

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Programa de Doctorado en Música



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

**LA RENOVACIÓN DEL FOLCLOR CHILENO A TRAVÉS DE LA UTILIZACIÓN
DE LA FORMA CANCIÓN EN LA ÚLTIMA DÉCADA (2004-2014).**

MALVARROSA, UNA PROPUESTA DE CREACIÓN MUSICAL

Presentada por:

Javiera Paz Bobadilla Palacios

Dirigida por:

Dra. Rosa María Rodríguez Hernández

Dr. Miguel Molina Alarcón

Valencia, septiembre, 2015.

A Valencia y su Malvarrosa

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mis tutores, Rosa María Rodríguez Hernández y Miguel Molina Alarcón, la dedicación, el apoyo y los buenos consejos.

A mi familia, que además de incentivar me en los momentos difíciles, vibran y celebran cada uno de estos aleteos.

A Pedro, por la contención en la simultaneidad de los procesos.

A los músicos que participaron en la grabación de *Malvarrosa*. Sus notas alegraron este inicio musical que tanto regalo me ha dado.

RESUMEN (Castellano)

RENOVACIÓN DEL FOLCLOR CHILENO A TRAVÉS DE LA UTILIZACIÓN DE LA FORMA CANCIÓN EN LA ÚLTIMA DÉCADA (2004-2014). *MALVARROSA, UNA PROPUESTA DE CREACIÓN MUSICAL*

Creemos en la importancia de rescatar y profundizar en la musicalidad de un país, ya que esta es reflejo de su cultura. Conocerla y comprenderla permiten entender nuestros orígenes y reconocernos en su identidad. Es a partir de este principio que surgen múltiples fuentes de información que ayudan e inspiran la investigación propuesta, recogiendo herramientas que nutren nuestros procesos compositivos e interpretativos. Para su aplicación estimamos necesario utilizar las formas que actualmente están presentes en las manifestaciones musicales, pues son estas las que aportan nuevas propuestas a la información ya existente y utilizada.

Es así como se busca demostrar que a través de la utilización de la forma canción, se puede profundizar y lograr reflejar la música de nuestro país Chile, haciendo perdurar así su patrimonio cultural. Se presenta una propuesta musical actual con ejecuciones vanguardistas y contemporáneas, en la que se fusionan las características musicales folclóricas propias del lugar en cuestión a través de la mirada autoral del compositor.

El objetivo general de la investigación consiste en trabajar un discurso autoral en el que se utilice la forma canción como vía de renovación para el folclor chileno. A su vez, los objetivos específicos se orientan a: utilizar la investigación performativa como medio de teorización de la ejecución de las artes; homologar los tradicionales recursos estéticos musicales con elementos compositivos contemporáneos; reconocer las características propias de la musicalidad folclórica chilena; aportar con propuestas musicales en la comúnmente utilizada forma canción; compartir la mirada del autor gracias al relato autobiográfico para develar así los procesos compositivos.

Para lograr lo anterior se profundiza en la historia de la canción en Chile y en cantores y sus cantos populares, se ahonda en la vinculación de estos en la contingencia social y se indaga en la particularidad de los movimientos de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo. Junto con esto se recopilan partituras, grabaciones y textos de estudios. A su vez, se analiza la utilización de la poesía como recurso compositivo y nos detenemos en el trabajo de dos grandes exponentes de la canción chilena: Violeta Parra y Víctor Jara. Se continúa con un análisis exhaustivo del folclor nacional y su mutación e hibridación en el tiempo, profundizamos en las investigaciones de Samuel Claro Valdés, Eugenio Pereira y Marisol García, entre otros; para finalizar con el análisis del trabajo de compositores actuales, los que forman parte de una camada de músicos que han mostrado particular interés por nuestras sonoridades desde hace ya más de diez años y que trabajan de manera independiente al fusionar estilos de manera libre.

Posteriormente, se continúa con el proceso compositivo, detallamos la etapa de creación de diez canciones inspiradas en la información previamente recolectada, las que fueron grabadas, mezcladas y editadas en el formato de disco compacto.

El resultado es una producción discográfica llamada *Malvarrosa* (2013), compuesta de canciones que fusionan modernidad con diversos elementos de nuestras músicas populares. Esta producción se ha posesionado rápidamente en la escena musical chilena emergente como parte de un movimiento que se ha gestado desde la última década, movimiento que se atreve a proponer desde un discurso autoral propio y contemporáneo, pero que se alimenta desde la tradición.

Palabras claves: Folclor chileno, canción, propuesta de autor, producción discográfica, música chilena.

RESUM (Valencià)

RENOVACIÓ DEL FOLCLOR XILÈ MITJANÇANT LA UTILITZACIÓ DE LA FORMA CANÇÓ EN L'ÚLTIMA DÈCADA (2004-2014). MALVARROSA, UNA PROPOSTA CREATIVA MUSICAL

Creiem en la importància de rescatar i aprofundir en la musicalitat d'un país ja que aquesta és reflex de la seua cultura. Conèixer-la i comprendre-la permeten entendre els nostres orígens i reconèixer-nos en la seua identitat. És a partir d'aquest principi que sorgeixen múltiples fonts d'informació que ajuden i inspiren la recerca proposada, arreplegant eines que nodreixen els nostres processos compositius i interpretatius. Per a la seua aplicació estimem necessari utilitzar les formes que actualment estan presents en les manifestacions musicals doncs són aquestes les que aporten noves propostes a la informació ja existent i utilitzada.

És així com es pretén demostrar que a través de la utilització de la forma cançó, es pot aprofundir i aconseguir reflectir la música del nostre país Xile, fent perdurar així el seu patrimoni cultural. Es presenta llavors una proposta musical actual amb execucions avantguardistes i contemporànies, en la qual es fusionen les característiques musicals folklòriques pròpies del lloc en qüestió a través de la mirada autoral del compositor.

L'objectiu general de la recerca consisteix a treballar un discurs autoral en el qual s'utilitze la forma cançó com a via de renovació per al folclor xilè. Al seu torn, els objectius específics s'orienten a: utilitzar la recerca performativa com a mitjà de teorització de l'execució de les arts; homologar els tradicionals recursos estètics musicals amb elements compositius contemporanis; reconèixer les característiques pròpies de la musicalitat folklòrica xilena; aportar amb propostes musicals en la comunament utilitzada forma cançó; compartir la mirada de l'autor gràcies al relat autobiogràfic per a desvelar així els processos compositius.

Per a aconseguir el que comentem anteriorment s'aprofundeix en la història de la cançó a Xile i en cantors i els seus cants populars, s'aprofundeix en la vinculació d'aquests en la contingència social i s'indaga en la particularitat dels moviments de la Nova Cançó Xilena i el Cant Nou. Juntament amb açò es recopilen partitures, enregistraments i textos d'estudis. Alhora, s'analitza la utilització de la poesia com a recurs compositiu i ens detenim en el treball de dos grans exponents de la cançó xilena: Violeta Parra i Víctor Jara. Es continua amb una anàlisi exhaustiva del folclor nacional i la seua mutació i hibridació en el temps, aprofundim en les recerques de Samuel Clar Valdés, Eugenio Pereira i Marisol García, entre uns altres; per a finalitzar amb l'anàlisi del treball de compositors actuals, els que formen part d'una ventrada de músics que han mostrat particular interès per les nostres sonoritats des de fa ja més de deu anys i que treballen de manera independent en fusionar estils de manera lliure.

Posteriorment, es continua amb el procés compositiu, detallem l'etapa de creació de deu cançons inspirades en la informació prèviament recollida, les que van ser gravades, barrejades i editades en el format de disc compacte.

El resultat és una producció discogràfica anomenada *Malvarrosa* (2013), composta de cançons que fusionen modernitat amb diversos elements de les nostres músiques populars. Aquesta producció s'ha possessionat ràpidament en l'escena musical xilena emergent com a part d'un moviment que s'ha gestat des de l'última dècada, moviment que s'atreveix a proposar des d'un discurs autoral propi i contemporani, però que s'alimenta des de la tradició.

Paraules claus: Folclor xilè, cançó, proposta d'autor, producció discogràfica, música xilena.

ABSTRACT (English)

RENEWAL OF CHILEAN FOLCLOR THROUGH THE USE OF THE FORM SONG IN THE LAST DECADE (2004-2014). *MALVARROSA, A CREATIVE MUSICAL PROPOSAL*

We believe in the importance of rescuing and going deep into the musicality of a country, given the fact that it can be sought as a reflection of its culture. Knowing and understanding our origins allows us to comprehend and recognize our identity. It is from this principle that multiple sources of information arise, helping and inspiring the proposed research, collecting tools that nourish our compositional and interpretive processes. For the purpose of the following, we believe it is necessary to use the forms that are currently present in the musical events because they bring new proposals to the already existing and used information.

We seek to demonstrate that through the use of the “song form”, it is possible to deepen and achieve to reflect the music of our country, Chile, allowing this to endure our cultural heritage. We present a current musical approach based on contemporary avant-garde performances, fusing folk native music of the area into the composer authorial gaze.

The overall objective of the research is to work an authorial discourse in which the song form is used as a means of renewal for Chilean folklore. In turn, the specific objectives are to: use the performative research as a means of theorizing about the execution of this form of art; contrast traditional musical aesthetic with contemporary compositional elements resources; recognize the characteristics of the Chilean folk musical characteristics; provide with musical offerings to the commonly used song form; share the view of the author thanks to an autobiographical account in order to reveal the compositional processes.

To achieve this, we will take a deep look into the history of Chilean music, its singers and their popular songs, linking these to the social contingency and exploring the particularity of the movements of the New Chilean Song and New Singing. Along with this, musical scores, recordings and study texts are collected. In turn, we seek to analyze the use of poetry as a compositional device, focusing specifically on the work of two great exponents of the Chilean song: Violeta Parra and Victor Jara. We will continue with a thorough analysis of national folklore and its mutation and hybridization in time, deepening in the investigations Samuel Claro Valdés, Eugenio Pereira and Marisol Garcia, among others. To complete this analysis, we will turn to the work of contemporary composers which are part of a litter of musicians who have shown particular interest for our sounds from more than ten years, working independently to merge styles freely.

We will continue with the authorial compositional process, detailing the stage of creation of ten songs inspired by the previously collected data, which were recorded, mixed and edited in CD format.

The result of the latter is an album called *Malvarrosa* (2013), constituted by songs that blend modernity with various elements of our popular music. This production has taken possession rapidly in the Chilean musical scene as part of a movement that has evolved during the last decade, movement that dares to propose from a unique and contemporary authorial speech, but that is fed from the tradition.

Keywords: Chilean folklore, song, author proposal, album production, Chilean music.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	14
I. LA CANCIÓN EN CHILE	22
I.1 Las primeras canciones	25
I.2 Cantores y canciones populares	29
I.3 La Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo	38
II. POESÍA EN LA CANCIÓN CHILENA	44
II.1 Violeta Parra y su relato biográfico	45
II.1.1 Violeta investigadora	49
II.1.2 Violeta compositora	56
II.1.3 Violeta poeta	62
II.2 Víctor Jara y su radiografía social	71
III. FOLCLOR MUSICAL CHILENO Y SU UTILIZACIÓN EN LA CREACIÓN ACTUAL	86
III.1 Asuntos identitarios	87
III.2 Fusión latinoamericana	98
III.2.1 Inti-Illimani	100
III.2.2 Los Jaivas	106
III.3 Nuevos exponentes	110
III.3.1 Ana Tijoux. <i>Hip hop con sonido a folclor</i>	113
III.3.2 Nano Stern. <i>En la herencia de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo</i>	121
III.3.3 Camila Moreno. <i>Músicas tradicionales fusionadas con Rock</i>	128
III.3.4 Gepe. <i>Renovación del folclor a través del Pop</i>	132
III.3.5 Camilo Eque. <i>Cantautoría en el legado de Víctor Jara</i>	138
III.3.6 Evelyn Cornejo. <i>Renovación del canto folclórico femenino</i>	143

IV. CREACIÓN DE TRABAJO DISCOGRÁFICO/ PROPUESTA DEL AUTOR:

<i>MALVARROSA (2013)</i>	147
IV.1 Cronología de los acontecimientos	149
IV.2 Decisiones composicionales	157
IV.2.1 Líneas melódicas	158
IV.2.1.1 La Pájara	159
IV.2.1.2 La retirada	160
IV.2.1.3 Papel en blanco	162
IV.2.1.4 Me niego	163
IV.2.1.5 La de entonces	165
IV.2.1.6 Entre nudos y muros	167
IV.2.1.7 Sin compañía	168
IV.2.1.8 Mimetizada	170
IV.2.1.9 Sin titubear	171
IV.2.1.10 Atenta	174
IV.2.2. Armonía	176
IV.2.2.1 La Pájara	177
IV.2.2.2 La retirada	179
IV.2.2.3 Papel en blanco	180
IV.2.2.4 Me niego	181
IV.2.2.5 La de entonces	184
IV.2.2.6 Entre nudos y muros	185
IV.2.2.7 Sin compañía	187
IV.2.2.8 Mimetizada	188
IV.2.2.9 Sin titubear	190
IV.2.2.10 Atenta	192
IV.2.3 Temáticas y poesía	193
IV.2.3.1 La Pájara	195
IV.2.3.2 La retirada	199
IV.2.3.3 Papel en blanco	203

IV.2.3.4 Me niego	205
IV.2.3.5 La de entonces	210
IV.2.3.6 Entre nudos y muros	213
IV.2.3.7 Sin compañía	216
IV.2.3.8 Mimetizada	218
IV.2.3.9 Sin titubear	221
IV.2.3.10 Atenta	224
IV.2.4 Elección de sonoridades	226
IV.2.4.1 La Pájara	228
IV.2.4.2 La retirada	229
IV.2.4.3 Papel en blanco	231
IV.2.4.4 Me niego	231
IV.2.4.5 La de entonces	233
IV.2.4.6 Entre nudos y muros	234
IV.2.4.7 Sin compañía	235
IV.2.4.8 Mimetizada	236
IV.2.4.9 Sin titubear	237
IV.2.4.10 Atenta	238
IV.2.5 Decisiones interpretativas	239
IV.2.5.1 La Pájara	241
IV.2.5.2 La retirada	242
IV.2.5.3 Papel en blanco	243
IV.2.5.4 Me niego	244
IV.2.5.5 La de entonces	244
IV.2.5.6 Entre nudos y muros	245
IV.2.5.7 Sin compañía	246
IV.2.5.8 Mimetizada	247
IV.2.5.9 Sin titubear	248
IV.2.5.10 Atenta	248
IV.2.6 Grabación	249
IV.2.7 Estética y visualidad del disco	255

IV.3 Análisis sobre la renovación del folclor chileno en la propuesta de autor	262
IV.3.1 <i>La Pájara</i> . Renovación desde la inspiración andina	263
IV.3.2 <i>La retirada</i> . Renovación desde la experimentación sonora	264
IV.3.3 <i>Papel en blanco</i> . Renovación desde la incorporación de instrumentación antigua	265
IV.3.4 <i>Me niego</i> . Renovación desde el manifiesto	266
IV.3.5 <i>La de entonces</i> . Renovación desde la escritura decimal	267
IV.3.6 <i>Entre nudos y muros</i> . Renovación junto al guitarrón chileno	268
IV.3.7 <i>Sin compañía</i> . Renovación a través del silencio en el acompañamiento	269
IV.3.8 <i>Mimetizada</i> . Renovación junto al quenacho	270
IV.3.9 <i>Sin titubear</i> . Renovación desde la rítmica mapuche	271
IV.3.10 <i>Atenta</i> . Renovación desde la tonada chilena	272
V. DIFUSIÓN DEL TRABAJO CREATIVO DEL AUTOR	273
V.1 Fotografías promocionales	274
V.2 Creación página web	279
V.3 Redes sociales	281
CONCLUSIONES	283
BIBLIOGRAFÍA	288
ANEXO IMÁGENES	303
ANEXO AUDIOS	333

INTRODUCCIÓN

Señala la musicóloga y antropóloga chilena María Ester Grebe en su texto *Objetos, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos*, que ya en el año 1940 Charles Seeger distinguía tres grandes divisiones en la música, adoptando como criterio básico para esta división su medio de transmisión: la escrita, la oral y la popular híbrida, presentándose esta última como una división intermedia que se produce en una intersección entre las dos primeras, ya que se entiende como semiescrita y semioral. Junto con esto, Grebe también hace una clasificación que busca diferenciar a la música docta, a la popular y a la tradicional, también concibe a esta última como folclórica¹ y aborígen. Esta clasificación describe a la música docta como de transmisión escrita, con un autor conocido, con difusión limitada y con una dispersión geográfica internacional; a la música popular como de transmisión escrita, con un autor conocido, con difusión masiva y con una dispersión geográfica internacional; y a la música de tradición como de transmisión oral, con un autor anónimo o desconocido, con difusión limitada y con una dispersión geográfica local o regional.²

Bajo este análisis la música entendida como de tradición o folclórica queda en desmedro frente a las otras categorías debido a su forma de transmisión que no le proporciona ni asegura perdurar en el tiempo. Ejemplo de esto es la evidente extinción que han sufrido lenguas y músicas indígenas chilenas junto a la extinción de cantos tradicionales de las zonas rurales campesinas.

Durante la década de los treinta, comenzaron a llegar a las principales ciudades de Chile cantoras de las zonas rurales que fueron prontamente reemplazadas por

¹ Se utilizará durante la investigación *folclor* y no *folclore*, *folklor* o *folklore*, exceptuando las apariciones de algunas de estas formas de escritura en citas textuales.

² Cfr. GREBE, María Ester. "Objetos, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología, algunos problemas básicos". *Revista musical chilena* [en línea]. 1976, n.133. [citado 14 febrero 2015]. Disponible en: <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>>

folcloristas investigadoras que mostraban preocupación por la latente muerte de las músicas campesinas que se transmitían de manera oral. Entre ellas, destacamos de sobremanera a Margot Loyola y a Violeta Parra. Fueron estas mujeres las que investigaron, difundieron, proyectaron y contribuyeron al rescate de las sonoridades identitarias de nuestro país.

Como consecuencia de la llegada de estas cantoras a la ciudad, la industria musical de la época comenzó a crear un nicho que buscaba a la figura de “estrella del folclor” así, se masifica y populariza este tipo de música generando claras tensiones con los defensores del folclor purista, presentando oportunidades para la aparición de nuevos exponentes del folclor en la ciudad.³

Entendemos este hito histórico-social como la primera instancia en la que se comienza a articular la música folclórica con la popular, debido a que las formas musicales tradicionales de las zonas rurales cambiaron su contexto, empezando a insertarse en uno nuevo, que proponía entre líneas una renovación:

Con el arcaísmo y ruralismo de los estudios del folklore –utilizando un concepto de Josep Martí-, se produce un énfasis en lo lejano y lo puro, representado por el mundo rural, lo que ha mantenido a la mayoría de nuestros folkloristas alejados de los fenómenos de mediación, modernidad y masificación segmentada que afecta a una gran variedad de repertorios musicales en el mundo. La distancia manifestada por el folklore respecto a la música popular es reforzada por la perspectiva microsociedad del estudio etnográfico, su focalización en comunidades cerradas, y la tardanza de la propia antropología en abordar el estudio de la cultura occidental.⁴

¿Pero, qué sucede cuando las músicas folclóricas se alejan del mundo rural para acercarse a la mediación, a la modernidad y a la masificación?

Para responder a la interrogante primero nos ceñiremos a la definición de música

³ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 263.

⁴ GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 22.

popular propuesta por Juan Pablo González y Claudio Rolle en su libro *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*, donde se entiende a la música popular como mediatizada, gracias a la relación entre música y público a través de una industria cultural y una contingente tecnología; masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, crea alianzas suprasociales y supranacionales; y moderna, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad con un carácter cosmopolita.⁵ Entendido esto, al pensar la música folclórica dentro de este contexto, se debe asumir una transformación que llama a la hibridación de estilos y formas las que llevan a proyectar nuevas posibilidades para las sonoridades tradicionales.

Esta es la posibilidad que se abrió en ese entonces, como consecuencia de la fusión de estilos en la migración campo-ciudad, dejando latente una especie de descontrol creativo en potencia para que a posterior músicos crearan a su antojo. Así, los años avanzaron y las tecnologías evolucionaron tomadas de la mano de nuevos compositores, con un discurso propio y renovado. Son ellos, en la actualidad, quienes se han atrevido a utilizar la canción como medio de difusión para mostrar una propuesta que no teme a teñirse de las músicas tradicionales de nuestro país, pues pueden construir de manera libre ya que no deben responderle a una industria discográfica que a estas alturas se encuentra obsoleta. Internet, las redes sociales y la digitalización de la música, han permitido que cada creador sea su propio productor, para obtener libertad en sus decisiones, movimientos y en su gestión.

⁵ Cfr. *Ibid.* p. 26.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis central para la presente investigación radica en la idea de utilizar la forma canción como vía de renovación para el folclor chileno al conjugar las formas tradicionales con las contemporáneas.

Para poder demostrar esta hipótesis se considerará como objetivo principal el trabajar en una propuesta autoral donde se utilice la forma canción como vía de renovación para el folclor chileno, y como objetivos específicos:

- Reconocer las características propias de la musicalidad folclórica chilena.
- Homologar los tradicionales recursos estéticos musicales con elementos compositivos contemporáneos.
- Compartir la mirada del autor gracias al relato autobiográfico para develar así los procesos compositivos.
- Utilizar la investigación performativa como medio de teorización de la ejecución de las artes.
- Aportar nuevas propuestas musicales a través de la utilización de la forma canción.

