



FACULTAD DE ARTE.

**RESIGNIFICACIONES Y DESPLAZAMIENTOS DEL PATRIMONIO
MUSICAL LATINOMAERICANO.**

Tesis para optar al
Grado Académico de Magister en Arte, Mención Patrimonio.

FABIÁN DURÁN BUSTAMANTE.

DIRECTORA DE TESIS: Dra ©. María Teresa Devia Lubet.

Valparaíso, Chile 2014.

Tabla de Contenidos.

Resumen.....	6
Abstract.....	7
Introducción.....	8

Capítulo I.

De la memoria y el Patrimonio Musical Latinoamericano.....	13
1.1 Patrimonio Cultural: Lo tangible, lo intangible y sus soportes.....	14
1.2 Patrimonio Musical Latinoamericano.....	17
1.2.1 Conformación del Patrimonio Musical Latinoamericano.....	19
1.3 Formas de Apropiación del Patrimonio Musical Latinoamericano.....	20
1.4 Resignificación Cultural.....	22
1.5 La interpretación del Patrimonio Musical latinoamericano mirada desde el concepto de hibridación cultural.....	24

Capítulo II.

El discurso musical contemporáneo latinoamericano.....	27
2.1 Nacionalismo Musical, como primera intención de desplazamiento estético.....	27
2.2 La Nueva Canción Chilena, como forma de resignificación del Patrimonio Musical Tradicional.....	32

Capítulo III.

Marco Operacional.....	38
3.1 Introducción.....	39
3.2 Muestra.....	39

3.3 Caracterización de la Muestra	40
3.4 Categorías de Análisis.....	41
3.5 Fuentes de Información.....	42
3.6 Visión crítica de las nuevas estéticas sonoras en las orquestas y/o ensambles latinoamericanos.....	44
3.7 Huayno.....	46
3.8 La Tonada.....	51
3.9 Análisis del proceso estético que determina el desplazamiento del patrimonio musical latinoamericano, a partir de los dos géneros musicales escogidos.....	57
 Capítulo IV.	
Análisis de Resultados.....	59
7.1 Callejuelas de la Lluvia.....	61
7.2 Parajes Invisibles.....	76
 Capítulo V.	
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	100
Revistas y Artículos.....	103
Linkografías.....	104
Disco con grabaciones audiovisuales del repertorio.....	105

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos van a mi gente, a las personas que, directa o indirectamente, han contribuido a este trabajo.

A mi familia y amigos, por su constante apoyo en los emprendimientos artísticos en los que me he embarcado. A mis compañeros y colegas de la Orquesta Andina, del Colegio Artístico Santa Cecilia de Osorno y del Ensemble Latinoamericano Abya Yala, con quienes he tenido la oportunidad de formarme y crecer en este camino de la música y las raíces. A María Teresa, profesora guía de esta tesis, por su exigencia y paciencia en este y anteriores procesos formativos que hemos compartido. Y finalmente, a mi amada compañera de ruta, Pamela, que junto con nuestro hijo Cristóbal son mis energías y alegrías de este andar.

DEDICATORIA.

Este trabajo va dedicado a todos quienes han optado por trabajar desde lo nuestro, desde nuestras raíces y saberes de nuestra tierra.

A mi amada Pamela y a Cristóbal, nuestro hijo, que llega en este momento de nuestras vidas a seguir llenándola de felicidad.

RESUMEN.

Esta investigación tiene como principal objetivo Interpretar los procesos de apropiación y resignificación del patrimonio musical tradicional latinoamericano que se evidencia en Chile, tomando como ejemplo la experiencia de las nuevas conformaciones instrumentales que han venido naciendo en Chile en este último tiempo, las que se han denominado Orquestas Latinoamericanas.

El documento contiene información que revela algunos antecedentes y elementos que han ido contribuyendo al desarrollo de estas nuevas expresiones musicales. Del mismo modo, sobre la base de dos géneros de la herencia musical de América Latina que se desarrollan en este trabajo, el huayno y la tonada, en ambos casos se presentan creaciones musicales para orquesta latinoamericana. Estas creaciones se presentarán en soporte escrito y audiovisual, quedando a disposición de los interesados en profundizar en la problemática abordada en esta investigación.

ABSTRACT.

The main objective of this research is to interpreting appropriation and resignifies process of traditional Latin American musical heritage which is evidenced in Chile. The example of new instrumental conformations, named as *latin american orchestras*, that have been born in Chile recent times is used.

This document contains information that reveals some facts and elements that have been contributing to the development of these new musical expressions. Likewise, on the basis of two genres of Latin American musical heritage which is developed in this work, *huayno* and *tonada*, in both cases music creations for *latin american orchestra* are presented. These creations are presented in written and audiovisual format, and will be available to whom may be interested in deepen the issues tackled in this research.

INTRODUCCIÓN.

INTRODUCCIÓN.

En la actualidad escuchar un “Huayno” o un “Joropo”, o quizás un “Cuatro Venezolano” o un “Tiple”, en la voz y manos de más de algún músico o conjunto chileno, no es del nada extraño. Estos géneros e instrumentos musicales, que tienen su origen fuera de nuestras fronteras, de hace un tiempo hasta esta parte, han pasado a formar parte del imaginario sonoro de la sociedad chilena. Géneros musicales e instrumentos, que han ido conformando el patrimonio musical latinoamericano tras largos procesos de circulación y apropiación, tienen su génesis en las investigaciones de destacados músicos chilenos tales como: Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel, o la familia “De Ramón”, quienes lograron introducir en el ADN nacional sus expresivas sonoridades. Tanto géneros como soportes instrumentales han pasado a ser elementos a utilizar como recursos compositivos en las nuevas creaciones de la música chilena.

La música no posee fronteras, por lo tanto, es capaz de circular libremente por todos los lugares propiciando los intercambios, las adaptaciones y las asimilaciones de un paisaje sonoro diverso, rico en elementos expresivos y significativo para los latinoamericanos. Es por esta razón que este estudio pretende profundizar en los procesos de apropiación y resignificación musical latinoamericana *en el ámbito Chileno*, proceso que se ha venido generando desde la mitad del siglo XX a la actualidad, y que ha impactado sustancialmente en las nuevas perspectivas compositivas e interpretativas que se evidencian en la práctica musical propiamente tal, así como también, el campo de la musicología en América Latina.

Para llegar a la comprensión del fenómeno musical que se evidencia no sólo en Chile sino en la mayoría de los países de América del Sur y México, se hace necesario examinar las nuevas agrupaciones musicales y sus proyectos de rescate, adaptaciones, registros sonoros y conformación de un nuevo repertorio basado en el folclore tradicional latinoamericano. La emergencia de estos nuevos

espacios se evidencia como una expresión tangible de los procesos de apropiación y resignificación cultural del paisaje sonoro de las distintas identidades de los pueblos latinoamericanos.

Los desplazamientos en América Latina, tanto territorial como cultural, han permitido el intercambio de elementos simbólicos particulares en variadas esferas de la vida cotidiana de los pueblos, entre ellas, la música. Por lo tanto, se podría inferir que los proyectos y agrupaciones musicales, son una clara manifestación de una relocalización del paisaje sonoro latinoamericano resignificado en soportes estéticos en donde se mezcla lo tradicional y lo docto en una consonancia amigablemente innovadora. Por la proliferación de agrupaciones musicales que se encuentran indagando en los nuevos soportes y sonoridades, resulta prioritario para este estudio abordar la conceptualización de términos antropológicos, sociológicos y musicológicos que se encuentran en directa relación con los procesos de apropiación y resignificación, que se han dado junto al desarrollo y rescate del Patrimonio Musical Latinoamericano en Chile. Conceptos tales como memoria colectiva y sus implicancias en los procesos de construcción de un patrimonio musical que devela identidades y pertenencias, entre otros, se desarrollarán como categorías de análisis e interpretación para llegar a comprender en profundidad los procesos de asimilación y transformaciones culturales evidenciadas en la práctica y uso cultural de la música latinoamericana contemporánea.

Para responder a las necesidades investigativas, el estudio se plantea entonces, la siguiente interrogante:

¿Cómo se producen los procesos de apropiación y resignificación del patrimonio musical tradicional latinoamericano que se han venido evidenciando en Chile a partir de principios del siglo XX, y de qué manera se están narrando en la contemporaneidad musical latinoamericana?

Para responder a esta interrogante el estudio se plantea como Objetivo general Interpretar los procesos de apropiación y resignificación del patrimonio

musical tradicional latinoamericano que se evidencia en Chile, a través de los movimientos y proyectos que emergen de las nuevas agrupaciones musicales denominadas “Orquestas Latinoamericanas”, y asume tres componentes que se encuentran orientados al desarrollo de la metodología para este trabajo:

- a) Reunir antecedentes históricos, sociales y musicológicos que han permitido en Chile la apropiación y resignificación del Patrimonio musical tradicional Latinoamericano.
- b) Analizar los desplazamientos de la música tradicional latinoamericana hacia una estética orquestal mixta.
- c) Interpretar los mecanismos estéticos musicales de los desplazamientos de la música tradicional latinoamericana a través de la creación de un repertorio folclórico latinoamericano considerando como soporte la Orquesta Latinoamericana.

El estudio se enmarca en el paradigma cualitativo y orientado en un método fenomenológico descriptivo y analítico. Como fuentes de información aborda una profunda revisión documental bibliográfica complementada con referencias de archivos de registros musicales, y entrevistas a actores vinculados al desarrollo de proyectos y agrupaciones musicales que se encuentren en la práctica de la resignificación de la música tradicional latinoamericana, especialmente las denominadas “Orquestas Latinoamericanas” y el singular repertorio utilizado.

El Capítulo I, aborda la instalación, adaptaciones y apropiaciones musicales que conforman el Patrimonio Musical Latinoamericano, cuáles son sus componentes y que elementos han contribuido al enriquecimiento de éste. El Capítulo II, desarrolla el Discurso Musical Contemporáneo en América Latina, considerando acontecimientos históricos que han generado nuevos discursos musicales en Chile y Latinoamérica. El Capítulo III, desarrolla los componentes metodológicos necesarios para responder a la interrogante de esta investigación. El IV capítulo, aborda el análisis de los resultados y la resignificación y desplazamiento del patrimonio latinoamericano en un ejemplo transferencia para la

orquesta latinoamericana. Finalmente las conclusiones se presentan en el capítulo número V.

CAPÍTULO I

DE LA MEMORIA Y EL PATRIMONIO MUSICAL LATINOAMERICANO.

1.1 Patrimonio Cultural: lo tangible, lo intangible y sus soportes.

Para efectos de este trabajo, dedicado al estudio de la música latinoamericana, considerará como patrimonio tangible al grupo de bienes y lugares que son parte de algún grupo humano, que por su importancia o interés deben ser preservados para todo el resto de las comunidades. El patrimonio cultural puede a su vez, ser clasificado como inmueble o mueble dependiendo de las características. En el primer caso, cuando nos referimos a patrimonio inmueble, estos bienes se consideran como todas aquellas obras y creaciones realizadas por el hombre que no pueden ser trasladadas de un lugar a otro, esto sea porque son edificaciones o porque se encuentran en una conexión inseparable del terreno en el que yacen, aquí se pueden considerar lugares, sitios edificaciones, zonas típicas, conjuntos arquitectónicos, por mencionar algunos. Por otra parte, al referirnos al *patrimonio mueble*, los bienes se consideran a los objetos arqueológicos, artísticos, religiosos, de origen artesanal, entre otros, que pueden ser trasladados de un lugar a otro, sin que estos bienes pierdan sus características propias y esenciales, y por ende, pierda su valor patrimonial. Estos objetos se encuentran principalmente en museos, bibliotecas del estado y archivos, donde son exhibidos, preservados y restaurados. (Devia, 2009).

El Patrimonio inmaterial o intangible, no posee un soporte material visible, sino que vive en los propios cultores o en la memoria de las comunidades de origen. Tal como se señala en el sitio memoria Chilena, se considera como bienes intangibles a “aquellas partes invisibles que residen en el espíritu mismo de las culturas”. Existieron y existen grupos humanos que han centrado sus saberes y manifestaciones culturales principalmente a través de la transmisión oral, por lo tanto, el patrimonio inmaterial forma parte de un conjunto dinámico de procesos de creación cultural y símbolos que ayudan a conservar tradiciones e identidades y que se encuentran sujetos a los intercambio y transformaciones que puede tener la sociedad de donde provienen. Podría sostenerse que el “patrimonio intangible

prácticamente coincide con la cultura, entendida ésta desde un punto de vista amplio". (Devia, 2009: p.8). Dentro de este ámbito se consideran construcciones sociales y culturales tales como: el lenguaje, los modos de vida, los ritos, los mitos, las expresiones artísticas y representacionales de diversa índole, las formas de trabajo, las tradiciones instaladas, la música, la danza, la artesanía, la medicina tradicional, la gastronomía, sólo por mencionar algunas.

Este tipo de patrimonio reconocido por la UNESCO, como una clave para comprender los procesos identitarios y de pertenencia en cada grupo humano por vivir encarnado en sus propios cultores o en la transferencia de la memoria, corre permanentemente el riesgo de perderse en los laberintos del tiempo. Según una publicación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (CNCA), señala que "La protección y conservación del Patrimonio Cultural Inmaterial presenta en Chile un panorama con un desarrollo incipiente", lo cual probablemente sea un problema común en otros lugares de América Latina. El hecho de que la construcción cultural forme parte de la cotidianeidad de la vida y, aunque sea muy significada por los grupos humanos en donde se emplaza, las personas no son conscientes de que su práctica social o los usos culturales colectivos conformen un cuerpo patrimonial que se debe preservar. Dicho esto se puede inferir que las acciones en torno al patrimonio inmaterial se pueden ver beneficiadas, en cuanto a su fomento y preservación desde las políticas culturales y educacionales no sólo en Chile sino en todo el Continente Sudamericano.

