ha faltado nada, gracias a Dios y a la Virgen, y a mis padres. No me ha faltado nada, he tenido todo en la vida.

Eso po' amigo, ese sería mi consejo para los jóvenes estudiantes de la universidad. No sé si cree usted si está acertado, y si no para que lo borre no más. (Risas)

D.C.: No, yo creo que está muy bien. A mí, desde mi punto de vista, yo que soy estudiante universitario y estoy en ese lado, estudio en Valparaíso y conozco mejor que usted la juventud actual.

B.I.: Lógico.

D.C.: La juventud actual yo creo que le da de repente temor, bueno uno por desconocimiento si no conocen el canto a lo divino, si no conocen esto. Y otra cosa, si lo llegan a conocer, es difícil mantener la fe po', la creencia. Porque mucho hoy en día se ha despreciado a Dios, hoy en día el joven no le tiene ni un respeto a la iglesia y bueno por un montón de cosas que se pueden o no conversar acá, pero creo yo, lo que usted me ha enseñado cuando yo he venido que más allá de la iglesia de dónde venga, o de cómo lo han ensañado, hay un solo Dios.

B.I.: Y una sola Virgen.

D.C.: Bueno, eso es lo que yo le quería preguntar, lo que le quería conversar. Yo sé que hay mucho más por hablar, tampoco lo quiero agobiar, pero si hay algo de lo que usted quiera dejar registro de ello, sobre el tema, alguna pregunta que se me haya ido a mí y que usted piense que hay algo muy importante de lo que hablar.

B.I.: Claro, sí. Pareciera que prácticamente, como estamos tratando el tema de la juventud. Yo a la juventud la quiero y la respeto mucho, y sé que son personas muy inteligentes, por naturaleza, porque estamos en otros tiempos. El cambio climático le trae grandes cambios a la juventud, el cambio climático no habla, pero se siente. La naturaleza nunca ha hablado amigo, pero hace tan bien las cosas. Parece que no sé cómo la conocieron mil o dos mil años atrás que hicieron las profecías de todo lo que le está sucediendo hoy en día a la humanidad y a la naturaleza, entonces es algo que merece un gran respeto y yo a las personas jóvenes que se interesan en saber cómo estudiantes, y ellos necesitan alguna explicación que está en otro sector del campo, como llamarlo, campo de la sabiduría. Lo felicito yo a esos jóvenes, porque ellos, no va a ser fácil que otros los tomen, porque ya saben más o menos a donde van, les falta probarlo y estar seguros, pero no como otros pobres jóvenes que son como un pajarito que andan volando y no saben en qué rama pararse. Ese caso es muy lamentable, ellos no son malos, ni son tan ignorantes, la parte natural que poseen es más fuerte que el físico que ellos poseen, ¿me entendió usted lo que quiero decir?

D.C.: No, ¿la parte natural que ellos poseen es más fuerte que la parte (...)?

B.I.: Es más fuerte que el físico que ellos poseen.

D.C.: ¿Cómo que el físico? explíquese bien.

B.I.: La capacidad, mental y todo. La parte natural que ellos poseen es mucho más fuerte que el físico de ellos.

D.C.: ¿Y qué sería la parte natural?

B.I.: Lo que usted ve con sus ojos, esa parte es más fuerte, entonces los desorienta. Y si no hay una persona que sepa de esos temas que les diga: mire, no te preocupís, no te desesperes, el físico tuyo en un año más en dos años más va a estar acorde con esta parte fuerte que te está sosteniendo la naturaleza, porque nosotros somos un árbol po' amigo. La persona es un árbol, no es una persona como nosotros lo creemos, es un árbol con todas sus cualidades, la vida de un ser humano es la vida de un árbol. Entonces, si le da mucha calor, usted se siente como oprimido, como que no resiste esa parte, se desespera, igual en la otra parte que muchas veces yo noto que les toca a los seres humanos. Ahora el cambio climático, el ochenta por ciento de los seres humanos ya no son lo mismo que antes que hubiera el cambio climático, ahora tienen ya como otra idea, otra forma de pensar, como quien dice "*a mí me le terminó el mundo*" o "*me estoy preparando, estoy tomando fuerzas para actuar en tal cosa, tal trabajo voy a desarrollar, tal práctica voy a hacer para asegurarme en la vida*" y eso uno lo toma como que sale de uno no más po'. No, eso no sale de uno, eso va de la mano con lo que uno ve por naturaleza, con lo que uno está desarrollando por naturaleza, para sentirse seguro, para saber a dónde va y a qué velocidad tiene que ir, y a qué velocidad detenerse o acelerar más o cuánta cuestión. Y eso no lo pone uno, eso es natural, eso lo da la naturaleza.

AGRADECIMIENTOS

Extendemos nuestros agradecimientos a la comunidad de estudiantes del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, desde donde emerge esta iniciativa, con especial énfasis a quienes de forma desinteresada entregaron sus trabajos e investigaciones, para la divulgación del conocimiento y también por el cariño expresado a las temáticas que atañen.

A Nelson Niño Vázquez, Jefe de Investigación del Instituto de Música por su orientación y siempre buena disposición a colaborar en el incipiente camino que comenzamos en la investigación. A Raúl Aranda Riveros, director del Instituto de Música, por la buena acogida de nuestra iniciativa; a Valeria Valle Martínez, jefa del departamento de extensión de nuestra escuela, por las gestiones realizadas; a Daniel Retamal, bibliotecario de nuestra escuela, por inspirar la creación de la revista.

Agradecemos también a la Dirección de Asuntos Estudiantiles, que permitió el financiamiento de la presente revista.

Y finalmente al lector, por el interés que le despierta el trabajo nuestros compañeros plasmado en estas páginas y esperamos continúe en aras de democratizar la investigación, sus espacios y el conocimiento.

Equipo Editorial Revista Lira
Septiembre, 2018



INSTITUTO DE
MÚSICA



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

Proyecto financiado por el fondo Confía
Dirección de Asuntos Estudiantiles
PUCV 2018