Metodología

Para alcanzar nuestros objetivos debemos abordar esta investigación desde diversas áreas que van desde el estudio del contexto histórico hasta la investigación autobiográfica, la que supone la elaboración de un relato que recoge los hechos y acontecimientos tal y como los vivimos, desde un lugar y un tiempo determinado, para

proporcionar un trabajo reflexivo que establece un diálogo entre los hechos externos y nuestros posicionamientos y vivencias frente a ellos.⁶

Con el fin de lograr el primero de nuestros objetivos específicos comenzamos con un recorrido histórico que busca reconocer las características propias de la musicalidad folclórica chilena. Para esto nos apoyamos de las investigaciones de Eugenio Pereira Salas, Samuel Claro Valdés, José Miguel Varas, Juan Pablo González y Rodolfo Lenz, entre otros.

Para alcanzar nuestro segundo objetivo específico, hicimos un trabajo de análisis que nos ayudara a entender asuntos identitarios propios de nuestra cultura con la finalidad de poder descubrir cómo se han homologado los tradicionales recursos estéticos musicales con elementos compositivos contemporáneos. Así, llegamos a los siguientes autores: Nestor García Canclini, Jorge Larraín, Enrique Cámara de Landa y Jaime Hormigos Ruiz, los que solventaron los puntos propuestos.

Por su parte, el enfoque metodológico para alcanzar el tercer y el cuarto objetivo específico, consiste en la utilización de la investigación basada en el relato autobiográfico que busca develar los procesos compositivos. Esto, junto a una investigación performativa que se presenta como medio que permite la teorización de las artes. Según Fernando Hernández, en su libro *Investigación autobiográfica y cambio social*, el tipo de narración presente en nuestra investigación corresponde a una forma narrativa del conocimiento personal y práctico, pues se basa en la reconstrucción de la experiencia y en la enseñanza que produce un saber personal, reflexivo y profesional, donde el investigador colecciona observaciones, escritos, diarios, conversaciones y documentos, construyendo así una narrativa.⁷

Por otro lado, para alcanzar el último objetivo específico de aportar nuevas propuestas a través de la utilización de la forma canción, se da cuenta de los procesos

⁶ Cfr. HERNÁNDEZ, Fernando. *Investigación autobiográfica y cambio social*. España: Ediciones Octaedro, 2011, p. 54.

⁷ *Ibid.* p. 34.

compositivos de las diez canciones creadas con este fin. Para esto se indaga con exhaustivo detalle en las decisiones compositivas que determinaron estas obras.

Estructura de contenidos

Esta investigación se presenta en cinco capítulos. En el primero de ellos profundizamos en la **historia de la canción en Chile**. Ahondamos en las músicas existentes antes de la conquista española y luego describimos, a través de un relato histórico, la llegada de las primeras canciones a nuestro país. Después, indagamos en los cantores que se apropiaron de estas primeras canciones, quienes supieron popularizarlas y posteriormente utilizarlas para generar nuevas composiciones. Para finalizar el primer capítulo nos detenemos en dos movimientos musicales absolutamente contestatarios que marcaron fuertemente nuestra historia: la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo.

En nuestro segundo capítulo indagamos en la **poesía presente en la canción chilena**. Elegimos a dos de los mejores letrados de nuestro país, Violeta Parra y Víctor Jara. En el caso de Violeta Parra, entendemos su obra como un constante relato biográfico, que la lleva a compartir su historia con absoluto despojo. El aporte de Violeta a la escena cultural chilena extrapola lo musical, lo que nos obliga a profundizar también en su trabajo como investigadora, su obra visual y su poesía. En el caso de Víctor Jara, entendemos su relato como una constante radiografía social, que busca demandar y dar cuenta de lo que el autor ve a diario. Narramos su historia mientras analizamos la poesía presente en sus canciones y el contexto social en el que fueron escritas.

En el tercer capítulo profundizamos en el **folclor musical chileno y su utilización en la creación actual**. Comenzamos preguntando qué se entiende por música chilena, basando la interrogante en la hibridación de músicas que la conforman, lo que nos lleva en consecuencia a cuestionarnos asuntos identitarios. Seguimos con el análisis de la fusión de nuestras músicas tradicionales con las músicas latinoamericanas y mostramos

como referentes de este fenómeno a dos grandes agrupaciones que han sabido forjar importantes carreras con proyección nacional e internacional: Inti-Illimani y Los Jaivas.

Para finalizar el tercer capítulo, hacemos una selección de seis exponentes contemporáneos chilenos que han desarrollado su carrera en los últimos diez años y que han decidido incorporar en sus herramientas compositivas recursos estéticos que claramente se ven influenciados por nuestras sonoridades tradicionales, cada uno con un sello único y distintivo.

En el cuarto capítulo, hacemos un relato autobiográfico que narra con detalle la cronología de los acontecimientos que tiene como resultado la **creación de un trabajo discográfico independiente con una clara propuesta de autor**, el que se ha posesionado desde el año 2014 en el mercado de música emergente de Chile. Este relato se acompaña de fotografías, recortes de prensa, partituras y fragmentos de diarios personales. Luego, se pasan a detallar las decisiones compositivas para cada una de las diez canciones que conforman *Malvarrosa* (2013). Es así como profundizamos en:

- Líneas melódicas
- Armonía
- Poesía
- Sonoridades
- Interpretaciones
- Decisiones de grabación
- Estética y visualidad del disco

El cuarto capítulo concluye con un análisis que plantea la renovación del folclor chileno presente en esta propuesta de autor, nos detenemos de manera conclusiva en cada una de sus diez composiciones.

Para finalizar, ya en el quinto capítulo, se comparte el plan de difusión que esta producción ha tenido, damos cuenta de fotografías promocionales, proceso y gestión de creación de página web y posicionamiento en redes sociales.

Posteriormente se adjuntan anexos de imágenes y el detalle de los audios que han servido para apoyar la presente investigación.

I. LA CANCIÓN EN CHILE

Los primeros registros de la vida musical en Chile datan del siglo XVIII. Estos registros existen gracias a los padres franciscanos que llegaron junto a los españoles en época de descubrimiento y conquista, introdujeron sus composiciones y músicas con el fin de evangelizar a los indígenas. La música que habitaba nuestro país antes de la época de conquista era de tradición oral y contaba con particularidades propias de cada etnia, influenciadas por sus condiciones sociales, climáticas y geográficas, entre otras.

En la zona del sur de Chile, perteneciente a la Patagonia, se podían encontrar etnias como los *Tehuelches*, *Onas*, *Alacalufes* y *Yaganes*. Hacia la zona centro sur, predominaban los *Mapuches* y hacia el norte del país *Diaguitas* y *Atacameños*, que pertenecían también al entonces Imperio Inca.⁸

Toda la musicalidad de las etnias antes mencionadas, compartían en común el sentido de ritualidad en sus músicas y la importancia de estas en sus sociedades. Se entiende que las melodías creadas en ese entonces por los indígenas no contenían la forma canción, más bien eran melodías libres que en algunos casos contaban con un mensaje que, por lo general, era descriptivo de su entorno y utilizado para fines religiosos o sociales.

A la llegada de los españoles, pueblos diferenciados, con lenguas, religiones, formas de subsistencia y organización social propias, y con una población superior al millón de personas, residían desde el extremo norte hasta Tierra del Fuego.

Así por ejemplo, algunos pueblos, como los aymara y los atacameños en el norte vivían de la agricultura (cultivo de papa y quínoa) y la ganadería de auquenidos (llamas y alpacas). Otros, como los changos en la costa norte, los rapa nui en Isla de Pascua, los chonos, los kawéskar o alacalufes y los yámana o yaganes en los canales australes, vivían fundamentalmente de la pesca y la recolección de moluscos. Finalmente los mapuche, que habitaban entre el Choapa por el norte y las islas de Chiloé por el sur, los aónikenk o tehuelches de la Patagonia y los sélknam de la isla de Tierra del Fuego,

⁸ El Imperio Inca fue el estado sudamericano con mayor extensión territorial en la América precolombina.

*vivían del producto de la caza y la recolección.*⁹

La musicalidad presente en nuestro territorio para ese entonces era abundante. Las melodías eran generalmente cantadas y tenían textos que han perdido con el tiempo su significación. De ellos se conservan sílabas asociadas a antiguas melodías que se pueden considerar vestigios de lo que fueron las palabras originales. De los instrumentos se sabe que la mayoría eran percutidos y de viento.

La Patagonia es el territorio más Austral de América y comprende territorios del sur de Argentina y Chile. Las etnias indígenas que se encontraban habitando esta zona (*Tehuelches, Onas, Alacalufes y Yaganes*) entonaban melodías repetitivas y de métricas irregulares donde el componente predominante era la voz. No existían para ellos instrumentos musicales, acompañaban el canto con ruidos producidos por el golpe del suelo con los pies. Las temáticas estaban relacionadas con hechos importantes de la vida cotidiana tales como nacimientos, muertes y bodas. De la etnia *Ona* se destacan particularmente sus cantos de curaciones, ejecutados por médicos o curadores en ceremonias de sanación.

Gracias a Charles Wellington Furlong¹⁰ existen registros de estos cantos, ya que grabó por primera vez músicas de *Onas* y *Yaganes*.¹¹ Luego se sumaron los de Robert Lehmann Nitsche y Martín Gusinde. Cabe señalar que todos los registros fonográficos fueron capturados en los últimos años de existencia de estas etnias, cuando sus músicas se conservaban de manera fragmentaria y con incoherencia, inclusive en el mensaje de sus textos.

⁹ AYLWIN, José. *Pueblos indígenas de Chile. Antecedentes históricos y situación actual* [en línea]. Instituto de estudios indígenas. Universidad de la frontera, Serie documentos n. 1 [Consulta: 19 Diciembre 2014]. <http://www.archivochile.com>

¹⁰ Charles Wellington Furlong (1874-1967) investigador, escritor y fotógrafo. Exploró Tierra del Fuego, Chile.

¹¹ Audios registrados por Charles Wellington Furlong en el año 1907, en el Canal Beagle, Región de Magallanes, Chile <http://politube.upv.es/play.php?vid=67580>

Los *Mapuches* son la etnia indígena que mayor porcentaje poblacional ha tenido, y tiene, Chile hasta la actualidad. Habitan mayoritariamente en la zona de la Araucanía. Su música no se rige por patrones rígidos, al contrario, es libre y está basada en la improvisación sobre melodías y ritmos traspasados de generación en generación por una tradición ancestral transmitida de manera oral.¹² En sus ritos, música, poesía y danza se hacen uno, acompañando funerales, juegos y curaciones. Entre sus instrumentos se destacan la *Trutruca*, la *Pifilka* y el *Kultrún*.

Diaguitas y *Atacameños* habitaban el norte de Chile. Confeccionaban sus instrumentos de madera, arcilla, caña, hueso y piedra, encontrando entre los restos arqueológicos *Flautas de Pan*, *Ocarinas*, *Quenas*, *Sonajas* y *Silbatos*. Sus melodías generalmente eran pentatónicas y se acompañaban de danzas. Ambas etnias pertenecían también al Imperio Inca, compartían dialecto y tradiciones.

Se describe lo anterior para dar cuenta de la riqueza musical existente en nuestro país antes de la conquista española, hoy queda de este patrimonio poco o nada. Demostración de esto es que en la actualidad se entiende, en términos generales, a la “música folclórica” como la música creada después de la conquista, que nace gracias al mestizaje y a la influencia española. Para describir a las músicas de etnias se utiliza generalmente el término de “músicas indígenas”, ligado a la musicología o a la etnomusicología. Así lo plantea también el argentino Enrique Cámara de Landa, en su libro *Etnomusicología*, al referirse a la fractura existente hoy entre la musicología y el folclor:

Un ejemplo de las consecuencias producidas por la dicotomía entre los estudios de la cultura musical no occidental y el de las músicas folklóricas de Occidente, es el de Argentina, donde durante varias décadas los estudiosos tendieron a respetar la diferenciación de rótulos propuesta por Vega, según la cual la etnomusicología se ocupa de las músicas de los indígenas, mientras que el folklore musical aborda las de las comunidades rurales de mestizos y criollos. Vega basa esta diferenciación en conceptos de la antropología

¹² Audio de música instrumental Mapuche y del canto de una Machi (curandera Mapuche) <http://politube.upv.es/play.php?vid=67581>

*sudamericana que diferencia entre “paquetes culturales cerrados” (sociedades que mantienen las grandes instituciones –economía, religión, sistemas de parentesco- al margen del estado en el que viven) y “paquetes culturales abiertos” (comunidades que practican tradiciones distintas de las que mantiene el estado, pero que comparten con el mismo la lengua, la economía, etc). Esta realidad social, evidente en países como los latinoamericanos sometidos a fuertes procesos de colonización y mestizaje, permitía diferenciar entre los estudios de músicas aborígenes y folklóricas dentro de un mismo país.*¹³

Debido a este fuerte proceso de colonización y mestizaje se hizo cada vez menor el interés del pueblo chileno por su cultura indígena. Si a esto se le suma la usurpación de territorios y la violencia con la que hasta el día de hoy son tratadas estas etnias, se entiende la desaparición de ellas gradualmente. Es así como a medida que el tiempo avanza se van extinguiendo y junto a ellas el patrimonio sonoro que ahí se guarda.

I.1 Las primeras canciones

Para llegar a comprender algunos de los géneros musicales existentes en la Edad Media podemos dividir a la poesía cantada de esa época en dos grupos, la monodia religiosa y la monodia profana. La monodia religiosa nace con la importancia que tenía en ese entonces la Iglesia, la que quería propagar su mensaje por todos los medios posibles, incluida la música. Es así como nacen la *salmódia*, el *aleluya*, la *antífona*, el *tracto*, y el *responsorio*, todas eran músicas que tenían como finalidad única la alabanza de Dios y la evangelización.

En la monodia profana nos encontramos con trovadores, provenientes del sur del río Loira; y troveros, del norte de Francia, ambos, músicos que inspiraban sus poesías líricas en las convenciones del amor cortés para ser interpretadas ocasionalmente, siendo compositores e intérpretes de sus notas:

¹³ CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana, Textos Manuales. Madrid, España: ICCMU, 2004, p. 65.

La raíz de la palabra trovador se encuentra en el occitano trovar o en el francés trower. El trovador inventa sus piezas que sólo interpreta ocasionalmente, al revés que el juglar, cantor y acróbata itinerante, que cobrará por ejecutar las piezas que no son suyas. Así nacerán los dos grandes protagonistas de la música del último milenio, el compositor y el intérprete.¹⁴

Es a través de la figura del trovador que se presenta la canción monódica, la cual frecuentemente se acompañaba por algún instrumento. Esta contaba con una estructura por estrofas, que utilizaba mayoritariamente una construcción de ocho versos decasílabos, y con un estribillo que podía o no estar ligado melódicamente a las estrofas presentadas. La canción monódica destacaba por el sabio equilibrio artístico que lograba entre su melodía y poesía.

Dentro de la música profana, también se encuentra la canción polifónica que compartía autores y melodías con la música religiosa de la época. Su diferencia radicaba en los textos con los que se cantaban las melodías. Los géneros más importantes fueron la *balada*, el *rondeau* y el *virelai* donde la importancia del texto predomina por sobre la música, no así en el caso del *cannon* ya que la música adquiere un papel predominante.

Debido a la influencia del romanticismo europeo, se creyó por mucho tiempo que las obras poético musicales populares fueron el resultado de creaciones colectivas, que nacieron como creaciones anónimas que reflejaban las reacciones de culturas y pueblos frente al mundo en el que actuaban.

Fue la crítica científica la que reemplazó el auge romántico, negó la posibilidad de este proceso donde se planteó que la más simple canción poseía fecha y autor específico y que por lo general no serían obras de un pueblo inculto, sino de gente letrada e instruida. Eugenio Pereira Salas, en su libro *Los orígenes del arte musical en Chile*,¹⁵ plantea que investigaciones realizadas en Alemania, en 1909, comprobarían que por lo

¹⁴ DENIZEAU, Gérard. *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002, p. 46.

¹⁵ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1941.

menos mil setecientas canciones reconocidas como músicas tradicionales populares tenían sus orígenes en autores cultos, que claramente resultaron ser absolutamente desconocidos, transformando a estas músicas en inéditas.

Es así como nace en Europa la melodía acompañada de poesía que, al evolucionar en el tiempo, llegó a ser una forma musical popularmente utilizada, cultivando las canciones populares que pasaron a ser parte del patrimonio cultural de diferentes países del viejo continente. Estas canciones son las que trajeron a Latinoamérica los conquistadores. En el caso de nuestro país, Chile, las músicas que llegaron eran herederas de una rica tradición de los diversos pueblos que se fueron incorporando a la península ibérica. Iberos, celtas, cántabros y romanos trajeron danzas y canciones que perduraron en el tiempo.

Para reafirmar lo anterior recogemos las palabras del investigador Samuel Claro Valdés:

En la época del Descubrimiento y la Conquista existía en España una riqueza enorme de canciones populares, provenientes de las postrimerías de la Edad Media y de tiempos muy remotos. En este caso, consideraremos como popular la música no religiosa que se interpretaba entonces, tanto en palacios como sitios públicos y en el seno del pueblo español.

Danzas y cantos paganos de siglos antiguos perduraron hasta muy entrada la época cristiana. Cantos romanos y visigóticos, danzas y canciones arábigo-andaluzas y el riquísimo repertorio trovadoresco, han sido algunos de los elementos fundamentales que configuraron la música popular española. Esta fue la que se trasladó al Nuevo Mundo en el alma y las venas del pueblo que acompañó al conquistador.¹⁶

Las condiciones adversas que encontraron los españoles al llegar a nuestras tierras hacen que sus tradiciones y valores populares se cohesionen y entreguen homogeneidad, ambas son un factor de identificación nacional que otorgó fuerza y resiliencia. El canto gregoriano era entonado por las poco instruidas voces de los soldados, la música popular

¹⁶ CLARO VALDÉS, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979, p. 47.

española acompañaba los momentos de esparcimiento y las ordenanzas militares se hacían resonar a tambores y pregones.

*Los soldados acrecientan el acervo popular con canciones hispanas y las melodías indígenas, y en plena lucha menudean, entre los conquistadores coplas traídas de España adaptadas a los sucesos de América,*¹⁷ nos dice Eugenio Pereira Salas, para luego sumar las palabras de Luis Alberto Sánchez: *Cada soldado español parece que hubiera encarnado a un coplero.*¹⁸

Es gracias a estas tradiciones traídas a estas tierras inhóspitas y a su evolución en el tiempo, que nacen en Chile el *Romance*, el *Verso* y la *Tonada*, todas manifestaciones predominantes en nuestro folclor. El *Romance*¹⁹ es una forma lírica que puede ser recitativa o cantada al son de un instrumento, especialmente la guitarra.

El *Verso*²⁰ o *canto a lo poeta* es una composición escrita en décimas. Posee temáticas amplias; si se refiere a temáticas mundanas el canto se hace llamar canto a lo humano, si se refiere a temáticas religiosas, entonces, canto a lo divino. El canto a lo poeta revive en Chile las antiguas prácticas trovadorescas provenientes de la música española.

El termino *Tonada*²¹ se utiliza para denominar a una familia de canciones folclóricas. Es una forma literario-musical que se interpreta a una o dos voces acompañada de guitarra y otras veces se le suma el acordeón, arpa, piano y tormento. *La tonada chilena deriva, lo mismo que la mayor parte de la música hispano-americana, de los aires peninsulares. Su remota progenitora parece ser la canción con estribillo o*

¹⁷ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1941, p. 172.

¹⁸ SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Nueva historia de la literatura Americana*. Lima, Perú: Inpropresa, 1987, p. 54.

¹⁹ Audio de un Romance cantado por Doña Gabriela Pizarro <http://politube.upv.es/play.php?vid=67582>

²⁰ Audio del Verso cantado a lo humano “El Niño nacido jue”, interpretado por Manuel Salgado. Grabado en 1967 <http://politube.upv.es/play.php?vid=67583>

²¹ Audio de la Tonada “Yo tenía una yegüecita”, música y letra de Esther Martínez Núñez <http://politube.upv.es/play.php?vid=67584>

*zegel, introducida por los árabes en España.*²² Imposible es fijar la edad de las tonadas chilenas que circulan por tradición ya que su cronología hasta el momento es muy vaga. Se ha encontrado una sola canción de un documento que data con fecha de 1792, citado por Don Justo Abel Rosales, en *La Canadilla de Santiago* siendo sus primeros versos estos:

*Amor que mira imposibles,
No puede ser fino amor
Quién bien ame, ha de vencer,
Riesgos peligros y honor.*²³

I.2 Cantores y canciones populares

Tres elementos pudieron ser decisivos en la formación del cancionero criollo: el elemento indígena, el elemento negro africano y el elemento español. La hibridación de estos tres podría haber dado origen a nuestra música criolla, pero al analizar sucede lo siguiente.

En una primera instancia el elemento indígena se descarta en la gestación de estas músicas ya que las tradiciones autóctonas han corrido de manera paralela a las tradiciones criollas, logran hermetismo con la finalidad de proteger y preservar sus formas. Luego, se hace aún más descartable atribuir nuestra musicalidad al elemento negro africano. Esto debido al escasísimo porcentaje africano en nuestra población debido a la migración de estos a países vecinos. Se deduce que nuestra raza mestiza tuvo un mayor gusto por la música española y sus variaciones, emerge desde ahí el origen histórico de la música popular chilena.

²² PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941, p. 296. Cfr. FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. “La teoría musical árabe en el marco de la cultura clásica y medieval”, en *Música Oral del Sur*, n. 10, Granada, 2013, pp. 10-45.

²³ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941, p. 296. p. 297.