En relación a ello, conviene subrayar el papel que ha tomado la UNESCO en esta materia. Específicamente en la Convención de 1989, cuyo producto fue la recomendación a los Estados miembros sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular destacando la importancia de ésta como "medio de acercamiento entre los pueblos y los grupos sociales existentes y de afirmación de su identidad" (Devia, 2009: p.9). Sumado a ello se propone definiciones universales sobre estos elementos y otorgan pautas para la identificación, conservación, salvaguarda, difusión y protección de la cultura tradicional y popular.

Esta acción marca un precedente en materia de preservación de las culturas tradicionales populares, pues se pretende institucionalizar los criterios bajo un modelo común universal que sería respetado por los Estados miembros.

Desde otra perspectiva, el sociólogo Claudio Lobeto, plantea sobre la universalización del concepto de cultura tradicional y popular. En este sentido lo que se conoce como *cultura popular* no se constituiría espontáneamente como expresión natural y vernácula de los sujetos, sino más bien como significaciones construidas en gran medida por la acción de los medios masivos de comunicación. Esta idea emparenta el concepto de *cultura popular* con lo que actualmente se conoce como cultura de masas. Así lo “popular” es “en última instancia, la interpretación que sobre la cultura popular operan las industrias y políticas culturales” (Devia, 2009: p.16).

Es necesario hacer la distinción de determinadas formas de interpretar lo que se ha desarrollado sobre cultura popular, para así establecer y clarificar que este trabajo se focalizará más bien en la perspectiva orientada a lo planteado por la UNESCO, entidad que define la cultura tradicional y popular como:

“... el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a su expresión cultural y social”. (Devia, 2009: p.10).

En resumen podemos sostener que las expresiones genuinas y propias de los sujetos que constituyen parte del patrimonio intangible residen fuertemente en el espíritu de la cultura popular y tradicional de los pueblos.

No obstante lo que hasta ahora se ha planteado, es importante advertir lo que Canclini (2001) sostiene. Si bien el patrimonio es una construcción colectiva que nos pertenece a todos y unifica grupos humanos, pueblos o naciones, éste puede transformarse en un mecanismo que sacraliza las significaciones y recursos

simbólicos que quieren imponer las clases dominantes y de este modo “reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la reproducción y distribución de los bienes”. (Canclini, 2001: p.187).

Se considerará por una parte la música y su transferencia dentro de la categoría del patrimonio intangible y, por otra parte, los instrumentos y soportes sonoros como patrimonio tangible mueble.

1.2 Patrimonio Musical Latinoamericano.

El patrimonio musical latinoamericano es el conjunto de representaciones musicales en diversos soportes sonoros emanadas de una comunidad cultural tradicional de Latinoamérica y que posee como impronta la tradición. Cada una de las expresiones responde a las estructuras representacionales de la propia identidad cultural pertenecientes a determinado grupo, como así mismo, a las normas y valores expresadas en prácticas sociales y usos culturales de características propias, altamente significados por la población de origen y que es transferido por generaciones a través de la tradición oral y la imitación.

El patrimonio musical latinoamericano, considerado un bien intangible de las culturas que se emplazan en su territorio, tiene una expresión que se materializa en un formato tangible, y que se considera específicamente como “patrimonio mueble”. Lo central aquí, es la relación directa que existe en la esencia del patrimonio intangible de la cultura de un pueblo con la transformación o conservación de su patrimonio tangible. En concreto, la constitución de lo tangible, en el ámbito del concepto “patrimonio musical”, se manifiesta en la construcción y uso de soportes sonoros como la diversidad de instrumentos étnicos y también aquellos que surgen y se desarrollan a partir del sincretismo cultural de la colonización. A medida que las culturas se desarrollan, mutan o bien se hibridan, el patrimonio cultural, tanto inmaterial como material, encuentra expresiones nuevas. En este aspecto se puede hacer referencia al fenómeno de la colonización hispana

en América Latina y su efecto en la creación de nuevas formas y expresiones culturales, como por ejemplo, la diversidad de instrumentos musicales de los pueblos denominados “precolombinos” que antes variaba esencialmente entre aerófonos e instrumentos de percusión, que posteriormente se verán asimilando nuevos formatos sonoros, apropiados y resignificados por la misma tradición. El historiador Atiliano Auza (1985), sostiene que:

“...De los muchos instrumentos por largo tiempo ejercitados por los indígenas precolombinos en esta región geográfica que hoy día constituye la nación boliviana, se destacan los instrumentos de percusión y de vientos. Los *cordófonos* o *instrumentos de cuerda*, no participan de esta clasificación primitiva por no existir en la época”.

Por otra parte existe la necesidad de los pueblos por preservar y buscar permanente las raíces que determinan su patrimonio cultural ante el amenazante debilitamiento de los elementos identitarios que vienen con las trasformaciones que históricamente vivencian. En este sentido, toma suma relevancia los llamados “cultores”, refiriéndonos a aquellos actores encargados de transferir la memoria y elementos identitarios de raíz cultural como las artes, tradiciones, expresiones orales, cosmovisión y conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo, entre otros. Es decir, estos actores son los que portan el patrimonio inmaterial del patrimonio musical. En virtud de lo anterior, los estados miembros de la UNESCO han realizado un reconocimiento institucional de estas personas denominándolas Tesoros Humanos Vivos (THV), definiéndolos como “...individuos que poseen en sumo grado los conocimientos y técnicas necesarias para interpretar o recrear determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial”. (Ortega, 2012: p.14).

A su vez, es importante resaltar el rol que desempeña la denominada *transmisión oral* en la preservación y transferencia del patrimonio musical latinoamericano pues ha sido históricamente un proceso inagotable de transferencia de conocimientos y de la identidad cultural de las sociedades. En este caso podemos mencionar que las historias y leyendas pueden quedar registradas en escritos y publicaciones, sin embargo, las formas que se tiene de

contarlas y que son particulares de las personas que relatan, dan la importancia y la valoración a esta forma de transferencia.

Finalmente es importante destacar la relación de las dos esferas en que se expresa el patrimonio cultural, pues tanto lo tangible como lo intangible, no deben entenderse separadamente, sino por el contrario, se debe asumir en ello una relación directa. Tal como se ha señalado, las formas y expresiones de patrimonio cultural tangible vienen determinados por las características esenciales de lo intangible.

1.2.1 Conformación del Patrimonio Musical latinoamericano.

Durante el largo proceso de colonización que sigue a la conquista del territorio latinoamericano, se refunden las expresiones culturales de los pueblos aborígenes con la de los conquistadores. Es decir, principalmente de los españoles con la de los indígenas que habitaban en diferentes zonas de, lo que es hoy, Latinoamérica. Posteriormente, entran otros elementos culturales a nutrir las expresiones culturales en el territorio de América Latina, siendo el aporte africano decisivo para la conformación del lenguaje musical latinoamericano, el que fue modificando gradualmente la base cultural ibérica hasta adaptarla a las necesidades locales (Gallardo R, p:13). En este sentido, si se observa el panorama de la música latinoamericana, aún se pueden reconocer los aportes hechos por las culturas mencionadas anteriormente. Las formas y estructuras escritas, la guitarra y los instrumentos de cuerda que afloraron posterior a la llegada de los cordófonos desde Europa, son clara herencia de los colonizadores. Por su parte, las culturas que habitaban este territorio entregan instrumentos aerófonos y de percusión de miles de años de tradición, estructuras melódicas provenientes de las grandes civilizaciones existentes, como fueron los Incas. Y, finalmente, con la llegada de los esclavos traídos desde el África se enriquecen enormemente los elementos musicales de Latinoamérica. Sin embargo, se puede observar que en países como Argentina y Chile, esta influencia fue muy escasa, a diferencia de países como

Cuba, Colombia y Perú, entre otros. Ritmos de carácter vivo y alegre, tambores de diferentes formas y sonoridades, el canto a modo de solista pregonero y coro en respuesta, son los grandes aportes hechos por la cultura africana a la conformación del patrimonio musical latinoamericano actual (Storm, 1978). Este proceso no hubiese sido fructífero, sino hubiese existido la intención profunda del habitante americano de buscar a través de la música y el arte expresar su sentir, como también la diferenciación del europeo conquistador.

1.3 Formas de Apropiación del Patrimonio Musical Latinoamericano.

La apropiación cultural es un proceso social que comprende etapas de imitaciones y adaptaciones de elementos externos a las construcciones culturales locales. En este sentido Roberto Dávila (2007) sostiene que: “apropiarse significa hacer propio lo que a uno no le pertenece. Pero una vez hecho propio, nos pertenece en propiedad”. Esta dinámica es un fenómeno cultural permanente que se encuentra inmerso dentro del desarrollo de las sociedades y sus prácticas sociales.

El concepto de apropiación, se refiere a un proceso creativo por medio del cual los grupos humanos hacen “propios” elementos ajenos, sin embargo, no debe traducirse en una dependencia de la producción externa de los significados. Esta apropiación comprende un continuo desarrollo cultural bajo códigos propios. Esta idea es destacada por Dávila en que la apropiación está por sobre la de la dependencia y dominación foránea o exógena y se contrapone a los de “influencia”, “dependencia” o circulación” de modelos, estilos, tendencias, ideas, por mencionar algunos. Por lo tanto, los elementos ya apropiados se nutren de la cultura receptora y sus características propias, diferenciándose de lo externo, superficial o epidérmico.

Desde una perspectiva similar se puede destacar la visión de José Martí (citar fuente) sobre la apropiación en contexto de los esfuerzos en la creación de los estados latinoamericanos. El independista enfatiza en que América no sólo se

dedique a imitar y mimetizarse con Europa, sino, que América debía conocer y comprender las relaciones de identidad y diferencia entre Europa y este continente.

América se podría considerar como un amplio territorio de continuos procesos de apropiación cultural en el cual los elementos, expresiones y prácticas culturales de los conquistadores europeos han pasado a formar parte esencial de la cultura e identidad actual de los estados americanos, así mismo, en el presente estos procesos se encuentran en un continuo desarrollo cultural. Lo importante aquí es resaltar los procesos mismos de apropiación de lo externo y cómo en adelante se constituyen los nuevos elementos que forman la identidad. Es decir, más que resaltar y sobrevalorar los orígenes, como dice Manuel Danneman (2004) “lo que importa es el proceso de apropiación de esa cultura”.

Para ello resulta importante rescatar el contexto como base de los procesos de apropiación cultural, ya que siempre se encontrarán estrechamente ligados en una relación orgánica con el cuerpo social y cultural de los receptores. Este elemento externo que ha penetrado en la cultura e identidad de una sociedad bajo el proceso de apropiación, adquirirá nuevos matices y será diferente a su morfología original.

En el ámbito artístico cultural se puede decir que los procesos de creación han sido cada vez más fructíferos, en cuanto a la búsqueda de las expresiones particulares de los espacios locales y regionales. Éstos pueden observarse en la apropiación de técnicas plásticas, de instrumentos musicales y formas de ejecución, por mencionar algunos. Sin embargo, es en el ámbito de la academia, la investigación y el conocimiento formal para comprender el medio, en donde aún existe el predominio del paradigma occidental europeo, tendiendo con fuerza a la reproducción de éste. Por lo tanto, bien se podría inferir que en esta esfera se ha experimentado con fuerza la imitación de un modelo externo y el proceso de apropiación propiamente se encuentra aún inconcluso. Las elites económicas y académicas, en este caso, si bien no desarrollan un completo proceso de

apropiación como lo experimenta con mayor facilidad las clases populares, cumplen un rol de mediador para el desarrollo de estos procesos dentro de un contexto definido.

1.4 Resignificación Cultural.

El concepto de resignificación ha tenido un expansivo uso en las Ciencias Sociales, sin embargo, especialmente se ha adoptado desde el área de la psicología. Al buscar referencias respecto a su definición, el término no se encuentra definido en la RAE. Sin embargo, por su estructura, esta palabra es derivada del sustantivo “significación” y el prefijo “re”. Significación por su parte se define como “acción y efecto de significar” como también “sentido de una palabra o frase”, el prefijo “re” es de origen latino y entra en la formación de verbos con el significado de “volver a”, por ejemplo: reconstruir, refluir. Se consideran estas dos acepciones, el concepto de “resignificación” podría definirse como “volver a significar”, es decir, “idea, imagen o concepto que adquiere nuevo significado o valor”.¹

Es importante señalar que el concepto de resignificación fue utilizado y propuesto en el ámbito de la psicología por Sigmund Freud, específicamente en el área de la psicoterapia “Se trata de una idea muy profunda que permite comprender la evolución psíquica normal, la génesis de ciertas neurosis...” (Boari, 2010). Así mismo, en la década del 50 reaparece el uso del concepto de resignificación como el fenómeno de *a posteriori*, “Se trata de la posibilidad de reinterpretar un hecho que en su momento no había sido traumático...” (Freud, 1950: p. 403). A pesar de haber sido inventado como herramienta conceptual en el ámbito de la psicología, también se usa con propiedad en el ámbito de las ciencias sociales.