Por su naturaleza, la canción popular es impersonal. ¿Quién la ha plasmado, quién es el primero que la ha cantado? No se puede saber con exactitud. Creada, sin duda, por algún poeta músico desconocido, la canción nació, pasó de boca en boca y se transmitió en el tiempo y en el espacio, sin recurrir a la notación en pentagrama, perpetuándose indefinidamente con alteraciones y variantes.

Ya en el siglo XVIII existían con claridad dos ramas características de los intérpretes de la poesía y música popular. En la rama femenina, *la cantora*, y en la masculina, *el payador*. Ambos abundaban en nuestros campos y eran verdaderos sucesores de trovadores y juglares medievales.

*Las dos cantoras, de moño y vestidas de negro, eran de edad indefinida, con pocos dientes, probablemente más jóvenes de lo que parecían. Agachadas sobre sus guitarras se pusieron a rasguear y brotaron sus voces, muy agudas, al unísono.*²⁴

Las cantoras solían acompañarse con arpa y guitarra para entonar cantos alegres; los hombres, en cambio, se dedicaban a construir poesía de peso, con contenido. Para ambos intérpretes su métrica preferida era la décima española y el instrumento que acompaña a la décima era el guitarrón chileno, en el centro del país, y, en las regiones del norte y del sur, el rabel. Cabe destacar que el guitarrón chileno²⁵ es el único instrumento existente solo en nuestro país. De tamaño similar al de una guitarra, con una caja de resonancia con mayor profundidad, tiene 25 cuerdas de las cuales 21 están distribuidas en cinco grupos llamados órdenes u ordenanzas. Las cuatro cuerdas restantes son los tiple o diablitos que se encuentran fuera del mástil, dos a cada lado, naciendo de clavijas pequeñas situadas en la unión del mástil con el extremo superior de la caja. El clavijero del guitarrón mide aproximadamente 35 cm., espacio suficiente para contener las veintiuna clavijas restantes. Las decoraciones en su cuerpo de madera son recurrentes, algunas de espejos, monedas, el nombre del fabricante o del propietario o hasta leyendas

²⁴ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013, p. 21.

²⁵ Se adjunta en el Anexo imágenes del guitarrón y audio de canto a lo divino: “Bendita sea tu pureza” acompañado por guitarrón chileno.

patrióticas. Al día de hoy existen únicamente dos fabricantes de guitarrones en Santiago de Chile: Don Segundo Tapia y Don Anselmo Jaramillo.

El investigador Rodolfo Lenz clasificó la poesía popular de la siguiente forma:²⁶

- Versos a lo humano, refiriendo sus temáticas a problemas diarios y mundanos.
- Versos a lo divino, refiriéndose a problemas religiosos.
- Versos históricos, con argumentos basados en el Antiguo Testamento.
- Versos literarios, basados en alguna obra célebre.
- Versos de astronomía y geografía.
- Versos de contrapunto o versos a dos razones, que se interpreta a dúo de poetas que enfrentan una discusión.

Los versos más populares entre los cantores chilenos fueron el canto a lo humano, a lo divino y el contrapunto o verso a dos razones. Estos tres tipos de interpretación para los versos, comienzan con una quarteta (construcción poética de cuatro líneas donde hay rima consonante entre la línea dos y cuatro. En la quarteta se presenta el tema con el que se desarrollará luego la décima), para seguir con cuatro décimas que desarrollarán el tema y, en algunos casos, una quinta que hará de despedida.

A continuación un ejemplo:

Guerra con España

Cien mil y más combatientes

Chile puede presentar,

en el campo de batalla

armados para pelear.

²⁶ LENZ, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Revista del Folklore. Tomo VI, 1919, p. 46.

*La flor de la juventud
bate su estandarte bello,
a semejanza de aquellos
vencedores de Maipú;
es tanta la multitud
que al cuartel se hace presente
todos voluntariamente
a tomar las armas van,
y en breve tiempo serán
cien mil y más combatientes.*

*Desde Atacama al Estrecho
hay gran número de gente,
que pondrán su pecho al frente
por legítimo derecho.
Cuerpos de líneas se han hecho
de orden muy particular,
y en el caso de ocupar
pueblos pequeños y aldeas,
doscientos mil de pelea
Chile puede presentar.*

*Por lo que se ha decretado
en todas las poblaciones,
se organizan batallones
de jóvenes bien formados.
Estos valientes soldados
a punto de pelear se hallan;
los godos en nuestras playas
temen el saltar a tierra,
por no presentar la guerra*

en el campo de batalla.

*Tenemos hartos cañones,
lanzas, sables y fusiles,
y en las provincias de Chile
hay lucidos escuadrones;
con algunos moretones
que de Arauco han de marchar,
la línea se ha de formar
en el campo, más o menos,
y allí saldrán los chilenos
armados para pelear.²⁷*

En el ejemplo anterior se puede analizar con claridad la estructura decimal, donde la línea primera rima con la cuarta y la quinta; la segunda con la tercera; la sexta línea rima con la novena y la décima; y, a su vez, la séptima con la octava. Cada décima termina con una de las líneas de la cuarteta presentada al comienzo. La décima primera termina con la primera línea de la cuarteta, la segunda décima con la segunda línea y así sucesivamente.

Estas músicas populares rara vez se apuntaban y menos aún se imprimían. Paseaban de boca en boca, a veces como estrofas aisladas y otras como composiciones enteras, que si se olvidaban, se improvisaban nuevamente. Cada chileno tiene algún verso en el recuerdo y en los pueblos alejados de las urbes, siempre se encuentra un cantor que sabe interpretar alguna de estas músicas acompañadas de algunos acordes en la guitarra.

Otra manifestación de la décima, que sí se apuntaba e imprimía, ocurre en el siglo XIX con la aparición de la *Lira Popular*, serie de impresos sueltos que circulaban en los

²⁷ URIBE, ECHEVARRÍA, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1962, p. 18.

principales centros urbanos de Chile. Las décimas ahí impresas tenían como autores a poetas populares que, por lo general, eran hombres que habían migrado a la ciudad. En los pliegos de la *Lira Popular* se plasma el modo de expresión propio de una cultura campesina con las dinámicas de difusión moderna como es la impresión del papel. En sus versos se compartían sucesos de actualidad, catástrofes naturales, crímenes, guerras y conflictos políticos, encabezados por un titular que se acompañaba de ilustraciones en grabados,²⁸ los que representaban de manera gráfica la historia que se pasaba a relatar. Estos pliegos incluían de cuatro a ocho décimas con las que se narraba la historia, todas de un mismo autor que firmaba con su nombre o con seudónimo.

Eran los propios poetas los que vendían sus obras en los lugares públicos donde transitaban obreros, campesinos y artesanos, entre otros. Al ser este un público mayoritariamente analfabeto, se hacía de suma importancia la existencia de las imágenes en técnica de grabado que complementaban el texto.

Compartimos, a continuación, la Lira con el título *El panadero celoso que mató a la mujer y a la suegra*:

El panadero celoso

*Que mató a la mujer y a la suegra*²⁹

Un celoso panadero

este crimen perpetró

a la mujer i a la suegra

de tres balazos mató.

Jamás se ha visto en el mundo

otro hecho sangriento igual

²⁸ Se adjunta en el Anexo imágenes de los grabados que acompañaban a las décimas en los pliegos de la Lira Popular.

²⁹ BRUCKMAN KG, München. *Lira Popular*. Santiago de Chile: REDI LTDA, 1968, p. 15.

*pensando en el criminal
a veces yo me confundo
triste i meditabundo
contaré el drama primero
si el caso no es verdadero
me disculpará el lector
hizo la hazaña de horror
un celoso panadero.*

*Saliendo de su trabajo
este hombre desventurado
un revólvers preparado
ocultó bien agasajo
luego siguió calle abajo
hasta que al cabo llegó
a su casa i encontró
a la mujer escondida
quitándole allí la vida
este crimen cometió.*

*La madre de aquella entonces
en el momento preciso
sujetar al yerno quiso
con un garrote de bronce
él es de apellido Ponce
natural de Sierra Negra
de darle muerte se alegra
el alevoso asesino
ultimó en el desatino
a la mujer i a la suegra.*

*Con presteza aquel malvado
emprendió fuga al instante
i la justicia constante
empeñosa lo ha buscado
el castigo preparado
le tendrán opino yo
la desgracia lo llevó
a ultimar esos seres
i a las dos pobre mujeres
de tres balazos mató.
Por fin ha sido el motivo
los celos, doi a saber
i el delito cometer
procuraba mui activo
temeroso i pensativo
huye de la policía
en la noche i en el día
quien lo busca con esmero
el suceso lastimero
sucedió en Andalucía.*

Como se muestra, la descripción de los hechos es detallada y aguda. Muchas veces las temáticas de los versos fueron una descripción elocuente de las injusticias sociales vividas por la clase menos favorecida de ese entonces. La denuncia y la conciencia del verso, como instrumento de protesta, fueron los que llegarían más tarde a los compositores de la denominada Canción Comprometida.

A la fecha existen tres colecciones de la *Lira Popular*, una de ellas, que comprende un aproximado de quinientos pliegos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de

Chile. Estas colecciones contienen un alto valor patrimonial, han sido declaradas “Memoria del Mundo” por la UNESCO, en el año 2013.

A continuación se comparte parte del prólogo, escrito por el poeta Pablo Neruda, del libro *Lira Popular*, una recopilación de quince de estos pliegos publicada en 1968, en Santiago de Chile:

Siempre he querido que en la poesía se vean las manos del hombre. Siempre he deseado una poesía con huellas digitales. Una poesía de greda, para que cante en ella el agua. Una poesía de pan, para que se la coma todo el mundo. Sólo la poesía de los pueblos sustenta esta memoria manual. Mientras los poetas se encerraron en los laboratorios, el pueblo siguió cantando con su barro, con su tierra, con sus ríos, con sus minerales. Produjo flores prodigiosas, sorprendentes epopeyas, amasó folletines, relató catástrofes. Celebró a los héroes, defendió sus derechos, coronó a los santos, lloró a los muertos.

Y todo esto lo hizo a pura mano. Estas manos fueron siempre torpes y sabias. Fueron ciegas, pero rompieron las piedras. Fueron pequeñas, pero sacaron los peces del mar. Fueron oscuras, pero buscaban la luz.

Por eso esta poesía tiene ese sortilegio de lo que se ha sido creado entre las cosas naturales. Esta poesía del pueblo tiene ese sello de lo que vive a la intemperie [...] Yo no doy un laurel a estos poetas del pueblo. Son ellos lo que a mí me regalan la fuerza y la inocencia que debe informar toda poesía. Son ellos los que me hacen tocar su nobleza material, su superficie de cuero, de hojas verdes, de alegría.

Son ellos, los poetas populares, los oscuros poetas, los que me enseñan la luz.³⁰

Pablo Neruda

Isla Negra, 6 de marzo 1966

El Nobel de Literatura relata la importancia de la existencia de una poesía artesana, hecha por el pueblo, que habita la calle diariamente, que debe trabajar duro mientras observa para luego denunciar. Así se muestra parte de esta poesía obrera.

³⁰ *Ibid.* p.1.

I.3 La Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo

La Nueva Canción Chilena nace en nuestro país en la década del sesenta como un movimiento músico-social que termina mutando de manera orgánica para transformarse en el Canto Nuevo a partir del año 1973, año en el que comienza la dictadura militar en Chile.

Este movimiento es entendido como una expresión que logra difusión masiva y una ejecución técnica musical de alta calidad que lo diferencia del canto del pueblo y de las músicas tradicionales populares del folclor chileno que lo anteceden. La importancia de esta corriente musical radica en que, a pesar de “profesionalizarse” e introducirse en el circuito comercial de producción y difusión artística, conserva y comparte una mirada popular de la realidad social. Así se refiere José Miguel Varas, en su libro *En busca de la música chilena*, al nacimiento de este movimiento:

Suelen señalarse los años 60 como un tiempo de cambios en la conciencia, en las costumbres, en las ideas, en la cultura. Por ende, naturalmente, en la música. El movimiento de la “Nueva Canción Chilena” comienza y se desarrolla precisamente en ese período. Sin embargo, nunca los procesos sociales, ni específicamente los artísticos, brotan de un día para otro. Son el resultado de una suma compleja de numerosos, podría decirse innumerables, factores.³¹

Se cree que uno de los factores preponderantes en el hecho de que la Nueva Canción Chilena surgiera, fue la irrupción en la década de los cincuenta de la música de raíz folclórica argentina a nuestro país. Talentosos músicos argentinos comenzaban a sonar, se hacían acompañar de la guitarra ejecutada con gran dominio y del bombo legüero,³² instrumento que llegaría a ser uno de los nuevos elementos formales revolucionarios en la música chilena de raíz folclórica.³³ La música del país vecino presentaba formas renovadas, despertando inquietud en los jóvenes músicos que anhelaban una renovación de las formas musicales tradicionales. También influyó de

³¹ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013, p. 63.

³² El Bombo legüero es un popular membranófono que tiene su origen en el folclor argentino.

³³ Cfr. *Ibid.* p. 67.

sobremano que la música tradicional de la gente campesina comenzara a irrumpir en la ciudad debido a una masiva migración de gente de campo a la capital alrededor del año 1960. El folclor hasta ese entonces se encontraba únicamente en el campo, su lugar de origen. Eran pocos los conjuntos musicales que difundían la música campesina, fue predominante en su rescate el trabajo de investigación de Margot Loyola y Violeta Parra, quienes lograron que estas músicas se introdujeran en otros círculos, para llegar a sectores donde eran desconocidas o conocidas parcialmente.

En septiembre del año 1963, comienza en la Radio Minería, a través de un cadena de cuarenta radioemisoras, el programa “Chile ríe y canta” creado por René Farías. En él suenan cantores y cantoras del folclor tradicional, como también nuevos creadores e intérpretes que le dieron vida a la Nueva Canción Chilena. El programa radial alcanza una alta popularidad y se mantiene en transmisión durante diez años. A partir del año 1973 continúa su transmisión por emisoras Rusas dirigidas a Chile.

Entre los exponentes de este movimiento destacamos a Margot Loyola,³⁴ Piojo Salinas, Tito Fernández y Víctor Jara, los que además de crear e investigar nuestras músicas folclóricas tradicionales, exploraron en ellas para fusionarlas sin perder el sentido del contenido social. Es importante mencionar que se considera a Violeta Parra como una de las precursoras de este movimiento, quien falleció antes de que este adquiriera renombre.

Una de las obras musicales destacadas de este movimiento fue la *Cantata de Santa María de Iquique*,³⁵ creada en el año 1969 por Luis Advis. La obra compuesta por dieciocho fragmentos musicales y cinco fragmentos narrados fue interpretada por el grupo musical Quilapayún en la música, y por Héctor Duvauchelle en la narración. En

³⁴ Audio de la investigadora Margot Loyola cantando “Sau sau”, músicas de Isla de Pascua <http://politube.upv.es/play.php?vid=67586>

³⁵ Audio del Pregón n. 1 <http://politube.upv.es/play.php?vid=67592> y de la Canción final <http://politube.upv.es/play.php?vid=67588> de la *Cantata de Santa María de Iquique*.

ella se relatan los sucesos ocurridos en 1907, en la Escuela de Santa María de Iquique,³⁶ donde hubo una terrible matanza.

El Chile de esa época estaba bajo el gobierno de Pedro Montt y vivenciaba un auge debido a la gran demanda del salitre. Los trabajadores salitreros decidieron irse a la huelga general ya que sus condiciones laborales eran deplorables. Fue así como el 21 de diciembre de ese año, decidieron refugiarse en la Escuela de Santa María de Iquique, fueron asesinados sin piedad por órdenes del general Roberto Silva Renard. Murieron en esa ocasión cerca de 3.600 personas.

Esta Cantata es una de las obras cumbres de la Nueva Canción Chilena, mezcla elementos de la música folclórica con los de la música docta. A través de frases como: *Señoras y señores venimos a contar, aquello que la historia no quiere recordar, Allá al pampino pobre mataron por matar [...] Verdad que es muerte amarga de obreros del salar*, se describen los sucesos donde la clase obrera fue abusada y maltratada. Luego podemos encontrar: *No es tiempo de lamentarse cuando es tiempo de luchar [...] La historia que han escuchado de nuevo sucederá, unámonos como hermanos que nadie nos vencerá, si quieren esclavizarnos jamás lo podrán lograr*, donde se nos hace un llamado de atención y de cuidado hacia los agentes políticos y poderosos del país, advirtiendo que esto puede volver a suceder y que para estar preparados y protegidos debemos unirnos.

Otra de las obras íconos de este movimiento fue la canción *Manifiesto*,³⁷ del cantautor Víctor Jara, que fue parte de su álbum póstumo *Manifiesto* (1974).

³⁶ Iquique, ciudad al norte de Chile. Capital de la Provincia de Iquique y de la región de Tarapacá.

³⁷ Audio de *Manifiesto* del cantautor Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67589>

Manifiesto

*Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón.*

*Tiene corazón de tierra
y alas de palomita,
es como el agua bendita
santigua glorias y penas.*

*Aquí se encajó mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.*

*Que no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca
mi canto es de los andamios
para alcanzar las estrellas,
que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantando
las verdades verdaderas,
no las lisonjas fugaces
ni las famas extranjeras
sino el canto de una lonja
hasta el fondo de la tierra.*

Ahí donde llega todo

*y donde todo comienza
canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva.*

Varias son las frases que reflejan el sentido vital que se palpitaba en esos años. *Canto porque la guitarra tiene sentido y razón*, da reflejo del valor que se le da al instrumento como medio de discurso político. *Aquí se encajó mi canto como dijera Violeta*, hace referencia a la que fue precursora de este movimiento. A través de: *Que no es guitarra de ricos ni cosa que se parezca, mi canto es de los andamios para alcanzar las estrellas*, Víctor Jara da cuenta de las diferencias de las clases sociales y del lugar que él ocupaba dentro de esas clases, para luego decir: *Canto que ha sido valiente siempre será Canción Nueva* referenciando el movimiento que nace como consecuencia de la Nueva Canción Chilena.

Fue Ricardo García, locutor radial y fundador del sello discográfico Sello Alerce,³⁸ quien bautiza al movimiento sucesor de la Nueva Canción Chilena como el Canto Nuevo. Este canto se diferencia de su antecesor por dos grandes razones. La primera de ellas proviene de la censura que sufrió nuestro país y, por consiguiente, sus temáticas fueron en gran medida políticas y con ideas militantes contrarias al gobierno de Augusto Pinochet. La segunda responde al hecho de que ya a mediados de los años setenta la realidad de los sectores populares, foco de inspiración constante para las temáticas de sus letras, había cambiado, existía, por un lado, menos pobreza extrema, pero por otro, una constante violación a los derechos humanos.

Bajo este trasfondo nacen las interrogantes y la búsqueda creativa del Canto Nuevo, que intenta recoger todos aquellos elementos que poseía la Nueva Canción Chilena en relación a una historia cultural y con un proyecto político. También se refuerza la búsqueda de nuestras raíces para fundar un sentido de lo “popular” y la construcción de

³⁸ Sello discográfico independiente chileno, fundado en 1975 con el objetivo de apoyar a la música folclórica chilena y posteriormente re-editar los álbumes prohibidos en el régimen militar.

un sentido de identidad que exprese un proyecto histórico cultural. Todo lo anterior se expresa junto a una necesidad constante de una renovada utopía, que se manifiesta a través de un obsesionante y obsesivo canto a la esperanza. Es así como La Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo, terminan siendo hijo y padre de sí mismos.

II. POESÍA EN LA CANCIÓN CHILENA

La canción se presenta como un género poético-musical que otorga importante relevancia a la lírica en su composición, es imposible analizar la canción chilena sin profundizar en su poesía. Antonio Acevedo Hernández, en su libro *Canciones Populares Chilenas*,³⁹ hace referencia a la historia de nuestras canciones, afirma la tardía expresión que los chilenos encontramos en esta forma de creación. Postula que esto cambió cuando los compositores se vieron dueños de una personalidad definida que les otorgó la libertad suficiente para permitir expresar sus sentimientos a través de la composición. Esta referencia solo se hace pertinente al hablar de la canción de autor y no a las canciones heredadas del folclor tradicional con gran influencia de las músicas españolas que tantas veces fueron repetidas. Estos cantos tradicionales lograron perdurar en el tiempo gracias a la tradición oral, siendo las voces de los propios intérpretes las que lograron perpetuar estos cantos en el tiempo.

Situación muy diferente era la que encontraron los autores chilenos que se atrevieron a componer con un discurso propio. Para ese entonces la radio era un medio de difusión masivo que marcaba pautas sobre lo que sería el gusto de las masas. Los que no tenían espacio en ese medio, podían convocar al público a través de espectáculos en vivo en teatros o clubes nocturnos. Había un oyente expectante y hambriento de nuevas músicas. Dentro de los referentes de esta canción autoral destacamos de sobremanera a Violeta Parra y Víctor Jara, ambos eximios poetas que apoyaron sus letras con asertivas músicas.

Violeta Parra es irrefutablemente una de las creadoras más importantes que ha nacido en Chile. Su obra de música y poesía se ha traspasado de generación en generación impresionando al mundo entero. Brillante es su forma de componer, que hibrida métricas establecidas por la tradición del folclor junto a una propuesta autoral

³⁹ ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *Canciones populares Chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.

transgresora y vanguardista que huele a campo, a barro, a canto sin pretensión. A esto se le suma la importancia de su discurso social, que al ser narrado con poesía, caló en el corazón de tantos. La utilización del verso para expresar malestar y delatar injusticias fueron pilares fundamentales en sus letras.

Este es el gran punto de encuentro entre las composiciones de la autora y las composiciones de Víctor Jara, quien utilizó la canción como bandera de lucha para protestar. Ambos autores dejaron un legado cultural en nuestro país inmensurable, logrando a través de su poesía traspasar una realidad que el Chile de ese entonces no quería ver.