¹ Depto. Lingüística, ILL

Berenzon (2003) en su publicación “La resignificación y la Historia” plantea que: “Resignificar es como traducir o recrear, cuando el texto es leído por el historiador o el historiador es leído por el texto, es volver a interpretar y construir el hecho histórico para ser confrontado intrasubjetivamente”. Esta acepción es considerada desde la perspectiva histórica, como es evidente en el texto. También connota ciertas características que implica el hecho de resignificar un suceso. “No se trata de una narración de lo que sucedió, siguiendo con el ejemplo del Holocausto cincuenta años atrás, sino de dar vigencia a aquello que nos permita repensar posiciones extremas, intenciones, demostraciones, precisiones, identidades, utopías, sueños, límites y sinsentidos...”. (Berenzon, 2003). Se podría entender entonces el concepto, resignificar como la forma de interpretar o explicar sucesos, ideas, elementos pasados y darles nuevos significados con la visión y contexto actual en el cual se encuentra la persona o grupo humano que realiza, consciente o inconscientemente, el proceso de resignificación.

En el caso de la música el término resignificación se utiliza a la par del término apropiación. Según el musicólogo Juan Pablo González, la resignificación es parte del proceso de apropiación que se da al interior de las construcciones culturales y las nuevas prácticas que estas dimensiones provocan: “En la legítima apropiación y resignificación de bienes simbólicos provenientes de otras latitudes, también pueden haber gestos de dependencia e independencia cultural...” (González, 2012. p.91). La resignificación, como expresión profunda de la estructura cultural de base, sólo es posible cuando se produce un proceso de adaptación y apropiación de los bienes simbólicos en los cuáles se reflejará el predominio o el alejamiento del sentido primero del bien apropiado.

La resignificación del patrimonio musical latinoamericano, se evidencia en diferentes ámbitos y mediada por diversos procesos. En América Latina se puede examinar el creciente interés de músicos, profesionales y aficionados, quienes se encuentran dedicados a crear y ejecutar nuevas músicas para el Continente, utilizando como base los ritmos y elementos esenciales de diversos géneros

tradicionales imbricados con texturas instrumentales que muestran la diversidad de las apropiaciones expresadas en nuevas características y temáticas más acorde con las demandas contemporáneas. Estas nuevas prácticas y usos musicales nacen de la investigación profunda de la tradición musical instalada por los procesos de colonización y mestizaje en América Latina y la intención de resignificarlos desde los elementos estructurales y sonoros que en ellos convergen.

La nueva mirada sobre la música latinoamericana hibridada desde los procesos tradicionales y modernos, forman parte de los dinámicos procesos socio-culturales en donde los individuos y comunidades se ven enfrentados constantemente a los caminos de “creación” de símbolos e imaginarios sociales, tomados y vistos desde su propia experiencia como comunidad, que de una u otra forma, van cimentando las bases de sus propias identidades.

1.5 La interpretación del Patrimonio Musical Latinoamericano mirada desde el concepto de Hibridación Cultural.

El Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericano define el término hibridez o hibridación como: “los procesos y resultados de la mezcla de diferentes culturas en América Latina” (Szurmuk, 2009. p.139). El término hibridez en la actualidad se encuentra muy presente en los discursos y pensamientos respecto a este continente en donde se busca explicar la gran variedad de la realidad cultural y como esta se encuentra constantemente en conflicto con la modernidad. (Szurmuk, 2009).

El concepto de Hibridación es utilizado y propuesto, en el marco de las Ciencias Sociales por Néstor García Canclini en su obra “Culturas Híbridas”. En dicho texto se interpreta el concepto como un conjunto de “procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2008.

p.14). Esta definición hace patente una visión de interculturalidad superando la perspectiva aculturalista que supone la superposición de una cultura dominante por sobre otra subalterna. Así también, Canclini (2008) plantea la existencia de sociedades cuya desarrollo identitario van más allá de resaltar esencialismos étnicos, clasistas y nacionales, sino que se constituyen en un repertorio de mensajes y expresiones heterogéneas. En esta misma publicación se afirma que la visión de *hibridación cultural* es un fenómeno directamente relacionado con la modernidad, y por consecuencia con los elementos característicos de éste fenómeno². No obstante, el citado autor, enfatiza en que el concepto de *hibridación* ha podido ser en muchos casos una característica potencialmente positiva en las culturas y contribuye a explicar e identificar múltiples alianzas fecundas.

Es importante rescatar también que el autor distancia el concepto de *hibridación* respecto de otros conceptos cercanos en términos semánticos como por ejemplo, al referirse a las mezclas de razas el autor lo denomina *mestizaje*, y en cuanto a tratarse de fusiones religiosas, utiliza el término *sincretismo*. Sin embargo estos elementos están estrechamente relacionados y juegan un papel fundamental respecto a los procesos de hibridación cultural.

“Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas.” (Canclini, 2008. p.86)

Para entender la raíz del patrimonio musical latinoamericano es importante considerar que el largo proceso de colonización posterior a la llegada de los españoles, junto con el traslado masivo de esclavos africanos hace más de cinco siglos, produce sistemáticamente la hibridación de la cultura de los pueblos

² En este caso la hibridación está consecuentemente asociado indefectiblemente a la modernidad. En ella se experimentan intersecciones dadas entre cultura de elite y cultura popular, el desarrollo de industrias culturales y la incidencia de estas en la producción de consumidores y rearticulación de identidades.

aborígenes americanos, de los migrantes colonizadores europeos y los esclavos africanos principalmente. Así, el aporte de esta asociación “se constituye en el elemento decisivo para la conformación del lenguaje musical latinoamericano, que fue modificando gradualmente la base cultural ibérica hasta adecuarla a las necesidades locales” (Rodríguez, 1979. p. 13). Luego, al apreciar la música latinoamericana, se puede observar claramente los elementos y los rasgos culturales que actuaron como factores determinantes en la constitución de la expresión musical reconocida como latinoamericana. En concreto, la influencia europea se hace visible principalmente con sus formas melódicas y poéticas, la africana con la variedad de recursos rítmicos y la indígena con sus motivos tradicionales, los cuales en esta mixtura dan origen a una nueva identidad y patrimonio musical en el tiempo.

Importante resulta también la incorporación de instrumentos ajenos (cordófonos principalmente) a los utilizados por los habitantes de América antes de la colonización hispánica, y las formas literarias que se incorporan a la lírica del cancionero. Dependiendo de la influencia predominante en la expresión musical se pueden distinguir y clasificar tres grandes categorías en la conformación del patrimonio musical latinoamericano: la Indo Americana, la Afro Americana y la Criolla Latinoamericana.

Finalmente, los procesos de hibridación cultural experimentados en América desde hace cinco siglos, generaron un nuevo patrimonio musical que enriqueció el mosaico étnico y amplió el horizonte cultural de un nuevo territorio, con una fuerte carga identitaria y de alto valor cultural.

Capítulo II

EL DISCURSO MUSICAL CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO.

EL DISCURSO MUSICAL CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO.

En Chile, las Resignificaciones musicales provenientes de la tradición, están siendo una práctica importante en el devenir estético composicional. Sin embargo, como fenómeno motivacional para el creador no es nuevo, pero sí, las nuevas miradas evidencian usos distintos de los elementos con los cuales construyen otro discurso. Para comprender de una mejor forma los procesos que han llevado a la apropiación y resignificación del patrimonio tradicional musical latinoamericano especialmente en Chile, es de vital importancia mencionar algunos acontecimientos y movimientos en el ámbito de la música docta y popular, desarrollados en Chile y Latinoamérica durante el siglo XX y comienzos del XXI. Dichos procesos facilitan la comprensión del contexto que ha llevado a la escena musical actual en torno a la música de raíz folclórica latinoamericana en nuestro país.

2.1 Nacionalismo Musical como primera intención de desplazamientos estéticos.

El denominado “Nacionalismo Musical latinoamericano, tiene su origen en el continente europeo a mediados del siglo XIX. Este movimiento, desde el contexto social y político, se ve fuertemente influenciado por los acontecimientos provenientes de la Revolución Francesa, donde se hacía hincapié en la soberanía popular por sobre la del monarca y las nuevas concepciones territoriales, lo que a su vez, fue creando la idea y pensamiento de nación. Asimismo, los pueblos influidos por el pensamiento de la Revolución Francesa y las nuevas formas de ocupar los espacios en una nueva mirada de organización del territorio, sienten la necesidad de construir su identidad cultural y pertenencia territorial y simbólica con los nuevos lugares, por lo tanto, enaltecen el renacer de su folclore, sus raíces y cultura tradicional, buscando diferenciarse y desprenderse de las influencias culturales y musicales provenientes de Italia, Alemania, Francia y Austria de la época.

En el contexto del nacimiento del Nacionalismo Musical, compositores³ de diferentes países de Europa comienzan a relocalizar el sentido de las manifestaciones folclóricas propias. Danzas, géneros musicales, ritmos, armonías y formas tradicionales comienzan a ser utilizados como material para la creación y composición de nuevas miradas estéticas musicales, que ponen en valor la tradición y la memoria del paisaje sonoro.

La migración de habitantes letrados de América latina a Europa, jóvenes estudiantes de las Bellas Artes (pintura, música, literatura y poesía principalmente) a fines del Siglo XIX y comienzos del XX, van a generar el puente estético que se va a instalar en estos territorios al regreso de los mismos. Es así, que durante la primera mitad del siglo XX el fenómeno del movimiento nacionalista se instala en la estética latinoamericana, a pesar de que el contexto sociopolítico y cultural de las jóvenes Repúblicas Americanas siguen ancladas a las formalidades estéticas europeas. (Behague, 2010).

El pensamiento nacionalista impactó fuertemente en el desarrollo cultural de los países de América Latina, especialmente en la música, aunque bastante tardío en relación al movimiento europeo.⁴

Difícil resulta referirse al nacionalismo de manera unívoca, genérica y categórica, no es menester de esta exposición referirse a este de manera genérica y categórica respecto a su espacio de acción y a su desarrollo en el tiempo, ya que “su significado y funciones varían frecuentemente según las áreas geográficas y culturales específicas y las personas involucradas”. (Behague, 2010: p. 53). Los compositores musicales considerados *nacionalistas* no desarrollaron sus trabajos

³ Zoltán Kodály y Belá Bartok en Hungría, Sibelius en Finlandia, Dvorak en Checoslovaquia, Rimsky Korsakov, Sergei Prokofiev, D. Shostakovich en Rusia, Albeniz y Falla en España, solo por mencionar algunos. Estos desarrollaron su trabajo entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

⁴ En Europa el nacionalismo musical fue prácticamente abandonado después de 1930 aproximadamente

musicales en forma paralela en los países latinoamericanos, sino más bien, de acuerdo a los contextos sociopolíticos y culturales en cada una de sus naciones, y en momento de necesarias búsquedas compositivas identitarias, pero, no luego de haber profundizado en las formas y estéticas de la música docta europea.

En este contexto y especialmente centrado en el ámbito musical, es que surgen figuras destacadas de compositores latinoamericanos considerados como nacionalistas. Éstos, además de dedicarse a la composición, ejercieron también como pedagogos en el ámbito de la educación musical, directores de conservatorio e incluso como colaboradores en el marco de las políticas educativas de sus respectivos países. Entre los más destacados podemos mencionar a Heitor Villa-Lobos (1887-1959) de Brasil, quien en sus obras rescató elementos de la música tradicional afro brasileña. (Behague, 2010). Entre sus obras destacan los *Choros N°1* (dedicada al pianista Ernesto Nazareth), *El Centauro de Oro* y las *Bachianas Brasileiras*. En esta idea de rescatar lo nacional, lo propio del Brasil, es que se recuerda una destacada frase dicha por Villa-Lobos: “Yo soy el folklore; mis melodías son auténticas como aquellas que surgen del alma de mi gente”. (Orrego, 2011: p, 25). En esta frase se puede resumir la intención y compromiso que asumen los compositores con la música que identifica a su nación, desde lo autóctono, tradicional y popular.

Otro ejemplo de la expresión del nacionalismo musical en Latinoamérica, es Alberto Ginastera (1916-1983), compositor argentino, quien tomó elementos de la música criolla tradicional, tales como la Zamba y otras danzas tradicionales, y compuso destacadas obras utilizando principalmente elementos melódicos y rítmicos que son desplazados hacia una estética musical docta. Como ejemplo: el *Ballet Panambí*, *Malambo Op 7*, *Cantos de Tucumán* y *La Suite la Estancia*, solo por mencionar algunos. Por otra parte, en México destacan figuras como Silvestre Revueltas (1899-1940) violinista y compositor, quien cursó estudios en Estados Unidos y se desempeñó a su regreso a México como intérprete de violín principalmente. Era conocida su simpatía con el pensamiento revolucionario y, en

este sentido, es que se enfocó en la música indígena mexicana, utilizando elementos tomados de esa fuente, como ritmos e instrumentos, para escribir sus creaciones, entre las que se destacan: *El renacuajo pescador*, *Esquinas* y *Sensemáya* (Valls, 2002), entre otras.

En Chile también existieron compositores que fueron considerados como exponentes del nacionalismo musical, como por ejemplo: Pedro Humberto Allende, Enrique Soro, Alfonso Leng, Gustavo Becerra, Luis Advis y Fernando García, entre otros.

Con el fin de generar el enlace del nacionalismo de la primera mitad del siglo XX con el camino que ha recorrido la música tradicional y sus desplazamientos hasta comienzos del siglo XXI, se toman como articuladores del movimiento contemporáneo a dos compositores musicales de la más alta Relevancia: Pedro Humberto Allende y Gustavo Becerra.

Pedro Humberto Allende⁵ (1885-1959), quien es considerado en el ámbito de la historia musical en Chile, como pionero del nacionalismo musical y, tal como sostiene el sitio memoria chilena, “destacándose por su hábil integración de los recursos propios de la música de arte con elementos tomados del folclor campesino y urbano del país”. Entre sus obras destacan el poema sinfónico *La voz de las Calles*”, basado en pregones callejeros, “*Las Escenas Campesinas Chilenas*” para orquesta, y las “*Doce Tonadas de Carácter popular Chileno*”, donde se puede apreciar claramente los elementos de ritmos de la Zona Central de Chile. Es importante destacar que Pedro Humberto Allende fue el primer músico chileno en recibir el Premio Nacional de Arte en 1945. Asimismo, en su labor como académico formó a destacados compositores en los que destacan Alfonso Leng (1884-1974,) Alfonso Letelier (1912 - 1994) y Gustavo Becerra⁶ (1925-2010), solo por mencionar

⁵ Enrique Soro fue su maestro en el Conservatorio Nacional de Música, donde ingreso en 1899.

⁶ Otro maestro importante en la formación de Becerra fue Domingo Santa Cruz en el Conservatorio Nacional.

algunos. Gustavo Becerra, se convirtió en un singular y sobresaliente compositor quien, sin considerarse parte de ningún movimiento o estilo de componer, señalaba, tal como se puede ver en el sitio memoria chilena, que era necesario “comprometerse con el tiempo que el artista debe vivir, vinculando la investigación con la creación, lo popular con lo docto y la observación atenta de la vanguardia”. En este mismo sentido, este compositor, en un principio, fue considerado un nacionalista para luego abrirse a la música contemporánea y electroacústica, pero siempre consciente de su origen y raíces. Entre sus obras destacan el *Cuarteto de Cuerdas N°4 Santiago*, *La Araucana* y *El Oratorio Machu Picchu*, con textos de Pablo Neruda. Asimismo, en su labor pedagógica fue maestro de destacados compositores, íconos de lo que sucedería en la música Chilena, a partir de la década del 60: Cirilo Vila, Luis Advis y Sergio Ortega, entre los más destacados.

El Nacionalismo latinoamericano proveniente del arte académico, se desplazó como pensamiento sociopolítico hacia el ámbito de la expresión artística popular y es aquí en donde se generaron los principales vínculo con la música latinoamericana en su conjunto.

2.2 La Nueva Canción Chilena. (NCCH) Como forma de resignificación del Patrimonio Musical Tradicional.

La *Nueva Canción Chilena* fue un importante movimiento musical que surge como una práctica musical al alero de la cultura de elite y que emigra rápidamente hacia la cultura popular. En este nuevo espacio el autor o compositor asume un rol relevante en cuanto a su condición de autoría, a diferencia de la música tradicional, cuyas características de aparición son anónimas y marginales.

Este movimiento se desarrolló fuertemente entre la década del 60 y principios de los 70. En este sentido, el sitio Memoria Chilena sostiene que quienes forjaron las bases para este desarrollo fueron destacados investigadores, folcloristas y compositores nacionales tales como: Violeta Parra, Margot Loyola,

Gabriela Pizarro y Héctor Pavés, quienes se encontraban participando de este movimiento basado en la recuperación de la música folclórica y a la que incorporaron elementos de diversas expresiones musicales del continente, como asimismo, soportes y temáticas. Grupos como Quilapayún, Inti Illimani, Aparcoa, y poco después Illapu, se convirtieron en los grandes exponentes de este movimiento, sus creaciones reflejaban fielmente el espíritu latinoamericanista que emergía con fuerza en un territorio altamente ideologizado. Todas estas agrupaciones lograron tener mayor visibilización por su activa participación en el ámbito político de la época, donde se hacían presentes en variadas actividades universitarias y culturales, además de acompañar comprometidamente la campaña de la Unidad Popular. Uno de los componente estructurales que caracterizó a la NCCH fue “la forma innovadora de hacer canción, que avanza de la mano de tendencias sociales y políticas también innovadoras y progresistas” (González, Ohlsen y Rolle, 2010. p. 271), matices que se vieron fomentados por el contexto sociopolítico de América Latina y Chile, teñida por las ideas revolucionarias de Cuba y el pensamiento marxista instalado como bandera de lucha y que culmina en Chile con el gobierno del presidente Salvador Allende Gossens.

En la NCCH y en el contexto en donde se desarrolla, hace que el compositor asuma el compromiso de narrar a través de su música la problemática de un segmento importante de la sociedad chilena, invisibilizada por la hegemonía política y cultural de derecha. Asume la voz de los “sin voz”, sacando del protagonismo la idea autorreferente y de su público. Juan Pablo González (2010) sostiene que esta es su principal especificidad como movimiento cultural. Otra importante característica de este movimiento fue su vínculo con otras disciplinas de las artes, en especial las visuales, lo cual se vio reflejado en la estética que se desarrolla de la mano con la NCCH, los afiches y carátulas de la época tuvieron un carácter de colección⁷, y una estética inconfundible con su tiempo.

⁷ En la época destacó el taller gráfico de Vicente y Antonio Larrea quienes produjeron cerca de 120 carátulas y 300 afiches para el sello Dicap.

Para lograr comprender en mayor profundidad la importancia y trascendencia del movimiento de la NCCH, es necesario señalar el acercamiento y retroalimentación que se produce entre compositores y músicos doctos con los provenientes de la música popular, en especial con los de la NCCH. Se produce un ferviente interés por parte de los compositores provenientes de la academia con lo que estaba sucediendo con los jóvenes grupos de la NCCH. Esto coincide con que la música docta ya venía con aires de renovación, donde se había comenzado a explorar en nuevas sonoridad y a resignificar los instrumentos autóctonos tradicionales en los espacios de concierto donde anteriormente no se veían. (González, Ohlsen y Rolle 2004. p. 375)

Un ejemplo de este hecho, es lo que acontecía en la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile entre los años 1966 y 1973, en donde jóvenes maestros de aquella época, como Luis Advis, Celso Garrido Lecca, Sergio Ortega y Cirilo Vila, impartían clases de composición musical a adultos y jóvenes que no contaban con una formación previa, por lo que se vieron obligados a desarrollar nuevas metodologías de enseñanza, acordes a las necesidades de sus estudiantes. En estos espacios académicos participaron músicos de los grupos Quilapayún, Inti Illimani y miembros de la familia Parra. La conjunción de intereses, ideologismos para una nueva expresión musical siembra los cimientos para una nueva música instrumental (Salinas, 2013). Ejemplo de esto lo podemos encontrar en creaciones tales como *Tocata y Fuga* o *Calambito Temucano* de Violeta Parra, *La Partida*, *Charagua* y *Cai Cai Vilu*, de Víctor Jara, y posteriormente obras como *Alturas o Tatatí* de Horacio Salinas e interpretadas por Inti Illimani o el *Canto de Cuculí* de Quilapayún, por mencionar algunas. Estas creaciones instrumentales demuestran como en la música comienzan a confluir elementos de diferentes áreas y espacios culturales, que de una u otra forma marcaron el imaginario colectivo de la sociedad Chilena, y que ha permanecido en el tiempo.

Sergio Ortega, Luis Advis y Gustavo Becerra comenzaron una fructífera relación de colaboraciones y creaciones en conjunto con los músicos de la NCCH. De estas colaboraciones surge un importante hito en la historia de la música chilena, *La Cantata Santa María de Iquique* (1969), compuesta por Luis Advis para el grupo Quilapayún, la cual logra sintetizar dos formas de expresiones musicales, la música culta (en cuanto estructura formal) y la música de raíz folclórica (en cuanto a expresiones tradicionales y soportes instrumentales variados). La primera, provenía de la tradición académica Europea, y la segunda, ligada al folclor más puro, elemento propio de la música nacional (Carrasco, 2003). Esta obra musical surge en un contexto social propicio para que, por la temática que abordaba⁸, pueda lograr un gran alcance público y masivo. Con esta gran obra, se consolida el género de la cantata popular, lo que posteriormente llevó a la creación de otras, tales como: *El Canto al Programa* (1970) y *El Canto para una Semilla*⁹ (1972), ambas del compositor Luis Advis para Inti Illimani.

La NCCH generó una amplia masificación de ritmos e instrumentos de corte latinoamericano. Gracias a la circulación de música en soportes grabados, los medios de comunicación masivos comienzan a transmitir en sus programaciones música de otros países de América Latina. El paisaje sonoro chileno se comienza a teñir de otros imaginarios (Zambas argentinas, San Juanitos ecuatorianos, Guajiras cubanas, Joropos venezolanos y Huaynos peruanos y bolivianos) que son rápidamente asimilados por la juventud Chilena. EL colorido de las sonoridades en una mixtura de música latinoamericana pero ejecutada por músicos chilenos, es enriquecida con soportes instrumentales, tales como el charango, cuatro

⁸ La cantata Santa María de Iquique compuesta por Luis Advis, esta basada en unos poemas escritas por el mismo. En esta obra relata la historia e la matanza de los trabajadores del Salitre en el año 1907 en la Escuela Santa María de Iquique.

⁹ Compuesta por Luis Advis y basada en las Décimas autobiográficas de Violeta Parra.

venezolano, quenas y sikus, que circulan en conciertos masivos y en la constitución de las denominadas peñas¹⁰.

Este movimiento y su relación con el mundo del arte, como el teatro, la plástica y literatura, logró insertarse dentro del mundo ilustrado atrayendo la atención del mundo intelectual de Chile y el extranjero. El desarrollo artístico que traía la NCCH fue abruptamente cercenado por los hechos políticos acontecidos en el año 1973, en que la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte, los relega a la desaparición, al exterminio y al exilio, por al fuerte carga política y militancia que expresaban los integrantes de estos grupos emblemáticos.¹¹ Increíble resulta ser la prohibición de los soportes instrumentales latinoamericanos, a los cuales la dictadura les asigna un valor ideológico relacionado con la izquierda Chilena, por lo cual prohibió tajantemente su uso. Sin embargo, ante esta negativa surgió la resistencia. Grupos como barroco andino desplaza los instrumentos hacia un espacio de interpretación de música barroca, desde donde relocaliza los instrumentos autóctonos y criollos prohibidos y, de esta manera mantiene vigente el paisaje sonoro latinoamericano que se había conformado con la NCCH.

Por lo anteriormente expuesto, se puede apreciar la relevancia del movimiento de la Nueva Canción Chilena en la escena cultural y artística de la época, y más aún, se puede evidenciar el impacto que tuvo en el desarrollo de la música popular chilena, poblando y significando los imaginarios sonoros latinoamericanos presentes en el imaginario colectivo de la sociedad chilena.

¹⁰ La idea de la “Peña” es traída a Chile desde París por Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel, y son definidas por el sitio Memoria Chilena como: Lugares donde se interpretaba música folclórica y de raíz folclórica, en que los comensales y los propios artistas podían compartir experiencias acompañados de unos vasos de vino, empanadas y grata conversación.

¹¹ Eduardo Carrasco sostiene “que los instrumentos del folclore andino habían caído en desgracia ante las autoridades militares, que en su caza de brujas, veían enemigos en todos lados.”

“Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera las fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desangrarnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos, seremos más fuertes (...) Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. Si la América latina es un solo país y tiene tantos instrumentos ¿Por qué teneos que estar separados si todos somos iguales y tenemos el mismo enemigo?”. (V. Jara) (Bravo y González, 2009).

Capítulo III.

MARCO OPERACIONAL.

Marco Operacional.

3.1 Introducción.

El Patrimonio Musical Tradicional Latinoamericano, expresado en una gran variedad de géneros musicales y danzas, se encuentra vigente y masificado en Chile. Instrumentos y sonoridades de diversos países de Latinoamérica ya son parte importante del imaginario sonoro de los ciudadanos de nuestro país. Largos han sido los procesos que han llevado a esta incorporación sistemática de músicas y sonidos foráneos en nuestra sociedad. Como ya se ha expresado en el desarrollo de este trabajo, este estudio busca conocer y analizar los procesos de resignificación desarrollados en torno al Patrimonio musical latinoamericano en Chile.

Por las características de esta investigación, este trabajo se ha situado en el campo del paradigma cualitativo, centrado en un método fenomenológico descriptivo - analítico, debido a que se propone sistematizar una información inexistente por su contemporaneidad, a través de una profunda revisión documental bibliográfica, la que se ve complementada con referencias de archivos de registro musical y entrevistas en profundidad a actores vinculados al desarrollo de proyectos y agrupaciones orquestales de instrumentos latinoamericanos en nuestro país. Asimismo, se recurrió en menor medida a información obtenida desde la red virtual.

3.2 Muestra.

La muestra es de carácter intencional por criterio, y está constituida por agrupaciones instrumentales denominadas Orquestas Latinoamericanas y la expresión del repertorio que abordan.

Para este estudio se considerarán tres orquestas latinoamericanas, que por su trayectoria y forma de trabajo, dan el marco para esta investigación. La Orquesta Andina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigida y fundada por el compositor Félix Cárdenas, conformada en su gran mayoría por músicos profesionales y alumnos de esta casa de estudio. La orquesta de Instrumentos Latinoamericanos del Colegio Santa Cecilia de Osorno, la primera de su tipo en Chile a nivel escolar, dirigida por Aliro Núñez e integrada por estudiantes de este establecimiento educacional, y finalmente el Ensamble Latinoamericano Abya Yala de la Universidad de Playa Ancha, conformado por estudiantes de la carrera de Pedagogía en Música de esta casa de estudios.