II.1 Violeta Parra y su relato biográfico



Violeta Parra nace en 1917 en la ciudad de San Carlos, provincia de Ñuble, zona centro-sur de Chile. Su infancia transcurre en los campos, rodeada por una numerosa familia y por penurias económicas que acongojaban a su madre costurera y a su padre

profesor. Su biografía coincide con años de olas represivas, desde la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo,⁴⁰ despidos masivos que afectaron directamente a su familia e históricas matanzas de trabajadores. Todo esto sorprendía profundamente a Violeta, quien utilizó sus obras para reflejar su asombro y descontento frente a las realidades que veía y vivenciaba a través de una constante expresión testimonial. Para dar cuenta de esto utilizaremos el libro de la autora *Décimas. Autobiografía en versos*,⁴¹ obra en la que relata su vida desde su infancia hasta su primer viaje a Europa.

Nacida en una familia de escasos recursos, Violeta fue testigo desde pequeña del esfuerzo de sus padres por alimentar a sus hijos, que conseguían con dificultad el pan día a día. Con una infancia marcada por el sufrimiento de constantes enfermedades, incluidas la viruela, y por el alcoholismo de su padre, desde temprana edad sintió que la vida era dura y despiadada:

*La suerte mía fatal
no es cosa nueva, señores,
me ha dado sus arañones
de chica muy despiadá';
batalla descomunal
yo libro desde mi infancia;
sus terribles circunstancias
me azotan con desespero,
dejándome años enteros
sin médula y sin sustancia.*⁴²

⁴⁰ Presidente de Chile durante 1927-1931 y 1952-1958.

⁴¹ PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1998.

⁴² *Ibíd.* p. 39.

Su madre, mujer trabajadora, cocía prendas de vestir para poder ganar dinero mientras la niña, espectadora de esto, se familiarizaba con hilos y telas que la llevarían luego a crear impresionantes arpilleras.⁴³

*Presencian mis dos pupilas
desfile muy singular
de cosas para entregar
cosidas por mi mamita.
Camisas y camisitas,
un traje pa' levantarse,
un biombo para ocultarse
de ojos impertinentes,
cotonas de dependientes
y sábanas pa' acostarse.⁴⁴*

A los quince años de edad, Violeta viaja a Santiago, para quedarse con su hermano Nicanor Parra,⁴⁵ quien preocupado de su educación, decide matricularla en una escuela.

*Salí de mi casa un día
p'a nunca retroceder,
preciso dar a entender
que lo hice a l'amanecida;
en fuga no hay despedida,
ninguno lo sospechó,
y si alguien por mi lloró
no quise causar un mal;
me vine a la capital*

⁴³ Se adjunta en el Anexo imágenes de las arpilleras de Violeta Parra.

⁴⁴ *Ibid.* p. 97.

⁴⁵ Destacado poeta Chileno. Creador de la antipoesía. Ganador del Premio Nacional de Literatura, en 1969, y del Premio Cervantes, en 2012.

*por orden de Nicanor.*⁴⁶

Dos años después, Violeta decide abandonar los estudios debido a la precaria situación económica de su familia y se ve obligada a trabajar junto a sus hermanos en bares de barrios populares. Ahí cantaba y tocaba la guitarra, pero no sería hasta mediados de los años 50 que su producción artística, composición e interpretación, alcanzaría nivel y popularidad.

Es en el año 1953 cuando graba dos *singles* para el sello discográfico EMI- Odeón. En el primero incluye la canción *Que pena que siente el alma*⁴⁷ y *Verso por el fin del mundo* y, en el segundo, *Casamiento de negros*⁴⁸ y *Verso por padecimiento*. Estas canciones le otorgan rápidamente popularidad. En forma paralela comienza a estudiar guitarrón chileno y recorre Chile con la finalidad de conocer cantores campesinos para así poder investigar sobre las músicas de tradición chilena, lo que la llevaría a componer con posterioridad canciones basadas en formas tradicionales folclóricas de nuestro país. En 1954, sale al aire el programa radial “Canta Violeta Parra”, programa que conduce y donde canta músicas tradicionales y canciones de su autoría, obtiene una gran acogida de la audiencia y de los críticos del momento. Durante los siguientes diez años Violeta compone, interpreta, investiga, viaja, pinta, esculpe y borda, complementando así su carrera musical con importantes obras visuales, las que llegaron, incluso, en Abril del año 1964, a ser expuestas en el Museo de Artes Decorativas, Pabellón Marsan del Palacio del Louvre, Francia, fue esta la primera exposición individual de una artista hispanoamericana en dicho museo. Al año siguiente, instala su propio centro cultural, en la comuna de La Reina en Santiago de Chile. Lo llama *La Carpa de la Reina*. Ahí se reúnen destacados músicos que generan una interesante actividad cultural. El sello discográfico EMI Odeón decide editar un LP al que llama *Carpa de La Reina* (1966) que cuenta con cuatro canciones inéditas de Violeta; *La Pericon se ha muerto*, *Se juntan dos*

⁴⁶ *Ibid.* p. 135.

⁴⁷ Audio de la canción *Que pena que siente el alma* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67590>

⁴⁸ Audio de la canción *Casamiento de negros* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67591>

palomitas, Los pueblos americanos y Palmero sube a la palma, que la artista graba con acompañamiento orquestal. En este disco participan también, como músicos invitados, sus hermanos Roberto y Lautaro, además de Héctor Pavez y el grupo Quelentaro.

El 5 de Febrero de 1967, Violeta Parra muere en su Carpa de La Reina. Con posterioridad a su fallecimiento, tanto en Chile como en el extranjero, se homenajea a su figura. Se han organizado conciertos en honor a ella, exposiciones de sus obras plásticas y se ha trabajado en la recuperación de su obra visual y discográfica, como también en la recolección de registros fotográficos. A raíz de su extenso trabajo se publican libros, se realizan estudios y ensayos, y se generan innumerables debates y mesas redondas centradas en su obra.

En 1992, los hijos de la artista crean la Fundación Violeta Parra con el fin de difundir la obra de su madre.

II.1.1 Violeta investigadora

El folclor chileno le debe mucho a Violeta Parra. Hasta antes de su preocupación por nuestras músicas, poco se sabía de los cantos tradicionales campesinos, esos que nacieron en las voces de quienes trabajaban la tierra, mano de obra esforzada con pocas garantías en la sociedad de esa época.

En las ciudades, se asociaba al folclor con las músicas patronales, de gente agricultora adinerada, dueños de fundos, con un poder monetario importante. Jefes y patrones de campesinos trabajadores. La música que representaba a dicha gente eran tonadas o cuecas con arreglos de orquestación que reflejaban educación y un sentido culto y docto del entendimiento musical. Referente de esto fueron *Los Huasos*

*Quincheros.*⁴⁹ Esta agrupación de cuatro hombres cantaban al unísono, haciendo juegos vocales que emulaban un tradicional arreglo docto para voces. Las temáticas de sus letras referenciaban la realidad campesina desde el poder. Ejemplo de esto es la tonada icono de la agrupación *El corralero*, del autor Sergio Sauvalle, que habla del dilema al que se enfrenta un trabajador campesino cuando le es encomendada la tarea de asesinar a un caballo que conoció de potrillo:

*Como pretende que yo,
que lo crié de potrillo,
clave en su pecho un cuchillo,
por que el patrón lo ordeno,
déjelo no mas pastar,
no rechace mi consejo
que yo lo voy a enterrar
cuando se muera de viejo.*

*Junto al estero del bajo,
lo encontré tendido,
casi al expirar,
me acerque muy lentamente,
y se lo quise explicar,
pero al verlo resignado,
me tembló la mano,
y me puse a llorar.*

Incrédulo es pensar que el mayor problema de un campesino trabajador de esos años era si hacer caso omiso o no a las órdenes del patrón. La realidad de dicha gente era

⁴⁹ Se adjunta en el Anexo imagen de la agrupación Los Huasos Quincheros.

dura, las condiciones de vida eran precarias, pero las canciones de *Los Huasos Quincheros* jamás hablaron de las necesidades básicas que no estaban cubiertas para esos chilenos trabajadores del campo.

El libro *Cantos Folclóricos Chilenos*,⁵⁰ de Violeta Parra, es un libro que nace a raíz de una inquietante búsqueda que la autora tenía por nuestras músicas. Sus esfuerzos por llevar adelante estas investigaciones no encontraron ningún tipo de apoyo en los organismos de cultura de ese entonces. Con un cuaderno en la mano, sin grabadora ni transporte propio, recogió textos perdidos, músicas de tradición oral que ya casi estaban olvidadas, costumbres populares que se tejían donde vivían los que jamás habían sido escuchados.

*Válgame Dios, Nicanor,
si tengo tanto trabajo,
que ando de arriba p'abajo
desentierrando el folklor.
No sabís cuánto dolor,
miseria y padecimiento
me dan los versos qu' encuentro;
muy pobre está mi bolsillo
y tengo cuatro chiquillos
a quienes darl' el sustento.⁵¹*

Se sabe que Violeta nunca tuvo el instrumental necesario para realizar sus investigaciones, en la décima anterior declara tener problemas económicos para poder sustentar a cuatro hijos, pero aún así sus ganas eran mayores y la claridad artística y humana con la que contaba superaban cualquier desventaja. Su fascinación por la poesía

⁵⁰ PARRA, Violeta. *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2013.

⁵¹ PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1998, p. 25.

popular era clara y trabajó en ella durante más de una década. Registró, coleccionó, estudió y difundió cantos y versos hasta ese entonces mantenidos únicamente por tradición oral en los campos chilenos. En estos cantores encontró modelos de vida y de trabajo que inspiraron su reflexión sobre la desigualdad social, desarrolló una lírica descriptiva de los problemas que acongojaban a la clase socioeconómica baja.

A través de su relato, muestra un folclor que antes no se había dejado ver. Gracias a ella se comienza a deslumbrar un nuevo sujeto popular, que vivía amarguras debido a la gran desigualdad social. Es esto lo que da comienzo a la Nueva Canción Chilena, este llamado de atención frente a su indignación al ver la pobreza y las malas condiciones de vida en la mayoría de sus compatriotas:

Cuando me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la Comuna de Barrancas, en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro.⁵²

Así relata la autora el acercamiento a su investigación, comenzando con Rosa Lorca quien quiso compartir con ella la siguiente melodía y el siguiente verso:

UN HORTELANO DE AMOR⁵³

*Un hortelano de amor
planta una planta y se va
otro al riega y la goza
¿de cuál de los dos será?*

*De cuál de los dos será
pregúntale al alma mía*

⁵² PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid, España: Ediciones Michay S.A., 1985, p.10.

⁵³ PARRA, Violeta. *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2013, p. 48.

*ella te responderá
al tiempo de la partida.*

*Al tiempo de la partida
después de tener la flor
la viste y la dejaste
qué cosa es tener amor.*

*Qué cosa tener amor
en eso no hay que confiar
aquello que bien se quiere
poco se llega a gozar.*

*Poco se llega a gozar
yo le habré gozado menos
es malo poner amor
en prendas que tienen dueño.
En prendas que tienen dueño
toda mi afinación gasté
ahora me está pesando
el tiempo que no logré.*

*El tiempo que no logré
que se acabe, que se acabe
ya se va haciendo la hora
dé a mi corazón la llave.*

Un hor te la no Dea mor

4
plan tau na plan tay se va. O tro la ric gay la go za ¿De cuál de

8
los dos se rá á? De cuál de los dos se rá á?

Partitura de *Un hortelano de amor*

Se construyen estos versos tomando el último de cada uno para iniciar el primero del siguiente. La rima se produce en la segunda y cuarta línea, narrando a través de octosílabos como herencia española de la escritura decimal.

El libro *Cantos Folclóricos Chilenos*, que se encontró descatalogado por muchos años, cuenta con entrevistas, anotaciones, transcripciones y fotografías de quince cantores guitarroneros de zonas entonces campesinas aledañas a Santiago. Su segunda entrevista tuvo como escenario “El Fundo Tocornal”, y como entrevistado a Don Antonio Suárez, cantor de cantos a lo humano y a lo divino. En esta entrevista Violeta comparte dichos populares que Antonio Suárez expresaba de manera natural: *el burlesco no vale nada, del formal se espera mucho, la plata se gana al sol y se consume a la sombra*, son algunos de los refranes que Antonio Suárez tenía incorporado en el lenguaje a sus cien años de edad. Luego la autora comparte los siguientes versos que aprendió del entrevistado:

*Hay una ciudad muy lejos
allá los pobres se van
las murallas son de pan
y los pilares de queso
llevada de su pretexto*

*la ciudad tiene ese horno
y por este bello don
que su poder le origina
las tejas de “sopaipillas”⁵⁴
y los ladrillos de “alfajor”.*

*La ciudad de Crofanalde
es muy buena con los pobres
allí no se gasta un cobre
los comercios son de balde
es cosa muy admirable
los vivientes bien lo dicen
por hambre nadie se aflige
ni aunque la quieran pasar
para el que quiera fumar
hay cigarros de tabique.*

*Hay un estero de vino
que atraviesa la ciudad
y son de harina “tost’á”
los arenales que vimos
los que pasan por camino
dicen aquí está lo bueno
y se atrancan sin recelo
del poder que los anima
agarran vino y harina
se ponen a hacer pigüelo.⁵⁵*

⁵⁴ Preparación tradicional chilena. Masa frita a base de harina y zapallo.

⁵⁵ Bebida alcohólica preparada con chicha o vino, azúcar y harina tostada.

*Río de aguardiente habrá
porque allí no habitan truchas
hay un morrito de azúcar
donde pegan la top'á
y más abajito habrá
ponche bien alcanforado
de azúcar bien sazonado
todo este licor se junta
donde se clavan de punta
todos los aficionados.⁵⁶*

Estos versos nos permiten entender la ciudad utópica con la que los campesinos soñaban. Una ciudad donde la comida y la bebida fueran abundantes, una ciudad donde los pobres verían saciada su hambre y su sed.

En el año 2013, la Fundación Violeta Parra decide reeditar este material después de su última aparición en el año 1979.

II.1.2 Violeta compositora

Leonidas Morales en el libro *Conversaciones con Nicanor Parra*, le pregunta a Nicanor: *¿En qué momento comienza Violeta a poner lo suyo, a crear sus propias canciones?*, a lo que Nicanor responde: *Se hace posible solamente después de que ella ha estudiado a fondo por sí misma, y ha desenterrado este material arqueológico de la música chilena. Lo absorbe, aprende por ella misma, y ve que entonces está en condiciones, a partir de esos datos, de elaborar y de hacer proposiciones personales.⁵⁷*

⁵⁶ *Ibid.* p. 26.

⁵⁷ MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, p. 138.

Violeta Parra es una de las más extraordinarias artistas que haya nacido en Chile. Su creación musical incluye un aproximado de ciento veinte canciones y una serie de piezas para guitarra de inmensa riqueza y complejidad musical, en las que se destacan *Anticuecas* (1957) y *El Gavilán* (1957). Todas estas piezas, sin importar su forma, han marcado la historia musical de nuestro país. Cabe destacar que sus creaciones han originado constantes debates sobre su origen y carácter debido a que la compositora no tuvo educación musical formal o académica de ninguna clase, y no quiso tenerla, confesando incluso: *Creo que lo que tengo es puro y no me conviene ir al conservatorio.*⁵⁸

Composiciones para guitarra (1957) es su disco con mayor osadía experimental, interpretado por ella con gran destreza. En él destacan los recursos composicionales que fusionan una propuesta absolutamente contemporánea, nunca antes vista en el folclor chileno. *El Gavilán*⁵⁹ es ejemplo de ello, música que fue creada inicialmente para un ballet, como declaró la compositora en una entrevista para la Radio Concepción, en 1960. Sus doce minutos y veinte segundos de duración nos muestran bastante. Por momentos la guitarra se expone de manera solista, presentando en ocasiones la melodía antes de que la voz la entone, en un sentido de introducción reveladora de lo que vendrá. Por otros, acompaña a la voz con melodías que hablan de despecho amoroso junto a una interpretación dolida que utiliza recursos como *glissandos* para concluir algunos finales de frases.

En la siguiente transcripción⁶⁰ de *El Gavilán*, se hace notorio el acompañamiento de la guitarra. La melodía ejecutada por la voz se presenta como el registro intermedio de la guitarra, a distancia de tercera con la línea inferior de su acompañamiento y de octava con la línea superior, logrando sostener homofonía entre ambos instrumentos. Se destaca la variedad métrica de los compases, utiliza el 5/8 como compás de amalgama.

⁵⁸ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013, p. 61.

⁵⁹ Audio de *El Gavilán* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67593>

⁶⁰ Transcripción de Mauricio Valdebenito.

The image displays a musical score for the song "El Gavilán" by Violeta Parra. It consists of four systems of music, each with a vocal line (Voz) and a guitar line (Guitarra). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is characterized by frequent changes in meter, including 6/8, 3/4, and 4/4. The lyrics are: "Mi vi da yo te qui, yo te qui se ve lei do so mi vi da cre yen do, cre yen do te li son je ro mi vi da cre yen do, cre yen do te li son je ro." The guitar accompaniment features a mix of chords and melodic lines that complement the vocal melody.

Extracto de *El Gavilán* de Violeta Parra. Transcripción de Mauricio Valdebenito

Por momentos encontramos respiros en la melodía que se logran gracias a la utilización de figuras rítmicas con menos subdivisiones. Esto se acompaña de la riqueza proporcionada por las hemiolias en el 2/4.

Voz

Guitarra

4

Gtr.

7

Gtr.

Extracto de *El Gavilán* de Violeta Parra. Transcripción de Mauricio Valdebenito

Por otra parte, se hace recurrente la constante repetición de frases musicales que reiteran la idea de manera incisiva. Junto a eso, se destaca la complejidad para interpretar la obra debido a los saltos de intervalos amplios de la melodía. Para poder enfrentarlos, la autora decide trabajar la línea melódica con pasos de voz de pecho a cabeza, para así poder afinar en todas las alturas.

Voz

Ti qui ti qui tí, ti qui ti qui tí, men ti ro so. Ti qui ti qui

4
tí, ti qui ti qui tí, men ti ro so. Ti qui ti qui tí, ti qui ti qui tí, ti qui ti qui

7
tí, ti qui ti qui tí. Ti qui ti qui tí, ti qui ti qui tí, men ti ro so men

10
ti men ti men ti men ti

13
ro so.

Extracto de *El Gavilán* de Violeta Parra. Transcripción de Mauricio Valdebenito

La unidad de este fragmento se logra gracias a la tercera menor Re-Fa y a su inversión en sexta mayor Re-Si y a la utilización de la nota Re como nota generadora, provocando la idea de insistencia repetitiva. Notas como el Mi, únicamente toman sentido como elementos ornamentales, utilizándose como apoyaturas para el Re.

Observamos, la utilización de la onomatopeya *tiquitiquití*, muy utilizada en el folclor nacional. Esto nos demuestra la fusión que propone al mezclar su mirada musical, absolutamente contemporánea y rupturista, con la tradición cultural.

Se hace extraordinario ver cómo esta mujer alcanzó en un breve periodo de dieciséis años, desde sus primeras composiciones conocidas popularmente, en 1950, hasta las últimas registradas, en 1966, una producción poética y musical asombrosa. En cada una de sus músicas se siente el palpitar de una experiencia real, cala al oyente de

manera cruda a través de un lenguaje que apela al inconsciente colectivo resultándonos, sin embargo, cercano, familiar, entrañable. No se sabe de autores reconocibles que inspiraran a Violeta Parra, cosa bastante inusual en la música popular. La autora no compuso con otro cantautor en mente, es lo que relatan sus más cercanos, siendo ella paradójicamente la madre de tanta música creada en Chile:

El cancionero de Violeta Parra cruza las décadas y ejerce un influjo subyugante que no se detiene hasta hoy. Versiones para sus temas guiaron al Canto Nuevo, al rock de los años ochenta y a la cantautoría independiente de principios del siglo XXI, sin que parezca surgir ni un atisbo de desgaste en un mensaje que bien puede considerarse la columna vertebral del canto social chileno.⁶¹

Música consciente, música contestataria, música despierta de una realidad que era dura para tantos. Estas fueron las fuentes de inspiración que alimentaron notas y letras, así se consolida, cantándole a los más desfavorecidos como indígenas mapuches, trabajadores de la minería y estudiantes apaleados en protestas. Así, propone un discurso crítico y social, donde formula sin vacilaciones canciones que comparten lo que tiene por decir, pero de manera inteligente, sin caer en facilismos panfletarios puramente agitativos, compone con una reflexión pesarosa, relata la manera de pensar y sentir de un pueblo oprimido, transformándose en la madre de un canto popular que refleja la respuesta de grupos marginales.

Sus composiciones recogen la herencia musical y poética de la tradición folclórica, pero logran fusionar, a la vez, una expresión actual universal y trascendente, en una canción que se atreve a exponer injusticias y que además grita por encontrar culpables. Así nace, bajo su signo, la Nueva Canción Chilena.

⁶¹ GARCÍA, Marisol. *Canción valiente. 1960- 1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A., 2013, p.44.

II.1.3 Violeta poeta

*Pero, pensándolo bien,
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel.
Luego vine a comprender
que la escritura de calma
a los tormentos del alma,
y en la mía hay sobrantes;
hoy cantaré lo bastante
pa' dar el grito de alarma.⁶²*

Así relata Violeta el comienzo del proceso de escritura para el libro *Décimas. Autobiografía en versos*, donde comparte relatos que narran desde su infancia hasta su primer viaje a Europa. Menciona a su hermano, el poeta Nicanor Parra, quien fue pieza fundamental en el acercamiento de la autora hacia la literatura.

En la entrevista que Leonidas Morales le hizo a Nicanor en el año 2014, el poeta relata lo siguiente:

N. P. Todo eso lo conoció la Violeta a través de mi biblioteca personal. Y había lecturas que hacíamos juntos. Yo le decía: “Mira qué maravilla, Violeta por Dios”... “La diabla se fue a bañar / y le robaron la ropa, / y otro diablo le decía: / eso te pasó por loca” [...] “En una mesa te puse / un plato de chicharrones, / María no seas ingrata, / abájate los calzones” [...] Le leía también estos romances. Por ejemplo este, qué chileno es: “Del cielo cayó un carnero / y del golpe que se dio, / enterró un asta en el suelo”. “Mi mamá hizo un puchero, / apesta que estaba bueno”.

L.M. Yo no sé si Violeta, conversando contigo, mostró alguna vez tener conciencia acerca del destino de la cultura folklórica. Cultura que el

⁶² PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1998, p. 27.

desarrollo de la sociedad moderna condena prácticamente a morir, a desaparecer.

N.P. Ella trataba de prolongar la agonía. Pero al mismo tiempo sabía, estaba absolutamente cierta de los valores de este tipo de cultura. Que dicho sea de paso, no es otra cosa que la supervivencia de la cultura propiamente tal [...]

L.M. Nicanor, ¿tú te acuerdas bien cuándo empezó Violeta a escribir las Décimas? [...] La idea de narrar su vida en décimas fue como ella lo dice, ¿no?, sugerencia tuya.

N.P. No recuerdo. Yo le estaba dando tareas siempre, eso sí [...] Un día ella apareció en el departamentículo que yo tenía ahí. Era como un departamento de dos ambientes. Tarde un día, tarde. Nos veíamos poco. Yo estaba recién llegado aquí a Chile desde Inglaterra [...] Estaba trabajando, leyendo. En ese tiempo mi interés era el contrapunto de Taguada y don Javier de la Rosa. Quería yo hacer una edición de ese contrapunto y completarlo [...] Pensaba dejar constancia, desde un punto de vista del siglo XX, a ver acaso se podía hacer algo, una obra literaria de más aliento a partir de este documento del siglo XIX. Proyecto que no cristalizó plenamente nunca. Esa era la idea de aquella época. Y apareció en estas condiciones la Violeta. Parece que ella percibió que yo no le concedía mucha atención, y me preguntó: “¿Qué estás haciendo?”. Yo tal vez no me saqué los anteojos y seguí sentado. Le dije: “Estoy haciendo un trabajo aquí... muy difícil”. “¿Y en qué consiste este trabajo?”, me dijo, un poco molesta. Entonces yo le expliqué y le leí algunas cuartetas del contrapunto, que ella no conocía. “¿Y esas cosas estudias tú?”, me dijo. Yo creo que cuando ella pronunció esa frase, se produjo la iluminación. “Bueno, ¿por qué? –le digo yo-, ¿por qué dices tal cosa?”. “Espérate –me dijo-. Vuelvo en un rato”. Salió y volvió en una hora o dos, con un alto así de papeles y con cualquier cantidad de coplas. ¡Cualquier cantidad! Todas estupendas, excelentes. “Estudia eso, me dijo”.

L.M. Ella había venido escribiendo eso desde antes.

N.P. ¡No! ¡Lo inventó sobre la marcha!

L.M. ¿En una hora?

N.P. ¡En una hora! ¡En un par de horas! [...] Entonces me entrega esas coplas y yo me saco los anteojos, me pongo de pie y le digo: “Violeta, por Dios... ¿quién hizo esto?”. “Bueno, ¿y quién crees tú que lo hizo?”. “Tenemos que hablar sobre estas pamplinas –le dije yo-. A ver, vamos hablando. Porque tú ves muy bien que estas son cuartetas. Pero lo más importante se da

en las décimas". "¿Y qué es eso? –me dice-, ¿qué son las décimas?". [...] *Entonces le leo algunas décimas.*⁶³

Es a través de las palabras de Nicanor que podemos ver la influencia del poeta en el desarrollo intelectual de su hermana, fue él quien la desafió constantemente para lograr en ella una evolución creativa. Viola volcánica decidió bautizarla, para referenciar el estallido creativo que en ella habitaba.

¿Por qué no se incluye la obra de Violeta Parra, sus canciones, sus escritos, en las antologías de la poesía chilena del siglo XX? Es la pregunta que se hace José Miguel Varas y Juan Pablo González, en su libro *En busca de la música chilena*.⁶⁴ Pregunta que muchos nos hacemos y que nadie sabe contestar. Tal vez ha brillado mayoritariamente la música por sobre la lírica en una creación que ha sido magnífica y que ha sabido unir la expresión de los diversos pueblos, lo que ha permitido volver la vista hacia nosotros mismos. Obra que toma como un deber referirse a los desfavorecidos, para protestar por quienes se ven en desventaja diariamente.

Violeta le cantó a los mapuches en *Arauco tiene una pena*,⁶⁵ relató la pena de este pueblo indígena, víctima de violencia constante por parte de los conquistadores y luego por parte del Estado Chileno:

Arauco tiene una pena

*Arauco tiene una pena
que no la puedo callar
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar,*

⁶³ MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, 133.

⁶⁴ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013, p. 58.

⁶⁵ Audio de *Arauco tiene una pena* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67606>

*nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar
levántate Huenchullán*

*Un día llega de lejos
huescufo conquistador
buscando montañas de oro
que el indio nunca buscó
al indio le basta el oro
que le relumbra del sol
levántate Curimón.*

Luego, denuncia los malos tratos hacia la población trabajadora con *Arriba quemando el sol*,⁶⁶ da a conocer la realidad de quienes sufren precariedades trabajando como mano de obra generadora de riquezas que solo beneficiarán a los más ricos:

Arriba quemando el sol

*Cuando fui para la pampa
llevaba mi corazón contento
como un chirigüe,
pero allá se me murió,
primero perdí las plumas
y luego perdí la voz,
y arriba quemando el sol.*

Cuando vi de los mineros

⁶⁶ Audio de *Arriba quemando el sol* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67607>

*dentro de su habitación
me dije: mejor habita
en su concha el caracol,
o a la sombra de las leyes
el refinado ladrón,
y arriba quemando el sol.*

*Las hileras de casuchas,
frente a frente, si, señor,
las hileras de mujeres
frente al único pilón,
cada una con su balde
y su cara de aflicción,
y arriba quemando el sol.*

Nos invita también a celebrar la existencia de la juventud que desea ser culta y que no teme a luchar por lo que cree justo. *¡Que vivan los estudiantes!*,⁶⁷ nos dice. Que vivan los pajarillos libres que no temen a nada ya que en ellos se guarda la esperanza de un futuro mejor:

¡Que vivan los estudiantes!
*¡Que vivan los estudiantes,
jardín de las alegrías!
Son aves que no se asustan
de animal ni policía,
y no le asustan las balas
ni el ladrar de la jauría.
Caramba y zamba la cosa,
¡que viva la astronomía!*

⁶⁷ La canción *¡Que vivan los estudiantes!* no alcanzó a ser grabada por la autora.

*¡Que vivan los estudiantes
que rugen como los vientos
cuando les meten al oído
sotanas o regimientos.
Pajarillos libertarios,
igual que los elementos.
Caramba y zamba la cosa
¡vivan los experimentos!*

*Me gustan los estudiantes
porque son la levadura
del pan que saldrá del horno
con toda su sabrosura,
para la boca del pobre
que come con amargura.
Caramba y zamba la cosa
¡viva la literatura!*

Y luego, con despojo absoluto, escribe para compartir su propio sufrimiento. Sufrimiento de mujer dolida por amor, mujer que llora un *ay ay ay*, mientras entona lo siguiente:

Que he sacado con quererte⁶⁸

*Que he sacado con la luna, ay ay ay
que los dos miramos juntos, ay ay ay
que he sacado con los nombres, ay ay ay
estampados en el muro, ay ay ay*

⁶⁸ Audio de *Que he sacado con quererte* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67609>

*como cambia el calendario , ay ay ay
cambia todo en este mundo, ay ay ay.*

*Que he sacado con el lirio, ay ay ay
que plantamos en le patio, ay ay ay
no era uno el que plantamos , ay ay ay
eran dos enamorados, ay ay ay
hortelano tu plantío, ay ay ay
con el tiempo no ha cambiado, ay ay ay .*

*Que he sacado con la sombra, ay ay ay
del aroma por testigo, ay ay ay
y los cuatro pies marcados, ay ay ay
en la orilla del camino, ay ay ay
que he sacado con quererte, ay ay ay
clavelito florecido , ay ay ay.*

*Aquí esta la misma luna, ay ay ay
en el patio el blanco lirio, ay ay ay
los dos nombres en el muro, ay ay ay
y tu rostro e el camino, ay ay ay
pero tu palomo ingrato, ay ay ay
ya no arrullas en mi nido, ay ay ay.*

Como también deja plasmado un dolor con rabia, con maldición absoluta. Una maldición que abarca todo; lo bueno, lo malo, lo lindo y lo feo. Así maldice Violeta en *Maldigo del alto cielo*,⁶⁹ a través de una construcción decimal:

Maldigo del alto cielo

*Maldigo del alto cielo
la estrella con su reflejo,
maldigo los azulejos
destellos del arroyuelo,
maldigo del bajo suelo
la piedra con su contorno,
maldigo el fuego del horno
porque mi alma está de luto,
maldigo los estatutos del tiempo
con sus bochornos,
cuánto será mi dolor.
Maldigo la cordillera
de los Andes y La Costa,
maldigo, señor, la angosta
y larga faja de tierra,
también la paz y la guerra,
lo franco y lo veleidoso,
maldigo lo perfumoso
porque mi anhelo está muerto,
maldigo todo lo cierto
y lo falso con lo dudoso,
cuánto será mi dolor.*

⁶⁹ Audio de *Maldigo del alto cielo* de Violeta Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67610>

*Maldigo la primavera
con sus jardines en flor
y del otoño el color
yo lo maldigo de veras;
a la nube pasajera
la maldigo tanto y tanto
porque me asiste un quebranto.
Maldigo el invierno entero
con el verano embustero,
maldigo profano y santo,
cuánto será mi dolor.*

Más allá del extenso repertorio escrito y la maravillosa obra decimal escrita de manera autobiográfica, se destacan también *Poésie populaire des Andes*, publicada por ediciones Francois Maspero en París, en 1965, libro en el que se incluyen poemas, letras de canciones y fragmentos de conversaciones con cantores populares chilenos. Más tarde se publica *21 son los dolores*, bella recopilación de algunos de sus mejores versos.

Quien encuentre uno de estos libros y pase más allá de la admiración por alguno de sus versos, se topará con un mundo de posibilidades, un mundo que espera para asombrar y despertar el deseo de adentrarse y escarbar en la inmensidad de la obra de esta tremenda creadora.

Un canto del pueblo creado por una mujer que vivió los dolores del pueblo

Víctor Jara.⁷⁰

⁷⁰ GARCÍA, Marisol. *Canción valiente. 1960- 1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A., 2013, p.29.

II.2 Víctor Jara y su radiografía social



Sus asesinos habían juzgado erróneamente el poder de la canción

Joan Jara.⁷¹

Eran los años treinta en la población de Lonquén,⁷² a menos de ochenta kilómetros de Santiago de Chile, lugar donde el folclor y la superstición formaban parte de la vida cotidiana. Ahí, entre cosechas de maíz, numerosas familias trabajaban de inquilinos en grandes propiedades. Las noches eran largas para estos trabajadores, que

⁷¹ JARA, Joan. *Víctor Jara, un canto truncado*. Barcelona, España: Ediciones B, S.A., 1999, p. 12.

⁷² Localidad ubicada en la comuna de Talagante, Región Metropolitana de Santiago de Chile.

entre historias, guitarras y cantos tradicionales, convertían la noche de trabajo en una instancia de diversión. Es en este Lonquén donde transcurre la infancia de Víctor Jara.

Era la familia Ruiz- Tagle la propietaria de casi toda esa zona. Familia poderosa y rica perteneciente a la oligarquía chilena. Sus tierras estaban organizadas para que los inquilinos vivieran y pudieran trabajar de sol a sol en el mismo dominio. Para esto se les entregaba una pequeña casa que contaba con un trozo de jardín que servía para abastecer de alimento a la familia que ahí vivía. Las tierras que se les entregaba a los inquilinos eran pobres, costaba cosechar en ellas maíz, porotos y papas. A esto se le sumaba que los salarios eran mínimos y que se gastaban en alimentos como azúcar. Todas estas casas eran iguales, hechas de adobe con solo tres cuartos pequeños, sin electricidad ni agua.

Ahí, en esas viviendas, don Manuel Jara y su mujer Amanda, trabajaban duro para poder alimentar a sus hijos María, Georgina, Eduardo y el menor, Víctor. A veces Víctor salía a trabajar con su padre, ayudándolo a guiar los bueyes mientras se araba la tierra.⁷³

El arado⁷⁴

*Aprieto firme mi mano
y hundo el arado en la tierra
hace años que llevo en ella
cómo no estaré agotado?*

*Vuelan mariposas, cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla y brilla.
El sudor me hace surcos*

⁷³ Cfr. *Ibid.* p. 44.

⁷⁴ Audio de *El arado* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67611>

yo hago surcos a la tierra sin parar.

*Afirmo bien la esperanza
cuando pienso en la otra estrella
nunca es tarde, me dice ella
la paloma volará.*

*Vuelan mariposas, cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol, brilla, brilla y brilla.
Y en la tarde cuando vuelvo
en el cielo apareciendo una estrella
nunca es tarde me dice ella
la paloma volará, volará, volará.*

*Cómo yugo de apretado
tengo el puño esperanzado
porque todo cambiará.*

Amanda, la madre de Víctor, tenía un innato talento musical. De niña había aprendido de la música popular en el campo y era cotizada en diversas celebraciones por tener buena voz y por saber acompañarse con la guitarra. Además de cantar, esta mujer trabajadora hacía hasta lo imposible por completar el presupuesto familiar, se ayudaba incluso con el trabajo de sus hijos, mientras que su esposo caía en el consumo del alcohol llegando a casa borracho y agresivo. Era común que Don Manuel Jara golpeará a Amanda y castigara fuertemente a sus hijos en estado de ebriedad, y esas escenas de violencia marcaron profundamente al pequeño Víctor.⁷⁵

⁷⁵ Cfr. *Ibid.* p. 48.

*La luna siempre es muy linda*⁷⁶

*Recuerdo el rostro de mi padre
como un hueco en la muralla,
sábanas manchadas de barro,
piso de tierra.*

*Mi madre día y noche trabajando,
llantos y gritos.*

*Jugando al ángel y al diablo
jugando al hijo que no va a nacer
las velas siempre encendidas
hay que refugiarse en algo.
De dónde sale el dinero
para pagar la fe.*

*No recuerdo que desde el cielo
haya bajado una cosecha gloriosa
ni que mi madre hubiera tenido
un poco de paz,
Ni que mi padre hubiera dejado
de beber.*

*Al pobre tanto lo asustan
para que trague todos sus dolores
para que su miseria la cubra de imágenes.
La luna siempre es muy linda
y el sol muere cada tarde.*

⁷⁶ Audio de *La luna siempre es muy linda* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67612>

*Por eso quiero gritar
no creo en nada,
sino en el calor de tu mano
con mi mano,
por eso quiero gritar
no creo en nada,
sino en el amor
de los seres humanos.*

*Quién puede callar el latido
De un corazón palpitando
o el grito de una mujer dando un hijo.
¿Quién?*

La niñez de Víctor transcurría entre penurias económicas y tradiciones populares, así, cuentos, cantos y dichos populares inundaban el presente del pequeño, dejando huellas en un trasfondo supersticioso y mágico que lo acompañarían hasta su adultez.

Pasado el tiempo, y debido a las dificultades de vivir en el campo, Amanda decide trasladarse con sus niños a la ciudad de Santiago en busca de mejores posibilidades para ella y sus pequeños. Santiago en ese entonces era una ciudad pujante, prometedora de posibilidades para quienes querían un mejor vivir. En la radio sonaban boleros, mambos, tangos, valeses peruanos y corridos mexicanos ya que aún no se había instaurado la invasión musical norteamericana en las emisoras chilenas. La guitarra de Amanda yacía abandonada en algún rincón de la casa capitalina, el exceso de trabajo no le daba tiempo para dedicarle a la música. Entonces Víctor intentaba pulsar la guitarra de vez en cuando, como queriendo descubrir acordes y melodías mientras nacían improvisadas letras de canciones.

A finales de 1954, Víctor vio por casualidad en el periódico un anuncio de una prueba para ingresar en un coro universitario que pretendía montar *Carmina Burana*. Inmediatamente decide presentarse y fue aceptado como cantante tenor para participar en la producción de Ernst Uthoff,⁷⁷ en el Teatro Municipal de Santiago. Es gracias a esa experiencia donde adquiere una conciencia artística que lo lleva a viajar al norte de Chile para recoger e investigar músicas populares de esas zonas, interesado en descubrir el patrimonio musical nacional, interés que heredó de su madre.

Gracias a su incorporación al Teatro Municipal, descubre su amor por el teatro, y conoce a pintores, escultores, poetas y bailarines, introduciéndose así, al círculo bohemio capitalino. Aunque muchos de estos artistas eran de origen aristócrata o pertenecientes a la clase media de esa época, habían decidido dejar de lado las convenciones de la sociedad chilena para lograr, a través del arte, hacer de Chile un mejor país. En 1956, Víctor Jara decide ingresar en la escuela de teatro de la Universidad de Chile, única escuela de artes escénicas del país, donde las clases de expresión corporal, educación vocal y ejercicios de actuación se alternaban con estudios sobre la historia del teatro. Participaba en montajes estudiantiles y, de vez en cuando, le permitían interpretar papeles de poca importancia en compañías profesionales.

Fue en 1957 cuando empezó a frecuentar el café Sao Pablo, en la calle Huérfanos, en pleno centro de Santiago. El lugar se había convertido en un espacio de encuentro de artistas e intelectuales. Fue allí donde Víctor conoció a Violeta Parra, cuando pocos aún sabían de ella. Violeta ya había registrado numerosos cantos auténticos de la tradición popular. A Víctor le gustaba ir a su encuentro para intercambiar canciones, contar historias y tocar la guitarra, la visitaba asiduamente y así obtuvo el reconocimiento de ella como joven con un inmenso talento musical, interesándose incluso, en su forma de cantar y de tocar la guitarra: *Es el cantante folklórico número uno de Chile*, llegó a declarar la artista.⁷⁸

⁷⁷ Bailarín, coreógrafo y maestro de ballet chileno de origen alemán, nacido en Duisburg en 1904.

⁷⁸ *Ibid.* p. 72.

Al terminar sus estudios de teatro, decide incursionar en la dirección teatral, matriculándose en 1960 como alumno para estudiar esa carrera. Si bien había tenido cierto éxito como actor, nunca se sintió del todo cómodo. Sabía que carecía de la ambición de personificar y consideraba que como director tendría mayores posibilidades de aplicar su capacidad creadora. A los pocos años ya era reconocido como uno de los jóvenes directores más creativos y capacitados de la época, se dedicó de manera paralela a la creación e interpretación musical:

Cuanto más le conocía, mejor comprendía cuán profunda era su necesidad de la música y lo importante que era para él su guitarra. Podría haber llegado a estar celosa de ella, pues era casi como si se tratara de otra persona y conversara con ella. Tocaba cuando estaba deprimido o especialmente feliz, cuando estaba relajado o para relajarse si estaba nervioso.⁷⁹

Así relata Joan Jara, la mujer de Víctor, la relación de él con la música. Si bien, dedicó muchos años a las artes escénicas, nunca renunció a la guitarra y sus notas. Nunca estudió música ni sabía transcribir sus canciones a un pentagrama. Había aprendido de oído, como se aprende en el campo, con traspaso del conocimiento de manera oral o intuitiva; por este motivo, en su interpretación evocaba las formas musicales campesinas.

Siempre parecía tener dos o tres canciones en su interior. Como me había dicho en una de sus cartas: “Algo parece echar raíces en mí y luego tengo que encontrar la forma de sacarlo...”. Llevaba los bolsillos llenos de papeles con notas y versos garabateados. Se le ocurrían ideas viajando en autobús, caminando por la calle, durante el almuerzo o mientras leía el periódico.⁸⁰

Sus primeras canciones fueron inspiradas en su propia vida, con un tilde personal relataba su mundo interior. Las primeras canciones del autor grabadas

⁷⁹ *Ibid.* p. 116.

⁸⁰ *Ibidem.*

fueron *Paloma quiero contarte*,⁸¹ escrita para su mujer, y *Canción del minero*. Ambas grabadas en el LP *Folclor Chileno* (1962).

Paloma quiero contarte

*Paloma quiero contarte
que estoy solo, que te quiero.*

*Que la vida se me acaba
porque te tengo tan lejos,
palomita verte quiero.*

*Lloro con cada recuerdo
a pesar que me contengo.
Lloro con rabia pa' fuera
pero muy hondo pa' dentro,
palomita verte quiero.*

*Como tronco de nogal
como la piedra del cerro
el hombre puede ser hombre
cuando camina derecho,
palomita verte quiero.*

*Cómo quitarme del alma
lo que me dejaron negro,
siempre estar vuelto hacia afuera
para cuidarse por dentro,
palomita verte quiero.*

⁸¹ Audio de *Paloma quiero contarte* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67613>

Ya en 1965, la política en Chile estaba agitada. Gran euforia y actividad electoral provocaba el candidato presidencial del partido comunista Salvador Allende, candidato que ese año perdió en su carrera por la presidencia. Ese mismo año y bajo la misma euforia política, Ángel Parra, hijo de Violeta, abre junto a su hermana Isabel la *Peña de los Parra* ubicada en pleno centro de Santiago. Es en esta peña donde Víctor Jara comienza a tocar música y se separa de su oficio de dramaturgo, dándose como resultado de sus presentaciones la posibilidad de grabar su primer *single* con una canción tradicional del norte de Argentina, *La cocinerita*,⁸² y con *El cigarrito*,⁸³ canción que le otorgaría gran popularidad. Un extraño fenómeno otorgó este *single*, ya que al poco tiempo se tocaba bastante en las emisoras radiales, fue invitado a festivales populares, y se le premió por ser el autor de uno de los discos más aplaudidos de ese año.