3.3 Caracterización de la muestra.

Todas están constituidas por instrumentos tradicionales, mestizos y europeos. Interpretan repertorio adaptado proveniente de la música tradicional, Nueva Canción Chilena, así como obras originales de autores contemporáneos que escriben pensando en este nuevo tipo de agrupación.

Para el desarrollo de esta investigación se consideran 3 categorías de análisis, las cuales favorecerán el entendimiento y validación de los elementos y procesos estudiados. La triangulación de la información obtenida en estas categorías favorece un análisis de resultados acorde a los objetivos planteados.

3.4 Definición de categorías de Análisis.

Visión crítica de las nuevas estéticas sonoras en las orquestas y/o ensambles latinoamericanos..

Esta categoría está formulada con el fin de comprender la conformación, funcionamiento y estética sonora en el marco de la muestra definida para este estudio. Asimismo, se pretende describir como estos soportes van quedando a disposición de las nuevas creaciones y exploraciones sonoras.

- Huayno y Tonada Chilena, como géneros musicales latinoamericanos tradicionales utilizados en el repertorio de la muestra definida.

El estudio se referirá al análisis y desplazamiento de estos dos géneros musicales debido a la fuerte popularidad que han tenido en el desarrollo sociocultural de nuestro país, y la gran masificación y práctica entre cantores populares, músicos y posteriormente en la apropiación e inclusión de éstos al repertorio de las conjuntos orquestales de instrumentos latinoamericanos.

- Análisis del proceso estético que determina el desplazamiento del patrimonio musical latinoamericano, a partir de los dos géneros musicales escogidos.

Esta categoría está construida con el fin de llegar a interpretar a través de un análisis estético musical, los elementos característicos que permanentemente se ven desplazados desde el patrimonio musical latinoamericano tradicional hacia las nuevas creaciones musicales ejecutadas por las orquestas de instrumentos latinoamericanos.

3.5 Fuentes de información.

Bibliográfica y documentales: específicamente este trabajo centró su análisis en los relatos de investigaciones previas relacionadas a temas convergentes al objeto de estudio de esta investigación, de igual modo se utilizaron registros sonoros del repertorio escogido como fuente de información, con el fin de comprender, las diversas miradas estéticas y contextuales relacionadas al objeto de estudio.

Fuentes sonoras: se consideraron fuentes de tipo sonoras como otro medio para obtener información al respecto. Estas se abordan desde dos ámbitos: las *presenciales*, entendiéndose como conciertos y presentaciones en vivo, y por otra, las llamadas *remotas*, que son registros sonoros extraídos de discos de audio, cassettes y videos.

Informantes: Esta categoría de fuentes de información, se refiere a entrevistas y/o publicaciones de personas vinculadas a los proyectos de orquestas y ensambles latinoamericanos. Los informantes se ordenaron en dos grupos, de acuerdo a su vinculación. El primer grupo responde a personas ligadas directamente a dichos proyectos, ya sean directores, compositores o músicos de estas agrupaciones. El segundo grupo lo conforman quienes poseen un vínculo indirecto, tales como directivos de instituciones educativas u otras en donde se encuentran alojadas las agrupaciones en referencia.

Finalmente se presentan y analizan partituras de nuevas creaciones musicales compuestas especialmente para orquesta de instrumentos latinoamericanos, basadas en los géneros antes expuestos, con la finalidad de mostrar elementos estéticos que evidencien los procesos en los que se ha visto inmerso el patrimonio musical latinoamericano, y que han sido desarrollados en este trabajo. Asimismo, se busca observar y analizar los elementos musicales desplazados que se vean expresados en las nuevas músicas interpretadas por estas nuevas agrupaciones e interpretar el panorama actual de estos formatos o ensambles instrumentales,

cuales son sus búsquedas y los caminos que han recorrido para llegar a sus objetivos como agrupaciones.

Presentación de la Información.

Nuevos Soportes Instrumentales de La Música Tradicional.

Movimiento de Orquestas de Instrumentos Latinoamericanos.

3.6 Visión crítica de las nuevas estéticas sonoras en las orquestas y/o ensambles latinoamericanos.

Se ha llamado “Orquesta o Ensamble latinoamericano” a un conjunto musical integrado por 20 a 30 intérpretes, donde confluyen una serie de instrumentos propios del patrimonio latinoamericano, ya sean de origen étnico o mestizo. En estas agrupaciones podemos encontrar instrumentos de la familia de los aerófonos, como quenás, quenachos y sikus de diferentes registros, cordófonos como guitarras, charangos, cuatro venezolano, tiple colombiano, arpas, mandolinas, e instrumentos de percusión, tales como bombo legüero, cajón peruano, claves, afuché, pandero, sonajeros de uñas, maracas, bongos, por mencionar algunos. A estos instrumentos latinoamericanos se agregan instrumentos de la tradición europea y de la música popular, los cuales se han ido insertando y apropiando en las expresiones musicales tradicionales latinoamericanas como el saxofón, flauta traversa, violín, batería, bajo eléctrico, entre otros

Las características mencionadas respecto a la conformación de estas agrupaciones, se dan en la de las orquestas intencionadas para la muestra, las cuales se encuentran insertas dentro del sistema educacional escolar y universitario principalmente.

La Orquesta Latinoamericana (o Ensamble), como expresión artística, es heredera de procesos culturales fuertemente influenciados por las músicas tradicionales de los pueblos latinoamericanos y por la que proviene de la académica, altamente europeizante. Por otra parte, se vieron fuertemente masificadas y visibilizadas por el movimiento de la Nueva Canción Chilena

principalmente y lo que su desarrollo conllevó. Estos procesos estimularon necesidades identitarias y de pertenencia que se vieron plasmadas en la búsqueda de un “nosotros” como habitantes de un territorio hermanado por el idioma, por historias de sufrimiento, subyugaciones, sincretismos, resignificaciones y alegres carnavales, quienes buscan expresar lo más propio de cada lugar en el que habitan.

En el desarrollo de la Orquesta Latinoamericana se puede evidenciar como el patrimonio musical chileno y latinoamericano se pone en valor a través de su uso y práctica, mecanismos que se pueden observar desde dos perspectivas. Una, desde la materialidad del objeto, referida a los instrumentos musicales tradicionales, y, por otra, desde la memoria sonora, la que se ve reflejada en la permanencia de los géneros tradicionales utilizados dentro del repertorio de estas agrupaciones. Este proceso, ha ido tomando fuerza y claridad en su desarrollo. En una primera instancia su uso obedeció a intereses particulares, poco masivos y visibilizados. Con el correr de los años, la reactivación del elemento patrimonial en dichas agrupaciones se ha visto fortalecido por el uso pedagógico de éste, abriendo un espacio importante mas allá que el puramente asociado a la proyección artística. El desafío que se plantea al desarrollo de las orquestas latinoamericanas, es generar conciencia sobre aspectos identitarios sonoros los cuales se evidencian con esta práctica musical. En general, la muestra coincide en declarar que los jóvenes intérpretes que se encuentran asociados a estos grupos, no se conviertan en meros ejecutores sino más bien, en transferencistas de una tradición cultural que genera tensiones y disputas de los espacios simbólicos en un mundo que transita por la postmodernidad.

Huayno y Tonada Chilena, como géneros musicales latinoamericanos tradicionales utilizados en el repertorio de la muestra definida.

3.7 Huayno.

“La Cordillera de los Andes había sido transformada por el Imperio Inca en la columna vertebral de un vasto territorio, y a través de ella se difundieron en la región influencias quechuas primero y cristianas después.” (González, 2009. p. 357).

El Huayno se ha difundido ampliamente tanto en Chile, como en el cono sur Americano, ocupando un territorio que cruza las fronteras geopolíticas de los países ahí presentes, por lo que es considerado como el gran género musical andino por excelencia. El huayno es denominado de diversas formas dependiendo del país donde se practique, por ejemplo: en la zona norte de Chile se le conoce como *Trote* debido a la estética de la danza (trotado y arrastrado). En el norte de Argentina se le llama *Carnavalito*, ya que tal como señala Luis Salamanca “en los carnavales es el ritmo que llena todas las fiestas”. Debido a la importancia y masificación de este género, el Huayno tradicional en la actualidad, se practica o interpreta en épocas de carnavales, en encuentros recreativos y festividades religiosas de gran vigencia social.

Este género musical, tal como se señala en el sitio memoria chilena, tiene un origen evidentemente precolombino, específicamente como expresión de los pueblos Quechua – Aymará. Y su nombre deriva, tal como sostiene Arturo Urbina (2010), de la voz *Waiñu* de origen quechua.

Como danza tradicional tiene un carácter colectivo, puesto que se ejecuta en ronda o ruedas. Sin embargo, con el pasar del tiempo, y paralelamente a estas formas tradicionales colectivas, se ha ido convirtiendo en una danza de parejas,

donde éstas realizan diferentes figuras y coreografías. Rosa “Chalena” Vásquez (2007), sostiene que en el Perú, el Huayno es considerado como el único baile de pareja mixta e independiente. Asimismo, en la actualidad su danza tiene una alta presencia entre los pueblos altiplánicos de la cordillera de los Andes de América del Sur. (Urbina, 2010).

En sus características estético musicales, se puede evidenciar que las melodías utilizadas en los huaynos tradicionales, se destaca el uso de escalas pentatónicas indígenas, como herencia de los modos incásicos. Asimismo, se han ido incluyendo escalas de origen europeo, como las modales y diatónicas mayores y menores, producto de los procesos de hibridación acontecidos con la colonización. Desde el punto de vista rítmico, el Huayno se construye sobre metro binario, destacando la utilización del 2/4 principalmente. Sin embargo, cuando es necesario se pueden admitir metros de 3/4 y 1/4, sobre todo, cuando es requerido por el texto (Urbina, 2010).

La instrumentación que se utiliza de forma tradicional, está conformada principalmente por aerófonos precolombinos, donde destacan los sikus (zampoña), tarkas y quenenas, por mencionar algunos, junto con los instrumentos de percusión, bombos tubulares y wancaras¹². Estos instrumentos son clara herencia indígena en esta práctica musical. Con el devenir del tiempo y fruto de los procesos de mestizaje e hibridación cultural, actualmente se pueden escuchar huaynos interpretados sólo por charangos en algunos casos¹³, o bien en conjuntos, donde confluyen cordófonos como la guitarra, el bajo y charango, aerófonos tradicionales del área andina y de origen europeo¹⁴, así como instrumentos de percusión no tradicionales.

¹² Instrumentos de percusión, específicamente de la familia de los membranófonos.

¹³ Huaynos de la zona del norte de Potosí, Bolivia, ejecutados por charango k'alampeador.

¹⁴ Flautas traversas, saxos.

En Chile la música andina, y por consecuencia el huayno, ha tenido una difusión y uso que se ha desarrollado sistemáticamente desde la década de los años cincuenta en adelante, puesto que en la primera mitad del siglo XX había un desconocimiento generalizado de la existencia de este género musical y los instrumentos en torno a éste. (González, 2009). Es importante señalar, que la música andina tuvo un gran auge y difusión entre fines de la década del 60 y principios de los 70 con el movimiento de la Nueva Canción Chilena.

En las últimas 6 décadas se ha evidenciado un desplazamiento estético en cuanto a los soportes instrumentales para ejecutar huaynos, situación que se observa en algunas reinterpretaciones de huaynos tradicionales y en creaciones basadas en su estructura, y que se ven interpretadas con instrumentos electrónicos en conjunto con los tradicionales.¹⁵

¹⁵ Se puede comprender en gran medida la masificación que han tenido las músicas andinas en Chile, y en especial el *huayno*, como también los instrumentos tradicionales a esta área. La canción “Todos Juntos”, el “Mambo del Machaguay” del grupo Los Jaivas, el tradicional “Ojos Azules” masificado por Inti Illimani, o “Vuelvo para vivir” del grupo Illapu, se encuentran grabadas en el imaginario colectivo, pasando a formar parte de la música popular de Chile.

Análisis estético musical del huayno.

Tema de la Quebrada de Humahuaca. (Popular Argentino)

Versión: Inti Illimani.
Disco: Canto de Pueblos Andinos 3

First System (Measures 1-6):

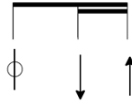
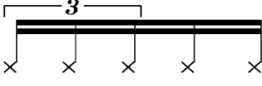
- Siku:** Starts with a whole rest for 4 measures, then plays a melody starting on measure 5. A first ending bracket labeled **A** covers measures 6-7.
- Charango:** Accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic *pp* (pianissimo) is marked from measure 1 to 4. Dynamic *mp* (mezzo-piano) is marked from measure 5 to 7.
- Caja:** Accompaniment with eighth notes. Dynamic *ppp* (pianissimissimo) is marked from measure 5 to 7.
- Bombo:** Accompaniment with quarter notes. Dynamic *ppp* is marked from measure 5 to 7.

Second System (Measures 7-10):

- Siku:** Continues the melody. A first ending bracket labeled **B** covers measures 9-10.
- Chr.:** Continues the accompaniment.
- Caja:** Continues the accompaniment with triplets. Dynamic *p* (piano) is marked from measure 7 to 10.
- Bmb.:** Continues the accompaniment.