Si bien el éxito estaba de su mano, Víctor era espectador de la cruda realidad de tantos chilenos. Muchos de sus amigos tenían falta de trabajo o ganaban salarios miserables, apenas suficientes para sobrevivir. Otros, sufrían graves enfermedades que requerían tratamientos que no podían costear, mientras, para otros, era habitual la carencia de alimento o incluso de vivienda. Esta realidad era un constante recordatorio de la urgencia de modificar las estructuras de poder en la sociedad chilena. Es gracias a esta cercanía con las privaciones que sufrían muchos de los que quería, que Víctor comienza a escribir canciones con un trasfondo común, la realidad de la terrible pobreza que tantos vivían y la necesidad de acabar con esta desigualdad.

Así nacieron *Canción de cuna para un niño vago*, *Luchín* y *Las casitas del barrio alto*⁸⁴ con las que refleja, a través de su relato, las grandes diferencias sociales. Finalmente, logra generar un discurso que sirve como medio para retratar a la sociedad chilena de esa época.

⁸² Audio de *La cocinerita* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67614>

⁸³ Audio de *El cigarrito* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67615>

⁸⁴ Audio de *Las casitas del barrio alto* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67617>

Luchín

*Frágil como un volantín
en los techos de Barrancas
jugaba el niño Luchín
con sus manitos moradas
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
el caballo lo miraba.*

*En el agua de sus ojos
se bañaba el verde claro
gateaba a su corta edad
con el potito embarrado
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
el caballo lo miraba.*

*El caballo era otro juego
en aquel pequeño espacio
y al animal parecía
le gustaba ese trabajo
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
y con Luchito mojado.*

*Si hay niños como Luchín
que comen tierra y gusanos
abramos todas las jaulas
pa' que vuelen como pájaros*

*con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
y también con el caballo.*

En el texto de *Luchín* apreciamos una descripción gráfica de la realidad de un pequeño niño que vive en el campo en condiciones económicas desfavorables, donde el frío lo acompaña haciendo que sus manos estén moradas, el barro es habitual en su cuerpo y los animales que lo rodeaban hacen de juguetes. El autor apela a que niños como *Luchín* puedan volar libres, con oportunidades y autonomía para decidir el futuro que desean tener.

Contraste absoluto presenta *Las casitas del barrio alto*, donde el autor se permite hacer una parodia y reírse de los acomodados y su forma de vida tan “bonita” y perfecta, consumidores de marcas importadas desde Estados Unidos, como también incorpora vocabulario en inglés. Describe un barrio donde los ricos se aíslan para no ver la pobreza de los demás. Alude a bienes lujosos y con alta dosis de ironía busca reírse de los cimientos de la burguesía. *Las casitas del barrio alto* se presenta como uno de los testimonios más satíricos hecho a la sociedad chilena de esos tiempos.

Las casitas del barrio alto

*Las casitas del barrio alto
con rejas y antejardín,
una preciosa entrada de autos
esperando un Peugeot.*

*Hay rosadas, verdecitas,
blanquitas y celestitas,
las casitas del barrio alto*

todas hechas con recipol.

*Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan,
van juntitos al supermarket
y todos tienen un televisor.*

*Hay dentistas, comerciantes,
latifundistas y traficantes,
abogados y rentistas
y todos visten polycron.*

*Juegan bridge, toman martini-dry
y los niños son rubiecitos
y con otros rubiecitos
van juntitos al colegio high.*

*Y el hijito de su papi
luego va a la universidad
comenzando su problemática
y la intrínquilis social.
Fuma pitillos en Austin mini,
juega con bombas y con política,
asesina a generales,
y es un gangster de la seducción.*

Era 1970 y Salvador Allende decide presentarse por cuarta vez como candidato presidencial para representar al partido comunista, partido que cuenta con el absoluto apoyo de Víctor Jara, teniendo esta vez éxito. De inmediato, el presidente comenzó a aplicar reformas de carácter socialistas: se incrementaron las remuneraciones para el

sector público, hubo expansión de subsidios para las empresas públicas y también se deterioraron las recaudaciones tributarias. Se nacionalizaron los recursos mineros y se aceleró la reforma agraria, buscando así una renovación económica total del país.

Lo propuesto por Allende no tenía aceptación alguna dentro de la oposición política de esa época, y ya para 1972 se había producido en el país una grave crisis económica y polarización de la ciudadanía. Comenzaron los paros como forma de protesta al estancamiento económico y largas filas en las puertas de almacenes para poder conseguir algo de comer. Esta crisis se agravó fuertemente con la participación de Estados Unidos colaborando activamente para derrocar el gobierno de Allende.

Víctor Jara colaboró y participó en la campaña electoral de Allende y luego, durante su gobierno, apoyó álgidamente la causa del presidente. Las temáticas de sus canciones ya no eran autobiográficas, solo escribía sobre los problemas y tareas por hacer para que los pueblos latinoamericanos tuvieran mejores condiciones de vida, se consideró a Víctor como un “cantante de protesta”, formando parte de dicho movimiento. Así nacen canciones como *Canto libre*⁸⁵ y *Venceremos*.

Canto libre

*El verso es una paloma
que busca donde anidar.
Estalla y abre sus alas
para volar y volar.*

*Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
a quien le estreche su mano
a quien quiera disparar.*

⁸⁵ Audio de *Canto libre* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67618>

*Mi canto es una cadena
sin comienzo ni final
y en cada eslabón se encuentra
el canto de los demás.*

*Sigamos cantando juntos
a toda la humanidad.
Que el canto es una paloma
que vuela para encontrar.
Estalla y abre sus alas
para volar y volar.
Mi canto es un canto libre.*

El 11 de septiembre de 1973 hubo golpe de Estado en Chile. Las fuerzas militares bombardearon el Palacio de la Moneda donde se encontraba el presidente Allende. Todo cambió en nuestro país a partir de ese día.

Jara fue detenido junto a cientos de personas por las fuerzas represivas de la dictadura militar recién establecidas. Fue brutalmente torturado y posteriormente asesinado en el que, hasta ese entonces, se llamaba Estadio Chile y con el retorno de la democracia, quince años después, nombrado Estadio Víctor Jara.

Joan Jara cuenta que no supo de Víctor durante una semana. Hasta que llegó un joven a tocar su puerta para contarle que Víctor había muerto y que debía ir a buscar su cadáver a la morgue para que no fuese llevado a una fosa común. Al recordar el reconocimiento del cuerpo de su marido, Joan cuenta:

Era Víctor, aunque le vi delgado y demacrado. ¿Qué te han hecho para consumirte así en una semana? Tenía los ojos abiertos y parecía mirar al frente con intensidad y desafiante, a pesar de una herida en la cabeza y

terribles moretones en la mejilla. Tenía la ropa hecha jirones, los pantalones alrededor de los tobillos, el jersey arrollado bajo las axilas, los calzoncillos azules, harapos alrededor de las caderas, como si hubieran sido cortados por una navaja o una bayoneta... el pecho acribillado y una herida abierta en el abdomen... las manos parecían colgarle de los brazos en extraño ángulo, como si tuviera rotas las muñecas... pero era Víctor, mi marido, mi amor.⁸⁶

Muchos chilenos tuvieron el mismo final de Víctor Jara y hasta el día de hoy familias sufren por sus torturados o desaparecidos. Por esta razón nombrarlo y recordarlo hace que un país entero recuerde lo que no debe volver a suceder jamás. El canto de Víctor Jara se transformó en un himno. Su canción *Manifiesto* fue una de sus últimas composiciones y pasó a ser parte del cancionero colectivo de Chile, junto con tantas otras que fueron retrato vivo de lo que se vivía día a día en las calles de nuestro país.

Si bien este cantautor murió en el año 1973, sus canciones siguen vivas, son cientos los artistas que han decidido incluirlas a su repertorio.

Sus asesinos juzgaron erróneamente el poder de la canción.

Joan Jara.

⁸⁶ *Ibid.* p. 346.

III. FOLCLOR MUSICAL CHILENO Y SU UTILIZACIÓN EN LA CREACIÓN ACTUAL

Somos hijos de América, Europa y África.

Margot Loyola.⁸⁷

Desde el instante que comienza este proceso con el enfrentamiento de dos culturas disímiles: una, de amplitud libertaria, profundamente arraigada en el atavismo telúrico; otra, la del conquistador, que iba en procura de expansión territorial en nombre de su Rey, produce un fenómeno que modifica la estructura interior de un lenguaje que es esencial de la etnia. Esto es un proceso de homogenización: la expansión progresiva de una civilización, la occidental, sobre otra sometida. Así se enfrentan y condicionan la etnia mapuche y la etnia chilena-occidental.⁸⁸

Ariel Fernández hace referencia a la ruptura cultural que sufrieron los indígenas chilenos, toma como ejemplo a la etnia mapuche, con la llegada de los españoles en tiempos de conquista, la que provocaría una hibridación de costumbres, ideologías y tradiciones que llevarían, como consecuencia, a constituir nuestro folclor.

Para comprender los inicios de este folclor hay que comenzar por entender que en su gestación influyeron tres importantes culturas: la indígena, la europea y la africana. A esto se le debe sumar la influencia de una unidad latinoamericana, que alimentada de un sentido de hermandad influenció nuestras artes a partir del siglo XX, permitiéndonos encontrar a un Neruda que escribe versos a Machu Picchu y escuchar a una Violeta Parra acompañada por un cuatro venezolano o un charango boliviano.

⁸⁷ Margot Loyola, importante folclorista chilena. Se destacan sus composiciones e investigaciones sobre el folclor nacional.

⁸⁸ FERNÁNDEZ, Ariel. *¿Pérdida de la identidad o pluralidad cultural?* en *4to Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, 2000, p. 356.

Si a esto le sumamos la llegada de la radio y la televisión, que serían parte de un proceso de globalización que erradicaría las distancias y limitaciones comunicacionales, podríamos concluir que a lo que hoy en día llamamos música chilena es una música que se alimenta de una transculturización que va en aumento y que evoluciona a diario. Como consecuencia de esto, nuestro folclor se ha visto invitado a participar de creaciones musicales vanguardistas, contemporáneas y, sobre todo, populares.

Los medios tecnológicos han traído a nuestros oídos música de todos los países y es así como el compositor chileno decidirá qué hacer con lo que escucha, pudiendo influenciar consciente o inconscientemente sus procesos creativos. Estas músicas creadas pueden llegar a cumplir una función en nuestras costumbres, como también llegar a tener influencias de músicas de raíz tradicional aún alimentadas de músicas “extrañas”, nacen así una camada de jóvenes creadores que mezclan y logran “sonar como chilenos”, dentro de estilos musicales avalados mundialmente como son el pop, rock y hip hop, entre otros.

III.1 Asuntos identitarios

Tener una *identidad* sería, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos. Quienes no comparten constantemente ese territorio, ni lo habitan, ni tienen, por tanto, los mismos objetos y símbolos, los mismo rituales y costumbres, son los otros, los diferentes; los que tienen otro escenario y una obra distinta para representar. Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, o al menos del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la primera lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía: es lo que ocurrió en las batallas de las independencias nacionales en el siglo XIX y en las luchas posteriores contra intervenciones extranjeras.

Una vez recuperado el patrimonio, o al menos una parte fundamental, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural. Puesto que se nació en esas tierras, en medio de ese paisaje, la identidad es algo indudable. Pero como a la vez se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos; está en todas partes, pero se condensa en colecciones que reúnen lo esencial.⁸⁹

Para comenzar a hablar de identidad chilena es necesario aceptar que las identidades nacionales nunca han sido algo estático o permanente, sino que han ido cambiando y transformándose en la historia. Por esta razón, resulta difícil establecer con claridad la línea divisoria entre lo propio, como algo que debe necesariamente mantenerse, y lo ajeno, como algo que se suma a este sentido de propiedad.

Los nuevos elementos culturales que han venido desde afuera están en permanente lectura, siendo entendidos, adaptados y recontextualizados en nuestra cultura nacional. Así lo plantea Jorge Larraín en su libro *Identidad Chilena*.⁹⁰ Esta identidad construida por grupos sociales, se forma de valores que son expresados a través de actividades culturales, permiten el reconocimiento de si mismos a través de dichas actividades y generan un sentido estético y un entendimiento cultural común que simboliza y ofrece una experiencia inmediata de identidad colectiva.⁹¹

Para poder profundizar en un sentido de identidad musical chilena, como actividad cultural que refleja la identidad nacional, debemos ir a sus inicios y comprender cuál ha sido la hibridación que ha experimentado con el tiempo.

Los estudios sobre las tradiciones musicales de los pueblos suelen comenzar por la determinación de lo que consideran sus raíces, ya se trate

⁸⁹ Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989, p. 177.

⁹⁰ LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 47.

⁹¹ Cfr. HALL, Stuart y DU GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrouto Editores, 2011, p. 187.

*de influencias llegadas desde fuera o de componentes originarios de desarrollo local.*⁹²

Se debe comenzar por identificar los orígenes de nuestra música de raíz, la que cuenta con tres claras vertientes, una con componentes originarios de desarrollo local, y otras dos llegadas desde afuera.

La primera es la vertiente indígena que incluye las expresiones culturales de diferentes pueblos aborígenes que habitaban nuestro país. Estas músicas acompañaban danzas tradicionales que, por lo general, representaban la cosmovisión de cada una de estas culturas y los instrumentos que interpretaban dichas músicas variaban según la etnia y los recursos naturales con los que contaban, utilizaron reiterativamente la voz en cantos tradicionales e incluso, el propio cuerpo, como instrumento de percusión.

La segunda vertiente es la europea, que fue en un principio casi en su totalidad hispánica. Ella introdujo a nuestras tradiciones manifestaciones como las estudiantinas, el canto a lo humano y a lo divino, los villancicos, romances, coplas y tonadas, además de instrumentos como la guitarra, el arpa y el piano. No cabe duda de que la influencia musical española es la vertiente que mayor poder ha tenido en lo que llegaría a ser nuestra música chilena. No es coincidente que el único instrumento entendido en su absoluto como chileno sea el Guitarrón Chileno, hijo de la guitarra, que con sus 25 cuerdas nos viene a demostrar que una cultura española se instaló en nuestro territorio y que, a partir de ella, se ha creado una nueva forma de música que se alimenta de la anterior.

La tercera y última vertiente es la africana, traída a nuestro país por los esclavos negros. No influyó mayoritariamente nuestras músicas debido a que este grupo no se mantuvo durante mucho tiempo en este territorio.

⁹² CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana, Textos Manuales. Madrid, España: ICCMU, 2004, p. 220.

La esclavitud negra fue un régimen laboral forzoso introducido al Nuevo Mundo para compensar la baja demográfica de indígenas y, a su vez, obtener una mayor rentabilidad económica mediante la explotación de recursos naturales. Para que pudiera operar como sistema, requirió de una ordenación jurídica creada en España en el siglo XIII. Esta legislación esclavista sirvió como base para regular la relación entre amos y esclavos en el territorio indiano, incluido el reino de Chile.

En nuestro país la esclavitud negra existió desde 1536 hasta 1823, tuvo su mayor auge entre los años 1580 y 1640, y finalizó con la migración de esta población hacia países al norte del continente.⁹³

Después de entender estas tres vertientes que nos podrían dilucidar el origen de las músicas tradicionales chilenas, nos queda preguntar: ¿Qué se entiende como música folclórica chilena? Cuestión difícil de responder. ¿Acaso, esa música folclórica, está hoy en día aislada de nuestras músicas populares? ¿Y qué se entiende por música popular?

Para esclarecer las interrogantes hay que comenzar por entender que como consecuencia de un fenómeno de globalización las transformaciones sociales han sido inmensas, incluidas en estas a las tradiciones folclóricas y populares. Larraín en su libro *Identidad chilena* plantea sobre la globalización: *La globalización se refiere a la intensificación de las relaciones sociales universales que unen a distintas localidades, de tal manera que lo que sucede en una localidad está afectado por sucesos que ocurren muy lejos y viceversa.*⁹⁴ Como consecuencia de esto, la identidad local se ve afectada, desarraiga identidades culturales ampliamente compartidas, logra que grupos sociales dejen de verse a sí mismos en un contexto colectivo tradicional, lo que lleva a un proceso de modificación y desarrollo de las culturas tradicionales. Es importante destacar que la modernidad no ha logrado anular al folclor, sino que ha permitido que se desarrolle en

⁹³ Cfr. MEMORIA CHILENA. Biblioteca Nacional de Chile. *La esclavitud negra en Chile (1536- 1823)* [en línea]. [Consulta: 13 de Febrero 2015]. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100668.html>>

⁹⁴ LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 41.

una constante transformación,⁹⁵ ejemplo de esto es la hibridación que ha existido entre las músicas latinoamericanas y nuestra música nacional.

A pesar de su aislamiento geográfico, y quizás como una manera de compensarlo, Chile ha estado siempre abierto a la presencia e influencia de géneros, instrumentos y repertorio musical latinoamericano. Mayoritariamente México, Argentina y Perú, han sido los países exportadores de un cancionero de origen rural hacia Chile:

*En términos musicales, nuestro país tiene muchas carencias y, curiosa e históricamente, hemos necesitado aferrarnos a sonoridades, ritmos y encantos que vienen de otros ángulos de América Latina. Pareciera que es una condición de nuestra identidad musical el apropiarnos de eso.*⁹⁶

Estas son las palabras del destacado músico chileno Horacio Salinas, director musical de la importante agrupación *Inti- Illimani*. Salinas hace referencia a la necesidad que ha surgido de aferrarse a instrumentos y formas musicales propias de otros países del continente Americano, apropiándonos de ellas hasta el punto en que dichas manifestaciones han llegado a ser parte de nuestra sonoridad tradicional. Pensamos que esto ha sucedido por un sentido de empatía, desarrollado en el símil de la historia que compartimos con otros países latinoamericanos a raíz de la conquista española, y por un asombro constante en los ritmos negros que no perduraron en nuestra cultura pero que si lo hicieron en países vecinos.

Tomando en cuenta lo anterior, lo planteado por Cámara de Landa en su libro *Etnomusicología* a propósito de lo señalado por Margareth Kartomi, hace total sentido: *Es dudoso que exista alguna cultura totalmente aislada en el mundo de hoy (todas las músicas son síntesis de más de una influencia cultural o de clase),*⁹⁷ entendemos que no solo hemos sido influenciados por músicas provenientes de nuestro mismo continente y

⁹⁵ Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989, p. 200.

⁹⁶ SALINAS, Horacio. *Nuestra identidad musical es también latinoamericana* en *Revistando Chile. Identidades, mitos e historia*. Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario, 2003, p. 147.

⁹⁷ CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana, Textos Manuales. Madrid, España: ICCMU, 2004, p. 219.

que como punto de encuentro tienen la fusión cultural de comunidades indígenas junto a manifestaciones europeas, sino que también nos alimentamos, día a día, de las expresiones musicales del mundo debido a una pujante globalización.

Es necesario entender que podrían existir procesos de transculturación y proyección frente a este folclor. En algunos casos podrían ser los propietarios de este patrimonio folclórico los que lo proyecten al mundo por medio de una acción transcultural, como también podrían ser agentes externos los que se vincularan con este operando sobre él. El objeto folclórico musical, género, pieza, estilo o repertorio, podría ser sometido a ambos procesos,⁹⁸ influenciando de manera importante su desarrollo.

En *Etnomusicología*, Cámara de Landa expone la propuesta del investigador y musicólogo Carlos Vega, quien plantea una diferenciación para el estudio de las músicas autóctonas y el de las comunidades ya mestizadas. Vega declara que el término “etnomusicología” se utilizará para referirse a las músicas de etnias indígenas, mientras que el término “folclor musical” hará referencia a las músicas de comunidades rurales de mestizos y criollos,⁹⁹ pero la diferenciación de estos términos no los hace excluyentes, ya que el folclor musical es parte integral de la etnomusicología, es una de sus importantes áreas de estudio.¹⁰⁰

Ya en el año 1940, Charles Seeger, en su escrito *Music and Culture*, propone dividir las manifestaciones musicales en tres: la música escrita, la oral y la popular híbrida, esta última es una división intermedia que produce una intersección entre las dos primeras debido a que es semiescrita y semioral.¹⁰¹ Cabe destacar que la música popular, además de ser la que interseca a ambas, es la que ha permanecido prácticamente

⁹⁸ Cfr. *Ibid.* p. 257.

⁹⁹ Cfr. *Ibid.* p. 65.