Third System (Measures 11-14):

- Siku:** Continues the melody. A first ending bracket covers measures 13-14.
- Chr.:** Continues the accompaniment.
- Caja:** Continues the accompaniment with triplets.
- Bmb.:** Continues the accompaniment.

Categoría		
Tonalidad	Menor Pentatónica	La menor
Tipo de Compás	2/4 – ¾	Polimétrica
Ámbito		
Forma	A - B	
Podia	5 - 5	Isopódica
Ritmo	 Charango:  Caja: 	
Melodía	Arco convexo	Arco convexo
Fuente		

3.8 La Tonada.

La Tonada Chilena es considerada como uno de los géneros musicales más importantes y característicos de la música chilena. Arturo Urbina sostiene que “...es la forma musical cantada más representativa de la música tradicional chilena y su ámbito de práctica se circunscribe, de preferencia a la zona centro sur del país” (Urbina, 2010: p. 202), asimismo, Juan Pablo González (2009: p. 387) la destaca como “la canción folklórica chilena por excelencia”, de lo que se desprende su masificación, permanencia y valoración.

Respecto a sus orígenes, deriva de estructuras o formas musicales provenientes de Europa, al igual que gran parte de la música popular practicada en Latinoamérica, y se nutre de importantes influencias árabe – andaluzas. (González, J. et al 2009). Sus antecesoras fueron la canción con estribillo y el zéjel (Aguilera, Arriola y Catalán, 2009), que al llegar a este continente, y en particular a territorio chileno, fueron tomando rasgos y características propias de la identidad proporcionadas por los actores de la sociedad chilena. Margot Loyola señala que los elementos que van configurando el origen de la Tonada, comienzan a incorporarse con la llegada de familias españolas durante la época Colonial, asimismo, afirma que el sello chileno que fueron tomando las expresiones musicales extranjeras tienen su mayor relevancia y apogeo en los años de la Independencia nacional y que “a su paso va acogiendo en su regazo elementos rítmicos y poéticos del triste y el estilo, también de especies bailables como el vals, la jota y la mazurca, y muy especialmente del romancero y el canto a lo poeta...”.(Aguilera, et al, 2009).

En el marco de las características estéticas y musicales, se evidencian elementos que son de consenso entre diferentes autores¹⁶, entre ellos, se señala que las tonadas chilenas, en su práctica tradicional, eran interpretadas principalmente por mujeres, quienes cantaban a una o dos voces, acompañadas por la guitarra rasgueada y, en otras ocasiones se les agregaba el arpa chilena. Se observaba como práctica principalmente en zonas rurales o marginales de la ciudad. Con la masificación y la llegada a las urbes se comenzó a escuchar y ver a varones en conjuntos interpretando tonadas.

La Tonada Chilena de origen rural, como expresión popular y característica de la música nacional, durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, es parte de sistemáticos procesos de incorporación a los espacios urbanos del país. Es la *Tonada-canción* la que comienza a aparecer en el repertorio de salón en las ciudades, estas habían sido recopiladas, transcritas y editadas para llegar y validarse en estos nuevos espacios sociales. En la *Tonada Urbana* se mantienen características fundamentales de la forma tradicional, pero a su vez, se hace habitual la aparición e incorporación de nuevos elementos musicales, en donde se puede mencionar, tal como sostiene Juan Pablo González, la introducción e interludios instrumentales de ocho o dieciséis compases que separa el estribillo de las estrofas (González, J. et al 2009: p.388). Es este nuevo complemento musical que comienza a dar vida al virtuosismo en la guitarra chilena, debido a la incorporación de solos y dúos de rápidos punteos, terceras, trémolos y glissandi (González, J. et al 2009: p.388).

Si bien en la *tonada chilena* tradicional es la mujer, *la cantora*, quien tiene un rol protagónico en la interpretación del canto y la guitarra, en las urbes este rol se invierte y será ocupado principalmente por varones, destacando primordialmente en

¹⁶ Margot Loyola, Arturo Urbina y Juan Pablo González coinciden en las características señaladas.

las virtuosas guitarras¹⁷. Asimismo, sostienen González y Varas, que en el proceso de masculinización de la tonada y la interpretación de esta por grupos vocales e instrumentales, el que marca una profesionalización y apropiación clara en el mundo urbano.

Aunque en algún momento surgieron voces ilustradas que se resistían al proceso de urbanización de la Tonada, con la finalidad de salvaguardar “la pureza de la cultura tradicional” (González y Varas, 2005: p. 289), esta se convirtió en la principal expresión musical de los reconocidos conjuntos y grupos folclóricos, “adaptándose a los requerimientos de la música popular urbana y moderna” (González y Varas, 2005: p. 289). Junto con esto, surgieron músicos que se profesionalizaron en torno a la Tonada, y a su vez, por la sencillez de este género y la masificación de la guitarra, fue de fácil acceso para ser reinterpretada por músicos aficionados en contextos familiares y festivos, cerrando así su masificación y consumo en la ciudad.

La tonada posee una riqueza rítmica dada por la alternancia y superposición de metros en 6/8 y 3/4. (González y Rolle, 2005). Estas características rítmicas se pueden ver en los acompañamientos realizados por la guitarra que rasguea constantemente, y en las melodías de los cantores que interpretan las tonadas. Como elemento armónico predominante se ciñen principalmente al ámbito tonal, donde la utilización de las funciones armónicas tónica y dominante abunda. Las melodías, por su parte, se construyen de forma gradual y triádicas, caracterizándose por la utilización de paralelismos en intervalos de terceras.

La folclorista e investigadora Margot Loyola (2006), sostiene que la Tonada es una creación eminentemente poética, con estructuras definidas para poder ser

¹⁷ Algunos destacados guitarristas de la época que son mencionados por el musicólogo Juan Pablo González son: Carlos Mondaca (Los cuatro Huasos), Blas Sánchez, Alejandro Espíndola, “El Negro” castillo y Humberto Campos, entre otros, este último realizó destacadas colaboraciones con su guitarra con los Cuatro Huasos y los Huasos Quincheros entre otros.

cantada, se considera también como un género principalmente lírico, por lo cual, para su análisis se debe profundizar en los aspectos referidos a sus formas líricas ya que “la tonada presenta una antigua tradición de la literatura oral” (Loyola, 2006: p. 88).

En lo que respecta al ámbito de las estructuras formales de la Tonada, se observa dos esquemas claros, el monoperiódico y el biperiódico. En el primer caso se evidencia “una secuencia de estrofas formal y métricamente iguales, unidas unas con otras por una breve transición o fragmento instrumental” (Loyola, 2006: p. 88), por lo tanto esta particularidad textual da pie para el desarrollo de una melodía regular de un solo periodo musical. También en este primer esquema la forma estrófica de más reiterado uso es la cuarteta octosilábica (copla), con rimas consonantes o asonantes en los versos pares (2-4). Esta forma estrófica es la más usada frente a otras menos presentes en las tonadas. En segundo lugar, el esquema biperiódico evidencia la aparición de un *estribillo*, el cual se agrega entre copla y copla. Este estribillo se sostiene sobre una melodía diferente a la de la estrofa o copla, por lo que surge un nuevo momento o periodo musical en la tonada. Margot Loyola (2006) señala que el estribillo es un recurso expresivo y formal infaltable en la segunda parte. Ya que cumple la función de resaltar o reiterar alguna idea que se menciona en las estrofas. La tonada biperiódica consta de dos periodos musicales, marcando una clara diferencia entre la estrofa (copla) y el estribillo. En los campos o zonas rurales este esquema de Tonada se conoce como “tonada – canción” y es muy difundido en los espacios donde se canta.

Análisis estético de la Tonada.

La niña sin creito.

Tonada campesina.

Conjunto Millaray.

8

Voz

Guitarra Traspuesta. (c#-a-f#-d-A-D)

Que
Ha

4

Voz

suer te tan te me ra____ ria, ya es toy por ir me de a qui____
blan por que les pa re____ ce, por que quie ren des hon rar____

Guit.

8

Voz

1. 2.

Si es por que me ven ri sue ña, to do el mun do ha bla de mi____
No he si o' yo la pri me ra, que ha' da o al mun do que ha blar____

Guit.

13

Voz

Si es por que me ven ri sue____ ña, to do el
No he si o' yo la prim me____ ra, que ha' da

Guit.

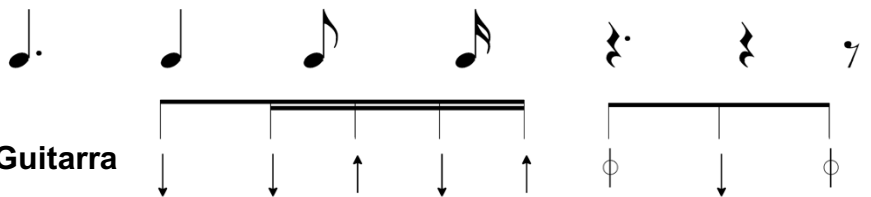
17

Voz

al S.

mun do ha bla de mi____
o al mun do que ha blar____

Guit.

Categoría		
Tonalidad	Mayor	Re Mayor
Tipo de Compás	6/8	Isométrica
Ámbito		
Forma	A –B-A'	
Podia	4-4-4	Isopódica
Ritmo		
Melodía	Arco convexo	

3.9 Análisis del proceso estético que determina el desplazamiento del patrimonio musical latinoamericano, a partir de los dos géneros musicales escogidos.

En las orquestas latinoamericanas se puede evidenciar como elementos y características propias del patrimonio musical latinoamericano se ven desplazados, desde el espacio tradicional hacia esta nueva conformación instrumental y sonora. Existen elementos estéticos-musicales, que a pesar de su desplazamiento, se mantienen tal como se utilizan tradicionalmente. En este sentido, se evidenció que el “ritmo” o “patrones rítmicos”, los cuales le dan singularidad a los géneros musicales latinoamericanos, son utilizados como base para el desplazamiento en el repertorio de las orquestas latinoamericanas. Por lo general, se encuentran en estado tradicional.

La convergencia de sonoridades autóctonas, mestizas y europeas han generado una insospechada riqueza sonora que está siendo muy bien aprovechada tanto por las reinterpretaciones de música tradicional, así como por las nuevas autorías de compositores contemporáneos que escriben su música pensando en estos nuevos y atractivos espacios sonoros. las nuevas creaciones musicales, influenciada por la música académica y estilos como el jazz, más la búsqueda de una sonoridad características de nuestros pueblos ha llevado a un desarrollo técnico importante y necesario para su ejecución, el cual se ha visto acrecentado por la inclusión en los espacios académicos y pedagógicos en donde se instala la comprensión idiomática de los instrumentos prehispánicos al mismo nivel que de los instrumentos mestizos y europeos.

En las nuevas creaciones musicales, se encuentra una convergencia de las estructuras escalares prehispánicas, como es el caso de la pentafonía, conviviendo armónicamente con las estructuras escalares tonales propias de la estética europea, lo que posibilita desarrollar otros lenguajes que aportan al desarrollo

musical contemporáneo chileno. Las nuevas creaciones, se nutren de dos vertientes. La primera proveniente de la discursividad cercana a la música contemporánea, propia de la academia, así como de las sonoridades provenientes de las altas cumbres y la verde selva que estimulan una creación más cercana a los orígenes del paisaje sonora latinoamericano.

Capítulo IV

Análisis de Resultados.

Análisis de Resultados.

Para abordar el análisis de los resultados el autor de esta investigación presenta dos obras de su creación, basadas en los géneros tradicionales estudiados y desarrollados anteriormente. Estas creaciones musicales resumen las tres categorías de análisis que guiaron la metodología de estudio, por lo tanto, la evidencia del desarrollo de las categorías de análisis forman parte del discurso musical utilizado. El repertorio presentado está pensado para ser ejecutado por una orquesta y/o ensamble de instrumentos étnicos, mestizos latinoamericanos junto a algunos propios de la tradición europea.

En primer lugar se expone “Callejuelas de la Lluvia”, la cual está basada en la estética del huayno, y posteriormente, la tonada “Parajes Invisibles”, basado en la estética del género como estructura principal.

Titulo de la obra: **Callejuelas de la Lluvia.**

Compositor: **Fabián Durán B.** Año: **2012**

Obra compuesta para: quenas, sikus, toyo, charango, tiple colombiano, saxofón alto, flauta traversa, arpa, piano, bajo, guitarra, violín, viola, bombo, caja, y accesorios de percusión.

Basado en el ritmo del huayno, conserva su patrón rítmico básico (galopa). Entre guitarras, charangos y percusiones mantienen la base rítmico-armónica durante el desarrollo de la obra. La melodía posee un ámbito que sobrepasa la octava, teniendo su centro tonal en la tonalidad de La menor. La melodía cruza diferentes timbres, principalmente el de los aerófonos en todo su espectro. El movimiento del motivo melódico principal es de carácter ascendente.

Callejuelas de la Lluvia.

Fabián Durán B.
2012

$\text{♩} = 75$

Quena 1

Quena 2

Siku

Toyo

Saxo alto

Piano

Charango

Mandolina

Tiple

Guitarra

Bajo

$\text{♩} = 75$

Violín 1

Viola

Glockenspiel

Plato
Caja
Bombo

9

Q 1

Q 2

Siku

Toyo

Sax. Alt.

Pno.

Chrg.

Mand.

Tiple

Guit.

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat.

The musical score for measures 9 through 16 is presented below. The staves are arranged vertically, with measures aligned across them. Dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) are indicated at the beginning of certain parts.