¹⁰⁰ Cfr. GREBE, María Ester. (1976). Objetos, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología, algunos problemas básicos. *Revista musical chilena*, 133. Recuperado en 14 febrero de 2015, de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>

¹⁰¹ *Ibidem.*

ignorada por la academia. Así lo plantea Juan Pablo González y Claudio Rolle, en el libro *Historia Social de la Música Popular de Chile, 1890-1950*:

A pesar de los importantes cambios sufridos en nuestra vida pública y privada, debido a la industrialización y mediatización de la música y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, ésta ha permanecido prácticamente ignorada por la academia, que ha pretendido dar cuenta de la totalidad del campo musical, dividiéndolo en dos grandes áreas: música de tradición escrita –llamada docta, culta o clásica- y música de tradición oral –llamada tradicional o folclórica-. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX.¹⁰²

Destacamos algunas diferencias entre folclor y música popular. La música folclórica es catalogada como música de mestizos, creada después de la conquista de españoles a indígenas (en el caso de Chile) y transmitida de manera oral, mientras que la música popular se alimenta de ella como también de otras músicas, siendo su forma de transmisión oral y escrita. Debido a que la mayoría de los folcloristas se mantienen alejados de los fenómenos de mediación, modernidad y masificación, la música folclórica mantiene su distancia frente a la música popular ya que se concentra en comunidades cerradas, mientras que la popular está abierta al mundo y a las proyecciones y posibilidades que la modernidad otorga, obtiene un mayor impacto debido a sus códigos comprensibles para todos. A pesar de lo anterior, lo folclórico con lo popular se encuentran ligados debido a que la música popular se ha sabido alimentar de las sonoridades folclóricas. Así lo comparte Néstor García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas*:

Por otro lado, la antropología y el folclor, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo popular.¹⁰³

¹⁰² GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 21.

¹⁰³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989, p.16.

A partir de la aparición de los medios masivos de comunicación, por primera vez en la historia, el término “popular” pasaría a designar algo distinto de la cualidad de popularidad. Definiría algo diferente de aquello hecho (y consumido) por el pueblo.¹⁰⁴ Pero, para profundizar en el universo de lo popular que propone Néstor García Canclini, debemos primero definir qué es lo que entenderemos como música popular.

No es cuestionable el hecho de que la música popular sea una música mediatizada debido a su relación con el público a través de la industria y la tecnología, como también en su relación con el intérprete quien ha adquirido destreza y práctica musical a través de medios tecnológicos como son las grabaciones. Es una música masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, ha globalizado sensibilidades locales y generado alianzas suprasociales y supranacionales. Por último, es una música moderna debido a su carácter cosmopolita y a su capacidad para construir una sensibilidad que va en sintonía con la época en la que nace.¹⁰⁵

A continuación presentamos diferentes tipos de definiciones de Jaime Hormigos Ruiz, para responder a la interrogante de qué entender como música popular, las que se comparten en su libro *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad* (2008).¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cfr. FISCHERMAN, Diego. *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2004, p. 116.

¹⁰⁵ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, 26.

¹⁰⁶ HORMIGOS RUIZ, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación de autor, 2008, p. 107.

Tipos de definición	¿Qué es la música popular?
Normativa (valorativa)	Siguiendo las ideas de la escuela de Frankfurt, especialmente a Th. W. Adorno, la música popular es una producción artística de inferior calidad. Desde esta definición se justifica el poco interés que ha mostrado la investigación académica hacia los sonidos populares.
Negativa	Basándose en el principio de la exclusión, se da una definición poco precisa que considera la música <i>popular</i> como aquella que no pertenece al ámbito de la música <i>culta</i> . Desde esta perspectiva el concepto de popular no se puede concebir sin el de culta. Por tanto, el término música popular surge de la teoría de la alta cultura.
Perspectiva social	Asocia la música popular a un grupo social particular. Desde esta perspectiva se explica cómo la música culta y la música popular están ligadas a estratos sociales distintos.
Tecnológica- económica	La música popular está concebida para su masiva distribución a grupos amplios y, con frecuencia, socialmente heterogéneos. Sería aquella que se difunde por los medios de comunicación dentro de los parámetros de la economía de mercado. Quedaría configurada por un conjunto de ritmos fáciles y melodías sencillas, y se destinaría a satisfacer las necesidades de consumo y a cumplir socialmente una función lúdica. Este tipo de música es sólo posible en una sociedad industrial donde se convierte en mercancía. Así, lo que hoy entendemos como música popular, tiene sus inicios en la industrialización del siglo XX, donde empezó a desarrollar características distintivas en línea con los gustos e intereses de las clases medias urbanas en expansión.

HORMIGOS RUIZ, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación autor, 2008, p. 107.

Al profundizar en algunos puntos del cuadro anteriormente presentado, podemos decir que la música popular no pertenece al ámbito de la música culta, y si bien puede surgir el concepto *popular* desde lo *culto*, compartimos la idea de que existe poco interés de parte de la academia hacia los sonidos populares. Es importante mencionar que mucha de la música popular actual ha sido creada por músicos ilustrados con una importante inquietud cultural, lo que ha permitido que este estilo no solo se transmita de manera oral, sino que también lo haga de manera escrita. Se afirma que la música popular se asocia a un grupo social particular, como también que está concebida para su masiva distribución a grupos amplios permitiendo solo su supervivencia en una sociedad industrial y mercantil.

Todas estas características se encuentran presentes en las músicas populares de América Latina, pero a esto se le suma el cruce con sus músicas locales y tradicionales. Podemos afirmar, que en nuestro continente existe música popular inspirada en las sonoridades tradicionales y otras que se alimentan desde las sonoridades de la urbe con sus elementos mediatizadores. En el caso particular de Chile, a lo largo del siglo XX, se ha manifestado una inquietud por la escasa presencia de música folclórica en el medio masivo y mediatizado de la música popular urbana, hecho que en las últimas décadas ha visto una clara evolución.

En nuestro país, las primeras formas de inserción que tuvo la música campesina en la ciudad fueron gracias a las transcripciones de letras y músicas del repertorio rural. Esto permitió que la música campesina se adaptara al medio social urbano forjado en la modernidad, entregándole a este a una continuidad con el pasado y un sentido en la comunidad de lo propio.¹⁰⁷ Es así como la musicalidad mapuche, por ejemplo, pudo introducirse en la canción popular chilena, manifestándose en el uso de rasgos sonoros indígenas reales o idealizados, como también en la incorporación del hombre mapuche

¹⁰⁷ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, 367.

como el sujeto hablante de la canción, con textos que podrían mezclar el castellano con el mapudungún.¹⁰⁸

Otra forma en la que se manifestó esta inserción fue en la incorporación del estribillo, propio de la forma canción, en formas tradicionales como es la tonada. La tonada tradicional campesina, solo contaba con estrofas, y al insertarse en la ciudad se introdujo en ella el estribillo destacándose gracias a contrastes de tiempo, metro o modalidad. En ambos casos las frases poéticas/musicales serán de ocho compases y de cuatro versos octosilábicos o sus múltiplos¹⁰⁹ (influencia proveniente de la décima española).

Pasa esta a ser una época de pillaje, en la cual la música creada en un lugar, por una razón determinada y que podría estar nutrida de folclor, puede ser utilizada de inmediato en otro lugar y por otra razón muy distinta. Esto permite que las personas que la crean, la utilicen por primera vez e incluso le puedan *dar forma*.¹¹⁰ Se abre la posibilidad de que la música de índole popular pueda incorporar a su sonoridad tintes folclóricos. Esta fusión ha generado un desarrollo musical y cultural positivo que influye en la aparición de nuevos géneros y prácticas performativas, para contribuir a la construcción de identidades nacionales y supranacionales, ampliando la difusión de la música de tradición oral.¹¹¹

¹⁰⁸ Lengua hablada por la etnia mapuche.

¹⁰⁹ *Cfr. Ibid.* p. 388.

¹¹⁰ *Cfr. HALL, Stuart y DU GAY, Paul. Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrouto Editores, 2011, p. 183.

¹¹¹ *Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. Historia social de la música popular en Chile 1890-1950.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 27.

III.2 Fusión latinoamericana

*En América Latina ha existido siempre una conciencia de identidad latinoamericana, articulada con las identidades nacionales. A esto contribuye sin duda una historia compartida estrechamente durante los tres siglos de la dominación española; unas guerras de independencia en que los criollos de varios países pelearon juntos, la lengua, la religión y muchos otros factores culturales y socioeconómicos comunes.*¹¹²

Vemos como Jorge Larraín describe la unidad cultural existente entre los países latinoamericanos. Esta unidad ha provocado migración, tradición, evolución y aculturación de nuestras músicas en parte del continente. Para entenderlo de manera más clara nos ceñiremos al planteamiento de Carlos Vega:

*La música que se difunde (migración), puede conservarse sin cambios en un nuevo territorio (tradición), o modificarse por desenvolvimiento de sus gérmenes propios (evolución) y, principalmente, por contacto con otra música (aculturación). Podríamos sintetizar estas ideas en un esquema; migración: difusión musical, tradición: conservación sin cambios, aculturación: modificación.*¹¹³

Entendemos que músicas tradicionales de diferentes culturas que se han conservado en sus territorios o en territorios nuevos, como también se han difundido a través de una migración, han modificado sus sonoridades permitiendo una evolución y se han contactado con otras músicas influenciándose de ellas, gracias a una aculturación. Todos estos fenómenos han hecho que prácticas musicales latinoamericanas tengan un impacto extendido por todo el continente. Es así como sambas brasileñas, cumbias colombianas, corridos mexicanos, tangos argentinos y salsas cubanas no solo se escuchan en las radio y se bailan en las fiestas de toda América Latina, sino que también

¹¹² LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 49.

¹¹³ VEGA, Carlos. “Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica”, en CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana, Textos Manuales. Madrid, España, 2004, p. 223.

constituyan expresiones con las que la gente en América Latina se identifica fácilmente.¹¹⁴

La música latinoamericana ha mantenido una constante presencia en Chile a lo largo del siglo XX, especialmente en la década del veinte. Los repertorios que nacen en ese entonces manifiestan temáticas y sensibilidades de una América rural y de una América urbana, que llevará al chileno a ser habitante figurado de la sierra, la pampa y el llano; de estrechos callejones y de anchas avenidas, que comparte sensibilidades con criollos, negros y mestizos de todo un continente. Todo esto, pese al aislamiento geográfico de nuestro país, provocado por el Océano Pacífico y la Cordillera de los Andes.¹¹⁵

Como consecuencia de lo anterior, nacen en la segunda mitad del siglo pasado, agrupaciones con propuestas de alta calidad, completamente influenciadas por músicas americanas y ejecutadas en un alto nivel. Dentro de estas se destacan de sobremanera dos: *Inti-Ilimani* y *Los Jaivas*. Ambas agrupaciones siguen vigentes hasta el día de hoy, llenan teatros gracias a un público que los sigue de manera incondicional.

¹¹⁴ Cfr. LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 50.

¹¹⁵ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 421.

III. 2.1 Inti-Ilлимани



Inti (que en lengua quechua significa *sol*) *Ilлимани* (nombre aymara del monte de los Andes bolivianos), la traducción exacta de *Inti-Ilлимани: Sol del Ilлимани*. Con este nombre decidió bautizarse esta agrupación en el año 1967, que nace en la Universidad Técnica de Chile. El conjunto buscaba ser reflejo de las transformaciones sociales que en el país se vivían para ser parte del movimiento musical de la Nueva Canción Chilena.

Antes de grabar su primer disco en el año 1969, editaron algunos *singles* que daban cuenta de su preocupación social, entre las que estaban *Zamba de los humildes* (1968), *Juanito Laguna* y la *Cueca de la CUT* (1968).¹¹⁶

¹¹⁶ CUT, Central Única de Trabajadores de Chile, fue la más grande y única central sindical chilena entre 1953 y 1973. Fundada con el objetivo de agrupar, defender y representar las demandas de todo el movimiento obrero.

*Cueca de la CUT*¹¹⁷

*Central Única de Chile,
maciza como el acero,
que velas por las conquistas
del trabajador chileno.
El pampino, el chilote, caramba,
y el campesino
con los mineros luchan, caramba,
por su destino.*

*Por su destino sí, caramba,
preciosa joya,
la unidad de la clase, caramba,
trabajadora.*

*Qué vivan los obreros, caramba,
del mundo entero.*

A través de esta cueca tradicional chilena se hace un llamado a la unidad del gremio trabajador. Al nombrar a personajes como al campesino o al chilote,¹¹⁸ se hace referencia al origen del hombre trabajador, que proviene de estratos socioeconómicos bajos y que es víctima de una constante desigualdad social.

En el año 1971, la agrupación graba el disco *Autores chilenos* donde homenajean a Violeta Parra y Víctor Jara, entre otros. En el año 1972 graban *Canto para una semilla*, del compositor Luis Advis, en la voz de Isabel Parra.¹¹⁹

¹¹⁷ Audio de la canción *Cueca de la CUT* de Inti-Illimani <http://politube.upv.es/play.php?vid=67619>

¹¹⁸ Hombre proveniente de la Isla de Chiloé, situada en la región de Los Lagos, al sur de Chile.

¹¹⁹ Hija de Violeta Parra.

El golpe de Estado que vive Chile en el año 1973 encuentra al grupo de gira por Europa, al no poder volver al país quedan en un largo exilio en Italia, donde trabajarían intensamente por transmitir un mensaje de resistencia hacia la dictadura militar de Augusto Pinochet. En este periodo editan *Viva Chile!*, con títulos como *La canción del poder popular* y *Venceremos*,¹²⁰ que pasó a ser un himno de lucha contra la dictadura. Los pilares que sostenían el mensaje de la banda fueron la justicia social, inspirada en la violación a los derechos humanos que se vivía en Chile y la promulgación de la cultura popular latinoamericana, pilares que los hizo destacar rápidamente en la escena artística italiana.

*El Inti Illimani pasó en Italia la mayor parte de su exilio de quince años y desde allí realizó numerosas giras a través de Europa, América del Sur y del Norte. Tenía una popularidad arrasadora, que no se puede atribuir solamente a la causa chilena ni a motivos políticos. Sin duda, fue uno de los grupos que mejor supo establecer un contacto vivo, enriquecedor, con los pueblos que lo acogieron. Este contacto tuvo indudable influencia en su música, que desde el comienzo no fue cerradamente chilena, ni folclórica, aunque el folclor no estaba excluido, sino muy abierta a la riqueza instrumental y temática de América Latina.*¹²¹

A través de este relato de José Miguel Varas y Juan Pablo González, se puede dar cuenta de la propuesta sonora de la agrupación, quienes pronto destacaron por presentar una sonoridad abierta, sin fronteras, aprovechando las estadías obligadas en Europa, para enriquecer su visión musical. Como ejemplo localizamos en su repertorio obras como la *Danza de Calaluna*, un baile popular de Cerdeña al que Horacio Salinas, uno de los fundadores de la agrupación, inyectó, sin escrúpulos, elementos musicales de una danza sueca. También es común anotar arreglos para saxos y flautas combinados con percusiones latinoamericanas.¹²² Toda esta hibridación deja a la luz una renovación

¹²⁰ Audio de la canción *Venceremos* de Inti-Illimani <http://politube.upv.es/play.php?vid=67620>

¹²¹ VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013, p. 113.

¹²² Cfr. *Ibid.* p. 114.

musical que propone y asombra, alimentándose no solo de las músicas tradicionales chilenas, sino también, de las aprendidas como consecuencia del exilio.

La segunda grabación hecha en Italia fue del disco *La Nueva Canción Chilena*, registrado en Milán en 1974, en la que se incluía repertorio de los precursores de dicho movimiento. En 1975, graban el disco *Hacia la libertad* donde cinco de sus diez canciones son de su autoría. Ya para el año 1977 terminarían con más de ciento ocho actuaciones en once países diferentes, promulgaron en cada una de ellas la canción influenciada de folclor chileno y latinoamericano. En 1978, graban en Roma *Canción para matar a una culebra*, disco que cuenta con la canción *Samba Landó*,¹²³ composición que da cuenta tanto de su admiración hacia los ritmos afroperuanos como de su preocupación por la problemática racial.

Samba Landó

*Sobre el manto de la noche
esta la luna chispeando.*

*Así brilla fulgurando
para establecer un fuero:*

*Libertad para los negros
cadenas para el negrero.*

*Samba landó, samba landó
¿Qué tienes tú que no tenga yo?*

*Mi padre siendo tan pobre
dejo una herencia fastuosa:
para dejar de ser cosas
-dijo con ánimo entero-*

¹²³ Audio de la canción *Samba Landó* de Inti-Illimani <http://politube.upv.es/play.php?vid=67621>

*ponga atención, mi compadre,
que vienen nuevos negreros.*

*Samba landó, samba landó
¿Qué tienes tú que no tenga yo?*

*La gente dice que pena
que tenga la piel oscura,
como si fuera basura
que se arroja al pavimento
no saben del descontento
entre mi raza madura.*

*Samba landó, samba landó
¿Qué tienes tú que no tenga yo?*

*Hoy día alzamos la voz
como una sola memoria.
Desde Ayacucho hasta Angola,
de Brasil a Mozambique
ya no hay nadie que replique,
somos una misma historia.*

*Samba landó, samba landó
¿Qué tienes tú que no tenga yo?*

A través de la interrogante *¿Qué tienes tu que no tenga yo?* Inti-Illimani hace un llamado a la igualdad, rememora la esclavitud del pueblo negro en el continente

americano. En cuanto a la musicalidad, el arreglo se sostiene en un Landó¹²⁴ tradicional peruano.

Tras largo tiempo en el exilio la agrupación logra volver a Chile, en el año 1988, junto a la llegada de la democracia. Tienen que pasar tres años para poder grabar su siguiente producción discográfica, *Leyenda*, y dos más para la siguiente, *Andadas*, siendo este su vigesimoquinto álbum.

Entre el año 1993 y el 2004, editan diez discos, algunos de ellos, antologías en vivo; otros, recopilatorios de sus composiciones en Italia y otros como álbumes tributo. En el año 2004 la agrupación decide separarse debido a diferencias irreconciliables. Tras acciones legales y judiciales en torno al uso del nombre *Inti-Ilumani* se crean dos nuevas agrupaciones: *Inti-Ilumani Histórico* e *Inti-Ilumani Nuevo*, ambas cuentan con algunos de los fundadores del *Inti-Ilumani* original y ambas han seguido desarrollando hasta la fecha una pujante carrera de forma paralela.

*Aunque la dinámica creativa que siempre movilizó al grupo hacía inevitable el enriquecimiento de su sonido durante un período tan extenso, las nuevas alianzas y experiencias ayudaron a hacer de Inti Ilumani un cuerpo tan tonificado como fino, tan portentoso como brillante. Su música en el exilio transmitió autoridad, elegancia, diversidad de referentes y extrema viveza; pero, además, fue el vehículo de un mensaje imperecedero para comprender las más profundas emociones de miles de chilenos que entonces miraban a su patria desde una inevitable lejanía.*¹²⁵

¹²⁴ Landó es un estilo de música y de baile tradicional afro peruano.

¹²⁵ GARCÍA, Marisol. *Canción valiente. 1960- 1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A., 2013, p. 192.

III.2.2 Los Jaivas



Los Jaivas son una de las bandas más importantes que nuestro país ha tenido, construyen a través de su historia musical una obra representativa que ha fusionado el rock con elementos folclóricos tradicionales.

Con más de cincuenta años de carrera, desde sus inicios, en 1963, han sabido proponer a través de elementos que nacen de la tradición musical ancestral de Latinoamérica, junto a formas doctas que se mezclan con instrumentos que podrían pertenecer a una tradicional banda de rock.

Sus orígenes se alejan de la estética presente en casi toda su carrera ya que en sus comienzos esta agrupación amenizaba fiestas y bailes *chic*. Esto finaliza cuando las influencias de *The Beatles* y de *Jimi Hendrix* los invita a experimentar en largos ensayos en los que se indagaba en una sonoridad, que sería nunca antes vista en el Chile de esa época.

Entre 1969 y 1970, la banda ensaya arduamente en largas sesiones de improvisación, donde comenzaron a fusionar sonidos latinoamericanos logrando su

primera publicación, editada de manera independiente, en 1971, llamada *El volantín*, trabajo que se convertiría en pieza de colección hasta el año 2003, año en el que fue reeditada por Sony Music. En 1972, el sello musical RCA, nacionalizado por el gobierno del presidente Salvador Allende como IRT, les ofrece grabar un sencillo que en su lado B tendría la canción *Todos juntos*,¹²⁶ tema que se convirtió al poco tiempo en un fenómeno popular.

Todos juntos

*Hace mucho tiempo que yo vivo preguntándome
para qué la tierra es tan redonda y una sola no más.
Si vivimos todos separados
para qué son el cielo y el mar
para qué es el sol que nos alumbra
si no nos queremos ni mirar.*

*Tantas penas que nos van llevando a todos al final
cuántas noches, cada noche de ternura tendremos que dar.
Para qué vivir tan separados
si la tierra nos quiere juntar
si este mundo es uno y para todos
todos juntos vamos a vivir.*

En la canción podemos escuchar quenas y charangos, instrumentos pertenecientes al folclor del norte del país como también al folclor boliviano, y baterías y solos de guitarras eléctricas que se conjugan para hacer un llamado de unidad.

¹²⁶ Audio de la canción *Todos juntos* de Los Jaivas <http://politube.upv.es/play.php?vid=67622>

En 1973, lanzan su segundo disco *La ventana*, que además de incluir la canción *Todos juntos* suma a su lista otra de sus más reconocidas canciones: *Mira niñita*.¹²⁷ Este disco será su consagración dentro de la escena musical chilena, se posesionan como un fenómeno musical.

El conjunto ya tenía una actividad musical intensa, pero el cierre de espacios culturales como consecuencia del golpe militar, afecta directamente a la banda. Si bien ellos no tenían simpatía por ningún partido político, la represión que en esa época se vivía los hace decidir dejar Chile para viajar a Argentina, y luego a Francia.