Measure	Q 1	Q 2	Siku	Toyo	Sax. Alt.	Pno.	Chrg.	Mand.	Tiple	Guit.	Bajo	Vln. 1	Vla.	Glock.	Bat.
9	-	-	-	-	-	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	-	<i>mp</i>	<i>mp</i>	-	-	-
10	-	-	-	-	-					-				-	-
11	-	-	-	-	-					-				-	-
12	-	-	-	-	-					-				-	-
13	-	-	-	-	-					-				-	-
14	-	-	-	-	-					-				-	-
15	-	-	-	-	-					-				-	-
16	-	-	-	-	-					-				-	-

17

Q 1

Q 2

Siku *mp*

Toyo *mf*

Sax. Alt. *mf*

Pno. *p*

Chrg. *mp*

Mand. *p*

Tiple *mp*

Guit. *p* Am9 D11 Am9 Fmaj7 Fmaj7

Bajo

Vln. 1 *mp*

Vla. *mp*

Glock.

Bat. *p*

1. 2.

26 5

Q 1 1. 2.

Q 2

Siku *p*

Toyo

Sax. Alt.

Pno. *mf*

Chrg. *p* Am9 D11 Am9 Fmaj7 Fmaj7

Mand. *p*

Tiple *p*

Guit. *f*

Bajo

Vln. 1 1. 2.

Vla.

Glock.

Bat. *p*

35

Q 1 *mf*

Q 2 *mf*

Siku *mf*

Toyo *mf*

Sax. Alt. *mf*

Pno.

Chrg.

Mand.

Tiple

Guit. *mf* Am9 D11 Am9 Fmaj7

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat. *pp* *pp*

43 7

Q 1 *f*

Q 2 *f*

Siku *mf*

Toyo *mp*

Sax. Alt.

Pno. *p*

Chrg. *p* Am9 D11 Am9 Fmaj7

Mand.

Tiple *mp* Am9 D11 Am9 Fmaj7 Fmaj7

Guit. *mf* Am9 D11 Am9 Fmaj7 Fmaj7

Bajo

Vln. 1

Vla. *mf*

Glock.

Bat. *mf*

8

52 $\text{♩} = 80$

Q 1

Q 2

Siku

Toyo

Sax. Alt.

Pno.

Chrg. f

Mand.

Tiple mf

Guit. mp Am9 D11 Am9 Fmaj7

Bajo mp

$\text{♩} = 80$

Vln. 1

Vla. p

Glock.

Bat.

60

Q 1

Q 2

Siku

Toyo

Sax. Alt.

Pno.

Chrg.

Mand.

Tiple

Guit.

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat.

mf

p

pp

Am Am D D Am Am⁷ F F

68 *sm*

Q 1 *f*

Q 2 *mf*

Siku *mp*

Toyo *p*

Sax. Alt.

Pno. *p*

Chrg. Am Am D D Am Am⁷ F F

Mand.

Tiple Am D D Am Am⁷ F F

Guit. *mp* Am Am D D Am Am⁷ F F

Bajo

Vln. 1 *pizz.*

Vla.

Glock.

Bat. *p*

76 (S)

Q 1 *mf*

Q 2 *mf*

Siku *mf*

Toyo *mf*

Sax. Alt.

Pno. *mf*

Chrg. *pp* C D Em⁷ Am

Mand. *p* *pp* *mf*

Tiple *pp*

Guit. Am⁷ Am⁷ C D Em⁷ Am *pp*

Bajo *mp*

Vln. 1 arco *mf*

Vla. *mf*

Glock.

Bat. *pp*

83 (8)

Q 1

Q 2

Siku

Toyo

Sax. Alt.

Pno.

Chrg.

Mand.

Tiple

Guit.

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat.

The musical score for page 12, measures 83-88, features a variety of instruments. Measures 83-85 show active parts for Q 1, Q 2, Siku, Toyo, Pno., Chrg., Mand., Guit., Bajo, Vln. 1, and Vla. The Sax. Alt. and Glock. parts are silent until measure 86. In measure 86, Sax. Alt. and Glock. enter with a new rhythmic pattern. Measures 87-88 continue the patterns established in measure 86, with the Sax. Alt. and Glock. parts remaining active while the other instruments are silent.

90 8^{va} 13

Q 1 *mf*

Q 2 *mf*

Siku *mf*

Toyo *mf*

Sax. Alt. *mp*

Pno. *mf*

Chrg.

Mand.

Tiple

Guit. Am Am F F

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat. *p*

98 *mf* *8va*

Q1 *mf*

Q2 *mf*

Siku *mp*

Toyo *mf*

Sax. Alt. *mp*

Pno. *mf*

Chrg. Am Am D D Am Am⁷ F

Mand. *mf*

Tiple

Guit. Am Am D D Am Am F

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat. *3*

105 (s) 15 rit.

Q 1

Q 2

Siku

Toyo

Sax. Alt.

Pno.

Chrg.

Mand.

Tiple

Guit.

Bajo

Vln. 1

Vla.

Glock.

Bat.

pp

p

pp

rit.

F Am

F Am Am Amaj⁷ Amaj⁷ Amaj⁷ Amaj⁷

Título: Parajes Invisibles.

Compositor: Fabián Durán B. Año: 2013.

Obra escrita para: quena, quenacho, sikus (malta), toyo, charango, ronroco, tiple, guitarras, bajo, arpa, piano e instrumentos de percusión tales como el bombo y el pandero cuequero. Esta obra está compuesta sobre el ritmo de la Tonada, el cual se evidencia claramente en el acompañamiento rítmico que realizan la percusión, las guitarras y otros instrumentos de cuerda, como el charango. La melodía principal en la primera sección es de carácter descendente, y posteriormente en la segunda sección cambia a ser ascendente. Esta melodía siempre se encuentra confrontada a otros motivos melódicos contrapuntísticos. El ámbito de la melodía sobrepasa la octava. El eje tonal es mi menor, teniendo un intercambio modal en el quinto grado, siendo este La Mayor.

PARAJES INVISIBLES.

Fabián Durán B. 2012.

A

Quena.

Quenacho Flauta

Siku 1

Siku 2

Toyo

Triangulo

Accesorios

Plato Bombo

Charango

Ronroco

Tiple

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo

Piano

Arpa

A

Violín I

A

Violonchelo

1.

26 ^{2.}

Qna.

Fl./
Qcho

Sik 1 *mf*

Sik 2 *mf*

Toyo *mf*

Accs.

Plato
Bombo

Char.

Rnc.

Tiple

Guit.1

Guit.2

Bajo

Pno.

Arpa

Vln. I ^{2.}

Vc. ^{2.}

33

Qna. *mf*

Fl./
Qcho *mp*

Sik 1 *p*

Sik 2 *p*

Toyo *p*

Tri. S. D.
S. D.
S. D.

Plato
Bombo

Char. *p*

Rnc. *p* Rasgueo de tonada
C D C D C

Tiple *p* *mf* *p* *mf*

Guit.1 *p* Rasgueo de tonada
C D C D C

Guit.2 *p* Rasgueo de tonada
C D C D C

Bajo

Pno. *p*

Arpa *p*

Vln. I *mp* *mp*

Vc.

41 C 7

Qna.

Fl./ Qcho

Sik 1

Sik 2

Toyo

Tri.

Plato Bombo

Char.

Rnco.

Tiple

Guit.1

Guit.2

Bajo

Pno.

Arpa

Vln. I

Vc.

49

Qna. *f*

Fl./
Qcho *mp*

Sik 1 *mp*

Sik 2 *mp*

Toyo *mf*

Caj. c.

Plato
Bombo *mf*

Char. *f*

Rneo. *mp*
Am G Am G Em Bm Em Bm

Tiple *p*
sul tasto

Guit.1 *mp*
Rasgueo de tonada
Em Bm Em Bm

Guit.2 *mp*

Bajo *mf*

Pno. *mp*

Arpa *mp* *mp*
arco

Vln. I *p*
arco

Vc. *mf*
arco

57

Qna. *f* **D**

Fl./
Qcho *f*

Sik 1 *f*

Sik 2 *f*

Toyo *f*

Caj. c. *mf*

Plato
Bombo *f mp*

Char. *mp* B7 Em D7 G Bm

Rnc. *mp* Am G Am G B7 B7 Em D7 G Bm

Tiple *mp*

Guit.1 *mp* Am G Am G B7 B7 Em D7 G Bm

Guit.2 *f*

Bajo *mf*

Pno. *mf*

Arpa *mp* *mf* **D**

Vln. I *f* **D**

Vc. *f*

65

Qna. *mp* *mf* *mp* *mf* 1. 2.

Fl./
Qcho. *mf* *mf*

Sik 1 *mp* *mf* *mp* *mf*

Sik 2 *mp* *mf*

Toyo *mp* *mf* *mp* *mf*

Caj. c.

Plato
Bombo

Char. *Em* *A7* *Bm* *B7* *Bm* *B7* *mf* *mf*

Rnco. *Em* *A7* *D* *C* *Bm* *C* *Bm* *B7* *Bm* *B7*

Tiple *mf* *mf*

Guit.1 *Em* *A7* *D* *C* *Bm* *C* *Bm* *B7* *Bm* *B7*

Guit.2

Bajo

Pno.

Arpa *mf* *mp*

Vln. I *mp* *mf* 1. 2.

Vc. *mp* *mf* 1. 2.

72 *sw* 11

Qna. *mf*

Fl./ Qcho *mf*

Sik 1 *mp*

Sik 2 *mp*

Toyo *mf*

Caj. c. *mp*

Plato Bombo *mp*

Char. *mf*

Rcco. *mp* Em Bm Em Bm Am G

Tiple *mf*

Guit.1 *mp*

Guit.2 *mf*

Bajo *mf*

Pno. *mf*

Arpa *p*

Vln. I *arco mp*

Vc. *arco mp*

78 (8)

Qna. *mp*

Fl./
Qcho *mp*

Sik 1 *mp*

Sik 2 *mp*

Toyo *p*

Caj. c.

Plato
Bombo

Char. *mp*

Rnc. *Am* *G* *D* *C#°* *C*

Tiple *mp*

Guit.1

Guit.2 *mp*

Bajo *mp*

Pno. *mf*

Arpa

Vln. I *p*

Vc. *p*

83 (s)

Qna. *p*

Fl./ Qcho *p*

Sik 1 *p* *f*

Sik 2 *p* *f*

Toyo *f*

Caj. c. *p* *mf*

Plato Bombo *mp*

Char. *pp* *p*

Rnco. *Em* *Em* *G* *A* *A* *G*

Tiple *pp* *mf*

Guit. 1 *pp* *Em* *G* *A* *B7* *A* *G*

Guit. 2 *pp* *f*

Bajo *pp*

Pno. *pp* *f*

Arpa *mf* *mp*

Vln. I

Vc. *f*

88

Qna.

Fl./
Qcho

Sik 1

Sik 2

Toyo

Caj. c.

Plato
Bombo

Char.

Rnc.

Tiple

Guit. 1

Guit. 2

Bajo

Pno.

Arpa

Vln. I

Vc.

mf

p

mp

Em G A B7 A G Em G A B7

Em G A B7 A G Em G A B7

96 15

Qna. *f*

Fl/
Qcho

Sik 1 *f*

Sik 2 *f*

Toyo *f*

Caj. c.

Plato
Bombo

Char. *p*

Rnco. *Em G A B7 Em G A B7 A G*

Tiple *Em G A B7 A G*

Guit.1 *Em G A B7 Em G A B7 A G*

Guit.2 *f*

Bajo

Pno. *f*

Arpa

Vln. I

Vc. *f*

104

Qna. *f*

Fl./
Qcho *f*

Sik 1 *pp* *f* *pp* *f* B7

Sik 2 *pp* *f* *pp* *f* B7

Toyo *f*

Caj. c.

Plato
Bombo

Char. *mp*

Rnc. Em G A B7 *3* A *3* G *3* Em G A B7

Tiple Em G A B7 *3* A *3* G *3*

Guit.1 Em G A B7 *3* A *3* G *3* Em G A B7

Guit.2 *pp* *f* *pp* *f* B7

Bajo *f* *f*

Pno. *pp* *f* *pp* *f* B7

Arpa

Vln. I

Vc. *f*

119

Qna. *p*

Fl./
Qcho

Sik 1

Sik 2

Toyo *psubito* *f*

Caj. c.

Plato
Bombo

Char. *p* *pp*

Rnc. *p*

Tiple

Guit. 1 *pp*

Guit. 2

Bajo

Pno.

Arpa *pp*

Vln. I

Vc. *psubito* *f*

125

Qna. *pp*

Fl./
Qcho

Sik 1 *pp*

Sik 2 *pp*

Toyo

Caj. c. Triangulo

Plato
Bombo

Char. *mp* *pp*

Rnc. *p* *pp*

Tiple *mp* *pp*

Guit.1 *mp* *pp*

Guit.2 *mp* *pp*

Bajo *pp* pizz.

Pno. *mf* *p*

Arpa *pp*

Vln. I

Vc. *pp* pizz.

Capitulo V.

CONCLUSIONES.

VIII.- Conclusiones.

Una vez finalizado el proceso de esta investigación, concluye a partir del planteamiento de sus objetivos:

1.- Los antecedentes y documentos investigados para este estudio evidencian que en Chile ha existido una considerable circulación, producción, consumo y uso (práctica) del patrimonio musical latinoamericano, abundantemente en el ámbito de la música popular y en menor grado de la música académica. El álgido momento histórico, tanto en lo político así como en lo sociocultural de fines de la década del los 60 y principios de los 70, genera el escenario ideal para que estos dos espacios de creación artística - musical, logren encontrarse, vincularse y fusionarse. Este encuentro genera un nuevo imaginario sonoro, el cual se conforma a partir de las yuxtaposiciones estéticas provenientes de la música tradicional de Chile y el resto de América Latina, junto con el uso de técnicas y formas desplazadas desde la música docta.

En este sentido es importante destacar la labor de creación, recreación y difusión de destacados músicos e intérpretes, por ejemplo, la familia De Ramón y la familia Parra, y los grupos Quilapayún e Inti Illimani, entre otros, quienes fueron parte de la instalación de estas nuevas “maneras”, a través de la exploración sonora y rítmica y sus soportes llevando su uso a un nivel estético insospechado hasta el momento. Asimismo, desde el mundo académico, figuras como Luis Advis, Sergio Ortega y Gustavo Becerra, principalmente, generan un trabajo de colaboración sistemática con los grupos antes mencionado, creando obras que marcarán hitos para una nueva concepción de música popular, como lo es por ejemplo, la Cantata Popular Santa María de Iquique.

Posteriormente, y producto de la dictadura militar que se instaló en Chile durante 17 años, se silenciaron el sonido de charangos, bombos y quenás que venía creciendo progresivamente, ya que estos eran considerados instrumentos vinculados al comunismo y a la izquierda chilena.

Desde los noventa, y especialmente en la década del 2000, el patrimonio musical chileno y latinoamericano ha sido puesto en valor gracias a diversas iniciativas de producción, circulación y consumo que han permeado la sensibilidad de diversos públicos que reconocen en la música latinoamericana valores identitarios y de pertenencia que marcan una necesaria diferencia en la mundialización cultural. Es así que el acercamiento a la composición y ejecución de estas nuevas maneras está prendiendo fuertemente en estudiantes tanto del sistema escolar secundario como a nivel terciario, en donde se evidencia un espacio de formación serio y sistemático destinado al abordaje de la música latinoamericana desde la fusión sonora y el desplazamiento estético.

Los frutos de este revitalizador proceso cultural se han visto materializados a través del funcionamiento de las nuevas conformaciones instrumentales denominadas Orquestas Latinoamericanas, en donde se integran los imaginarios sonoros presentes en América Latina: lo indoamericano, lo mestizo y lo europeo, proceso que, en Chile, se encuentra en pleno desarrollo.

2.- En el funcionamiento y conformación de las orquestas de Instrumentos Latinoamericanos tomadas como muestra para este estudio, se pudo observar el uso de una amplia gama de instrumentos prehispánicos y mestizos latinoamericanos, mezclados estéticamente con instrumentos de origen europeo y altamente significados en el paisaje musical del continente, como es el caso de las cuerdas frotadas y algunas maderas.

Cada orquesta posee sus propias características y se diferencian principalmente, desde el punto de vista de la cantidad de instrumentistas, el repertorio que abordan y de los instrumentos que las integran. Sin embargo, se observa que existen elementos unificadores entre agrupaciones, tales como obras de compositores comunes (Violeta Parra, Víctor Jara y grupos del movimiento de la Nueva Canción Chilena) y ciertos instrumentos que resultan como obligados: guitarra, charango, cuatro venezolano, sikus, quena y bombo legüero. Desde un punto de vista organológico, los instrumentos utilizados, ya sean aerófonos, cordófonos o de percusión, se utilizan tal como se ejecutan en su uso tradicional, es

decir, no se busca “evocar” esos sonidos ancestrales o tradicionales, sino mas bien, se interpretan melodías tradicionales como sikuriadas o del repertorio latinoamericano mestizo. Por otra parte, se escuchan también melodías que, sin duda, se reconocen como parte del imaginario sonoro propio de esta parte del continente pero, con tintes singulares de la contemporaneidad en la cual se insertan. Las composiciones y adaptaciones de repertorio para estas agrupaciones, se han ido construyendo desde la exploración sonora que se realiza al interior de las mismas agrupaciones, debido a que no existen referentes y estructuras definidas para este tipo de repertorio, lo que se evidencia en un trabajo de sistematización centrada en el estudio de los instrumentos tradicionales en cuanto a su capacidad idiomática y técnica, con el fin de considerar como criterios composicionales estos elementos a la hora de estructurar otros discursos musicales.

Cada agrupación define el repertorio a abordar, ya que la selección está directamente relacionada a la institución que las acoge. Una agrupación universitaria, por ejemplo, tiene más posibilidades de abordar técnica y estéticamente repertorio de mayor complejidad, a diferencia de los jóvenes intérpretes que se incluyen en orquestas de tipo juvenil en establecimientos de enseñanza básica y media. Autores y composiciones también son parte importante al momento de la elección del repertorio. Creaciones de Víctor Jara, tal como La Partida, por ejemplo, así como Charagua o Cai Cai Vilu, de Violeta Parra, o Calambito Temucano, u otras que circularon masivamente con la Nueva Canción Chilena aparecen bastante significadas en el momento de la elección.

3.- Las composiciones musicales que forman parte integral de este estudio, constituyen un ejemplo del desplazamiento de elementos estéticos diversos y las formas en que pueden ser resignificados para integrarse a la “nueva manera”. Considerando repertorio tradicional se llega a la transformación estética del mismo utilizando herramientas composicionales más cercanas a la academia pero, cuidando y protegiendo la identidad sonora de procedencia, con el fin de comprender el fenómeno desde el interior. A través del ejercicio composicional, el

autor pone en valor el patrimonio musical latinoamericano ofreciendo una forma de transferencia del imaginario sonoro latinoamericano no sólo a nivel local, sino mundial.

4.- Finalmente, a través del desarrollo del estudio se pudo evidenciar parte importante de los procesos que han ido construyendo el imaginario sonoro que conforma la memoria musical chilena y latinoamericana. La “Orquesta Latinoamericana” es uno de los elementos que aparece inserto en estos dinámicos procesos culturales y en constante desarrollo, sin tener certeza de cual puede llegar a ser su verdadero alcance. Sin embargo, si se debiese tener una claridad meridiana de la importancia de mantener cerca de los jóvenes las expresiones tradicionales que acercan este vertiginoso mundo postmoderno a lo más propio de nuestra cultura e identidad, no cabe duda que estas nuevas organizaciones se evidencian como el lugar privilegiado para la transferencia de la memoria musical del continente.

BIBLIOGRAFÍA.

ARETZ, ISABEL.

Música Prehispánica de las Altas Culturas Andinas.

Edit. Lumen. Buenos Aires, Argentina. 2003.

AUBERT, LOUIS – LANDOWSKI, MARCEL.

La Orquesta.

Edit. Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. 1954.

AUZA LEÓN, ATILIANO.

Historia de la Música Boliviana.

Editorial Los Amigos del Libro. La Paz, Bolivia. 1985.

BALLART, J – TRESSERAS, J.

Gestión del Patrimonio Cultural.

Editorial Ariel S.A. Barcelona, España. 2001.

BRAVO, G – GONZALEZ, C.

Ecos del tiempo subterráneo. Las Peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983).

Edit. LOM. Santiago, Chile. 2009.

CAMPOS IGLESIAS, CELESTINO.

Música, Danza e Instrumentos Folklóricos de Bolivia.

Cima Editores. La Paz, Bolivia. 2005.

CARRASCO, EDUARDO.

Quilapayún, La Revolución y las Estrellas.

Editorial RIL. Santiago, Chile. 2003.

ENRIQUEZ SALAS, PORFIRIO.

Cultura Andina.

Editorial Altiplano E.I.R. Ltda. Puno, Perú. 2005.

FERRATER J.

Diccionario de Filosofía abreviado.

Edit. Debolsillo. Santiago, Chile. 1979.

GALEANO, EDUARDO.

Palabras para olvidar el olvido y otros textos...

Editorial Aún Creemos en los Sueños. Santiago, Chile. 2012.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR.

Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la Modernidad.
Editorial Paídos, Barcelona, España. 2001.

GÓMEZ, ZOILA.

Musicología en Latinoamérica.
Edit. Arte y Literatura. La Habana, Cuba. 1985.

GONZALEZ, JUAN PABLO.

Pensar la Música desde Latinoamérica. Problemas e Interrogantes.
Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago, Chile. 2012.

GONZALEZ JUAN, OHLSEN OSCAR Y ROLLE CLAUDIO.

Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970.
Ediciones UC. Santiago, Chile. 2010.

GONZALEZ JUAN, OHLSEN OSCAR Y ROLLE CLAUDIO.

Historia Social de la Música Popular en Chile, 1920 – 1950.
Ediciones UC, Santiago, Chile.

KARMY, EILEEN Y FARÍAS, MARTÍN (COMPILADORES)

Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena.
Ceibo Ediciones. Santiago, Chile. 2014.

LEÓN, ARGELIERS.

Del Canto y el Tiempo.
Editorial Letras Cubanas. Ciudad de la Habana, Cuba. 1984.

OCAMPO, JAVIER.

Música y Folclor de Colombia.
Editorial Plaza & Janes. Bogotá, Colombia. 1984.

ORTEGA, GONZALO.

Lutheria desde los Cerros de Valparaíso.
Tesis para la obtención del grado de Magíster en Arte mención Patrimonio.
Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Chile. 2012.

PANCORBO, LUIS.

Abecedario de Antropologías.
Editorial Siglo XXI. Madrid, España. 2010.

PEDROTTI, ITALO Y DURAN, HORACIO.

Método de Charango.
Santiago, Chile. 2009.

PLATH, ORESTE.

Folclor Chileno

Edit. Fondo de Cultura Económica. Santiago, Chile. 2009.

RODRIGUEZ, JORGE

Música y Canto de Pueblos Americanos y un panorama general de la historia de la música.

Ediciones Nueva Música, Santiago, Chile. 1977.

SALINAS, HORACIO.

La canción en el Sombrero. Historia de la Música de Inti-Illimani.

Edit. Catalonia. Santiago, Chile. 2013.

STORM, JOHN.

La Música Negra Afro Americana.

Editorial Victor Leru. Buenos Aires, Argentina. 1978.

SZURMUK MÓNICA, MCKEE IRWIN ROBERT

Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos.

Editorial Siglo XXI. México D.F. 2009.

URBINA DÍAZ, ARTUTO.

América a dos voces.

Tajamar Editores, Santiago, Chile. 2010.

VALLS SORINA, MANUEL.

Diccionario de la Música.

Alianza Editorial. Madrid, España. 1971.

VARAS, J y GONZALEZ, JP.

En busca de la Música Chilena, Crónica y Antología de una historia sonora.

Edit. Catalonia. Santiago, Chile. 2013.

VASQUEZ, ROSA.

Charango, Serie Música Andina.

Universidad Católica de LIMA. LIMA, PERÚ. 2007.

ARTÍCULOS.

BEHAGUE, G. (2010).

Rasgos Afrobrasileños en obra nacionalistas escogidas de compositores brasileños del Siglo XX. *Revista Musical Chilena*, 36(158), p. 53-59. Recuperado de:

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1255/1118>

DEVIA LUBET, MARIA, T. (2008).

Transferencia Patrimonial. Universidad de Playa Ancha.

Valparaíso, Chile.

ORREGO-SALAS, J. (2011).

Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo. *Revista Musical Chilena*, 19(93), p. 25-62.

Recuperado de

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13955/14255>

BERENZON, BORIS.

La Resignificación y la Historia.

Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Mexico, D.F. 2003.

<http://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/view/16391/16237>

BOARI, DOMINGO.

Historia, contratransferencia y Resignificación.

SAP – Sociedad Argentina de Psicoanálisis.

<https://www.yumpu.com/es/document/view/16766043/historia-contratransferencia-y-resignificacion-cpsea>

PEREIRO, XERARDO.

“Apuntes de Antropología y Memoria”. Publicado en revista O Fiadeiro – El Filandar n.º 15, Ver: www.bajoduero.org. 2003.

WALDMAN , GILDA. (2006).

La "cultura de la memoria": problemas y reflexiones. *Política y cultura*, (26), 11-34.

Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200002&lng=es&tlng=es.

ZAPATA SILVA, CLAUDIA. (2007).

Memoria E Historia: El Proyecto De Una Identidad Colectiva Entre Los Aymaras de Chile. *Chungará (Arica)*, 39(2), 171-183. Recuperado de

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562007000200002&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0717-73562007000200002.

DAVILA, LUIS. (2007)

Nuestra América: Fundación y apropiación cultural de la nación americana. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura: CLXXXIII 724 marzo -abril 217-224 ISSN: 0210-1963 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/93/93>

LINKOGRAFÍA.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html>

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92447.html>

<http://www.nuestro.cl/notas/perfiles/dannemann2.htm>

<http://www.rae.es/rae.html>

<http://www.cpmtenllado.net/conservatorio/images/stories/subidasimagenes/nacionalismoespanol.pdf>

<http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=yssLkkgCjI0>

<https://www.youtube.com/watch?v=XL8mRmIHnQ8>

<https://www.youtube.com/watch?v=46zoXGJvcyA>

https://www.youtube.com/watch?v=wd62_8xAHf4

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

<https://www.youtube.com/watch?v=SKt-47bXynM>

<https://www.youtube.com/watch?v=O2WtODiBLIA>

<https://www.youtube.com/watch?v=7GXBX3IJsHw>

DISCO CON GRABACIONES AUDIOVISUALES DEL REPERTORIO.