En el año 1981, *Los Jaivas* emprenden uno de sus desafíos más trascendentes; musicalizar parte del *Canto General* de Pablo Neruda,¹²⁸ en particular *Alturas de Machu Picchu*. Compuesta por doce partes o cantos, esta obra cuenta con una duración de más de cuarenta y ocho minutos en la que se destaca *Sube a nacer conmigo hermano*.¹²⁹ Es en el escrito *Alturas de Machu Picchu* en el que el poeta Neruda habla sobre la naturaleza del hombre y su destino histórico, narra el suplicio de los hombres que acarrearón las piedras que construyeron esta inmensa obra arquitectónica perteneciente al Imperio Inca, hace un alegato a la injusticia histórica que avalando una obra magistral se alimentó del sufrimiento de enormes masas trabajadoras.

Sube a nacer conmigo hermano

Sube a nacer conmigo hermano
dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.

¹²⁷ Audio de la canción *Mira niñita* de Los Jaivas <http://politube.upv.es/play.php?vid=67623>

¹²⁸ La obra *Canto General* de Pablo Neruda consta de quince secciones y es considerada una crónica de Hispanoamérica. Una de sus secciones es *Altura de Machu Picchu*, la que está inspirada en las ruinas del Imperio Inca.

¹²⁹ Audio de *Sube a nacer conmigo hermano* de Los Jaivas <http://politube.upv.es/play.php?vid=67624>

*No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Sube a nacer conmigo hermano.*

*Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado
domador de guanacos tutelares
albañil del andamio desafiado
aguador de las lágrimas andinas
joyero de los dedos machacados
agricultor temblando en la semilla
alfarero en tu greda derramado.
Traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Sube a nacer conmigo hermano.*

*Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano.
Señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.*

*Contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, paso a paso,*

*afilad los cuchillos que guardasteis.
Ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.*

En 1988, la agrupación regresa a Chile para radicarse en nuestro país. Al día de hoy cuenta con catorce producciones discográficas, y si bien su conformación ha tenido modificaciones, su continuidad no parece tener fecha de término.

III.3 Nuevos exponentes

La música popular chilena ha sufrido una constante evolución en las últimas décadas, esta última se destaca por la utilización del folclor como elemento que se suma a la contemporánea creación autoral. Gracias a la utilización de la forma canción, se han mostrado de manera renovada las sonoridades tradicionales de nuestro país de la mano de una camada de compositores jóvenes que se han destacado en la escena musical chilena, han logrado a través de métricas, instrumentación y líricas, que un sonido “folclórico” resuene en las radios.

Estos creadores han tenido a su favor la mediatización que les permite a diario gestionar y promover sus músicas. Panorama muy diferente era el que se vivía hace no muchos años atrás, así lo plantea Manuel Maira en su libro *Canciones del fin del mundo*:

Un tipo de cuarenta años hace un experimento: le muestra un personal estéreo a un grupo de preadolescentes. Ellos lo miran como si fuera algo muy antiguo o muy futurista. No lo conocen. Les dice que ese aparato, inventado por Sony en 1979 con el nombre de Walkman, revolucionó el mercado y les entrega algunos casetes y los niños rompen las cajas tratando de abrirlos. No entienden cómo se meten en

*el Walkman ni que deban esperar tanto para dar con la canción que buscan, o bien por qué a ratos hay un sonido de lluvia.*¹³⁰

Esto es lo que ha pasado como consecuencia de los avances tecnológicos. Objetos antiguos, imprescindibles, han desaparecido para ser un nostálgico recuerdo. Pero más allá de la nostalgia, esta modernidad ha afectado directamente a la industria musical que ha tenido que reinventarse para poder seguir en pie.

Hace unos años los sellos discográficos contaban con un inmenso presupuesto para poder financiar discos, mezclas y difusión de los pocos afortunados que contaban con ese apoyo. Las cifras que manejaban eran tan altas que nadie jamás imaginó que las nuevas tecnologías podrían derrumbar todo ese mercado. Los sellos no tuvieron la capacidad de adaptarse a lo que venía, al contrario, solo se preocuparon de exprimir el modelo existente que tanto rendía y que pronto se agotaría.

Manuel Maira expone que en la primera década del año dos mil ocurrió un fenómeno musical en nuestro país debido a que internet permitió democratizar las posibilidades de los nuevos compositores, permitiéndoles difundir sus músicas sin necesidad de tener contratos con sellos musicales multinacionales. Panorama muy distinto era el que existía en la década de los noventa.

*En la realidad local, eran días en que un artista que no tenía la suerte de sonar en la radio o de pertenecer a los sellos multinacionales activos en Chile casi no existía. No podía distribuir sus discos masivamente y a sus conciertos llegaba escaso público, sin contar a sus amigos y parientes. Era imposible hacer una carrera sustentable desde el mundo independiente, porque para alcanzar cierto nivel de exposición había que, sin excepciones, pasar por el filtro de ejecutivos de compañías discográficas y directores de radio. La única música que llegaba al gran público era la que unos pocos elegían para él.*¹³¹

¹³⁰ MAIRA, Manuel. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A., 2014, p. 39.

¹³¹ MAIRA, Manuel. *Canciones del fin del mundo*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2012, p. 13.

Internet y los avances tecnológicos permitieron sostener un sistema que contaba con mayor horizontalidad, donde quedaban reducidos al mínimo los tantos intermediarios que habían entre la música y la gente. Ya no se necesitaba la venia de ejecutivos para poder asegurar el éxito en la escena musical.

Como consecuencia a esto, emerge una camada de músicos independientes que deciden construir una carrera a pulso, trabajando su musicalidad de la manera que a ellos les parece la correcta, sin buscar mayor aprobación que la del público al que aspiran llegar. La prioridad se juega en lo artístico y lo que venga llegará, en consecuencia, como un reflejo de la constancia y la calidad de las canciones creadas.

Los músicos de esta escena independiente están conscientes de que para lograr avances se necesita trabajar con rigor, como en cualquier otra profesión, ya que al no contar con expertos y empresas que apoyen con su gestión, se requiere destinar tiempo y energía a la preocupación de detalles que muchas veces van más allá de lo musical, como son la distribución y el marketing. Muchos al día de hoy, están emergiendo desde sellos independientes, conquistando desde la autogestión a públicos pequeños y específicos que con el tiempo aumentan en cantidad. Para ello se hace fundamental apoyarse en las posibilidades que la web otorga para distribuir y difundir, logrando forjar una carrera exitosa después del quiebre de la industria musical, algo impensado hace no tantos años.

Desde esta libertad que otorga la autonomía, los creadores han decidido fusionar e hibridar a su manera, incluyen en muchos casos un tilde folclórico que rememora la tradición de la música chilena. Cabe destacar que estos músicos no buscan rescatar una identidad chilena a través de la música, lo que hacen es mutar a su manera, generando un discurso sonoro propio. Se presenta una música chilena que se ha alimentado de las músicas del mundo para reformarse.

Así, a través de letras, instrumentación, arreglos y métricas se palpita hoy un nuevo resurgimiento de la música folclórica chilena, esta vez fusionada con pop, rock, hip hop e inclusive música electrónica.

III.3.1 Ana Tijoux. *Hip hop con sonido a folclor*



Anamaría Tijoux es una de las tantas hijas de padres exiliados que tuvo este país como herencia de la dictadura militar de Augusto Pinochet. Nació en Lille, Francia, en el año 1977, y pudo llegar a Chile en el año 1992, junto con la democracia.

Vivió su infancia con bastante movimiento. A los seis años de edad se fue a vivir a París junto a su madre. Ahí se rodeaba de inmigrantes, amigos que eran hijos de padres extranjeros y que tenían la misma sensación que ella: ser del lugar de donde vives, pero no encajar a cabalidad con dicho lugar ya que provienes de otro. En las calles parisinas conoce a raperos y estos llaman profundamente su atención. Comenzó con la danza, el *break dance*, para luego incursionar en la música a través de la escritura. Esto la llevó a introducirse en el *freestyle* fusionando la escritura con el canto.

En 1997, se hace parte de la banda *Makiza* quienes debutan con éxito en la escena musical chilena. Con la banda participa en tres producciones discográficas: *Vida salvaje* (1998), *Aerolíneas Makiza* (1999) y *Casino Royale* (2005). A fines del año 2000, la banda decide separarse y ella comienza una carrera de solista. Así lo describe:

*Las circunstancias me hicieron tomar la decisión de iniciar un camino solista, que es mucho más libre que estar en una banda, donde tienes que hacer concesiones. Dicen que los problemas nunca vienen solos y en este caso fue así. Yo venía de Makiza que funcionaba de una manera súper democrática, considerábamos que no había liderazgo, que todos éramos importantes. Pero esa manera no funcionó. No funcionó en términos personales. Hay gente que considera que en una banda no hay por qué ser amigos. Si la cosa funciona arriba del escenario, está todo bien, para mí eso es imposible, no soy tan fría.*¹³²

Desde que emprendió el rumbo como solista se han destacado de sobremanera sus discos *1977* (2010) y *Vengo* (2014), los que le han permitido ser considerada como una de las chilenas con mayor reconocimiento en el extranjero.

En su álbum *Vengo* reemplaza el uso de *sampler* por una banda que la acompaña y que utiliza bronces, vientos de madera e instrumentos de cuerda pulsada tradicionales latinoamericanos los que inspiran una sonoridad autóctona y absolutamente latinoamericana. A través de esto logra proponer una renovada fusión entre *hip hop* y folclor, obtiene un sonido propio que se alimenta de la hibridación de lo contemporáneo y de nuestra tradición instrumental.

En la canción *Vengo*,¹³³ del disco que lleva el mismo nombre, llama la atención la utilización de vientos de madera con una idea melódica repetitiva, mientras que con su letra se hace un llamado a reencontrarnos con nuestras raíces, con nuestros ancestros, para descolonizar lo enseñado.

¹³² MAIRA, Manuel. *Canciones del fin del mundo*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2012, p. 34.

¹³³ Audio de la canción *Vengo* de Ana Tijoux <http://politube.upv.es/play.php?vid=67625>

Vengo

*Vengo en busca de respuestas
con el manojo lleno y las venas abiertas,
vengo como un libro abierto
ansiosa de aprender la historia no contada de nuestros ancestros
con el viento que dejaron los abuelos y que vive en cada pensamiento
de esta amada tierra, tierra,
quien sabe cuidarlo es quien de verdad la quiera.
Vengo para mirar de nuevo para deducirlo y despertar el ojo ciego,
sin miedo, tu y yo,
descolonizamos lo que nos enseñaron
con nuestro pelo negro, con pómulos marcados,
con el orgullo huido en el alma tatuado.
Vengo con la mirada, vengo con la palabra,
esa palabra hablada, vengo sin temor a no perder nada.*

*Vengo como el niño que busca de su morada,
la entrada al origen la vuelta de su cruzada.
Vengo a buscar la historia silenciada,
la historia de una tierra saqueada.*

*Vengo con el mundo y vengo con los pájaros,
vengo con las flores y los árboles sus cantos.
Vengo con el cielo y sus constelaciones,
vengo con el mundo y todas sus estaciones.
Vengo agradecida al punto de partida,
vengo con la madera, la montaña y la vida,
vengo con el aire, el agua, la tierra y el fuego.
Vengo a mirar el mundo de nuevo.*

*Vengo con mis ideas como escudo,
con el sentir humano a vivir este mundo
donde el hombre nuevo busca el contrapunto,
vengo, mano,
vengo como tu en busca de la huella de la pieza del árbol
y de su corteza que guarda en su memoria que el canto de victoria,
cuando vimos de la tierra lloramos contra la euforia.
Ya vimos así nuestros brazos tan encandilados,
si nos acurrucados al origen de los tiempos a la fuente el universo,
donde yace el sentimiento de vivir este comienzo.*

*Vengo con la sangre roja
con los pulmones llenos de rimas en mi boca,
con los ojos rasgados, con la tierra en las manos,
venimos con el mundo y venimos con su canto.
Vengo a construir un sueño,
el brillo de la vida que habita el hombre nuevo,
vengo buscando un ideal
de un mundo sin clase que se puede levantar.*

Utiliza la lírica para describir al hombre indígena antes de la conquista. Es a través de: *con nuestro pelo negro, con pómulos marcados, con el orgullo huido en el alma tatuado*, que describe la apariencia del hombre que podría ser perfectamente un hombre mapuche o aymara, y luego hace referencia de la tradición oral en nuestras comunidades indígenas: *vengo con la mirada, vengo con la palabra, esa palabra hablada, vengo sin temor a no perder nada*, tradición que, como plantea la autora, se mantiene viva gracias al traspaso de generación en generación de la palabra, como un rito que hasta el día de hoy en algunas etnias se mantiene vivo.

Con la frase: *vengo con la sangre roja con los pulmones llenos de rimas en mi boca, con los ojos rasgados, con la tierra en las manos*, vuelve a describir la apariencia de nuestros aborígenes para detenerse en el color de su sangre roja, una sangre pura que aún no se encuentra mestizada con la sangre azul europea.

Otro ejemplo de la utilización de elementos folclóricos que ayudan a proponer una renovada sonoridad es lo que ocurre en la canción *Creo en ti*. En su instrumentación podemos encontrar quenás y charangos, instrumentos provenientes del folclor de la zona norte de nuestro país. La melodía que interpreta la quena, y que es acompañada por las cuerdas del charango, se asemeja en su arreglo al tradicional Huayno.¹³⁴ Por otra parte, es importante destacar que en el disco *Vengo*, posterior al *track* correspondiente a la canción *Creo en ti*, suena *Diablitos*,¹³⁵ música tradicional de una diablada.¹³⁶

La diablada¹³⁷ es una danza propia del norte de Chile, donde sus bailarines se caracterizan de diablos para representar el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal conjugando elementos propios de la religión católica junto a rituales hispánicos de tradición andina. Su musicalidad se destaca por el sentido de festividad y los instrumentos que predominan son los aerófonos de metal o de caña junto a la percusión de tambores y bombos.

La compositora, en este caso, decide hacer una reversión de su canción *Creo en ti*, en forma de diablada. Así, se presenta *Diablitos*, para hacer un homenaje a la música tradicional folclórica del norte de nuestro país a través de una pieza netamente instrumental en medio de un disco cargado de líricas.

¹³⁴ Música de origen prehispánico de la zona de los Andes, norte de Chile.

¹³⁵ Audio de la *Diablitos* de Ana Tijoux <http://politube.upv.es/play.php?vid=67626>

¹³⁶ Audio de una diablada tradicional <http://politube.upv.es/play.php?vid=67627>

¹³⁷ Se adjunta en el Anexo imagen de una diablada tradicional.

Al profundizar en la letra de la canción *Creo en ti*¹³⁸ podemos observar lo siguiente:

Creo en ti

*Creo en lo imposible
que la locura más cuerda
es buscar como ser libre.
Creo en lo imposible
que de nuestras espaldas
brotaran las alas
que nos harán volar invencibles.
Creo en lo imposible
que sin voz silenciara
el efecto de sus misiles.
Creo en lo imposible ,
creo que es posible
hacer de este mundo
un mundo sensible.
Creo en nuestros sueños
como punta de lanza,
el arma perfecta para nivelar la balanza,
creo en las acciones, las acciones cotidianas
te llenan de vida, te llenan de esperanza.*

*En lo pequeño radica la fuerza,
con tu cariño yo caminaré,
imaginando rutinas bellas,
para dar vuelta el mundo al revés
empezar por nuestra casa primero,*

¹³⁸ Audio de la canción *Creo en ti* de Ana Tijoux <http://politube.upv.es/play.php?vid=67628>

*romper con todos nuestros miedos,
ser consecuente
de cuerpo y de mente
para alzar el vuelo por senderos nuevos.*

*Porque tu luz cotidiana
enciende la sonrisa que sale por la mañana
creo en ti.*

*Porque veo tu fuerza inexplicable
esa justa dignidad inconmensurable
creo en ti.*

*Yo reafirmo que tu rabia proviene del dolor
y tu lucha florece del amor,
creo en ti.*

*Porque en ti, me veo yo
creo en ti.*

*Creo en ti con problemas y dilemas,
con trabas con vallas
con tropiezos y con penas,
creo en el cotidiano
que hemos hecho a mano
tallado con el paso de lo que caminamos.*

*Nadie muestra su careta
sonrisas y morisquetas
solo esconden la verdad
desarticulando la
micro política de la vida personal.
Creo en nuestros sueños
volando pal cielo,*

*creo en tus acciones más fuertes que balas
transformando nuestro barrio,
al final de la jornada
con ideas que el dinero no compra ni paga.*

*Por eso yo no vine a convencer los convencidos
ni a predicar a los que se sienten vencidos,
yo vine a compartir
con quien haya entendido
que la pelea empieza por el nido.*

Al analizar la letra de esta canción entendemos el llamado a cambiar la sociedad desde el mundo más privado, desde nuestro nicho. Demuestra también un acto de fe con las frases: *Creo en lo imposible, creo que es posible hacer de este mundo un mundo sensible*, al creer en el cambio que los que menos poder tienen pueden generar. *Creo en nuestros sueños como punta de lanza [...] Porque en ti, me veo yo creo en ti [...] Creo en tus acciones más fuertes que balas transformando nuestro barrio al final de la jornada con ideas que el dinero no compra ni paga.* En estas líneas la autora deja en claro que cree que el mundo puede ser más favorable para quienes aún actúan de buena forma, entiende esto como un valor que el dinero no puede prostituir.

Ana Tijoux se posesiona así como una de las compositoras contemporáneas con mayor fuerza en la escena musical chilena, ofrece a través de sus líricas un discurso reivindicativo sobre las etnias originarias, todo esto apoyado por instrumentos tradicionales folclóricos, como también por estilos musicales propios de nuestra tradición cultural. Así, desde su autoría, hace una propuesta que renueva nuestro folclor gracias a la utilización del *hip hop* como medio que aúna y congrega.

III.3.2 Nano Stern. *En la herencia de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo*



Fernando Daniel Stern Britzmann, más conocido en la escena musical chilena como Nano Stern, nació en Santiago de Chile el 30 de marzo de 1985. Desde pequeño mostró gran afinidad por la música, comenzó a tocar el violín a los tres años de edad, instrumento que sería el primero de tantos que este multi-instrumentista dominaría con virtuosismo. Sus primeras participaciones musicales son bajo el alero de los grupos *Matorral* (2001-2002) y *Mecánica Popular* (2004), bandas que decide dejar a un lado debido a un gran ímpetu aventurero. Es así como a los 19 años emprende un viaje a Europa desde donde comenzará a publicar discos con canciones inéditas, fusionando folclore, rock, pop y trova.

En el año 2006 lanza su álbum debut llamado *Nano Stern* en el que presenta composiciones instrumentales mostrando dotes de arreglador y multi-instrumentista al interpretar con su voz y ejecutar las partes para la guitarra, bajo, quena, cuatro, violín, viola, melotrón, percusiones y sintetizadores.

En el año 2007 lanza su disco *Voy y vuelvo* en el que nos cuenta de su vida itinerante. Este trabajo logra posicionarlo con renombre en el ámbito de la cantautoría nacional. Sus siguientes trabajos, *Los espejos* (2009) y *Las torres de sal* (2011), llegan cuando este santiaguino es un artista aplaudido y validado por muchos, permitiéndole establecer numerosas colaboraciones musicales con artistas consagrados.

Destacan de sobremanera las temáticas de sus canciones, que suelen ser biográficas y contestatarias, en las que además se pueden reconocer de manera insinuante los movimientos de la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo.

En la canción *Dos cantores*¹³⁹ (2008), por ejemplo, decide hacer honores a Víctor Jara y a Violeta Parra, ambos íconos de los movimientos recién mencionados, junto a una melodía que se presenta acompañada por una guitarra que busca emular los *toquíos* tradicionales con los que se ejecuta el guitarrón chileno, instrumento propio del folclor chileno.

Dos cantores

*En nuestro país hubieron dos grandes cantores
a uno lo mataron y la otra se mató.
No cantaban demasiado lindo esos señores,
pero cada nota desde el alma les salió.*

*La guitarra siempre acompañaba sus canciones
no necesitaban demasiadas cosas más.
Yo nunca los vi, solo he escuchado grabaciones
sus composiciones al derecho y al revés.*

¹³⁹ Audio de la canción *Don cantores* de Nano Stern <http://politube.upv.es/play.php?vid=67629>

*Dime a quién le importa cuantos discos se vendieron
si salieron en la radio o en televisión.
Ellos son la voz de los que juntos se murieron
y ahora son el canto de nuestra generación.*

*-Fama contra Fama- no me vengan con cuestiones
se trata de algunos que cantaron de verdad.
Por favor no crean que somos todos tan weones
Yo prefiero el canto a toda esa vanidad.
Yo prefiero el canto a toda esa vanidad.
Yo prefiero el canto a toda esa vanidad.*

El autor con esta canción rinde un homenaje a dos de los más grandes compositores nacidos en Chile. Para esto, primero comparte las formas en las que ambos fallecieron: *a uno lo mataron y la otra se mató*, así hace referencia al crudo asesinato del que fue víctima Víctor Jara y del suicidio de Violeta Parra. Ambos artistas fueron víctimas de una violencia inconmensurable que tuvo como final la muerte. Nano Stern hace referencia también a la poca relevancia que tiene la venta de discos en este mercado cuando la calidad del arte es incuestionable: *dime a quién le importa cuantos discos de vendieron*, y cuando el mensaje traspasa el virtuosismo vocal: *no cantaban demasiado lindo esos señores, pero cada nota desde el alma les salió*, para seguir vigente a pesar de que los años pasen, *ellos son la voz de los que juntos se murieron y ahora son el canto de nuestra generación*. El cantautor finaliza la canción con una frase que refleja una crítica que lo envuelve todo: *yo prefiero el canto a toda esa vanidad*, planteando así uno de los grandes problemas que tiene la música popular hoy en día; la imagen, la publicidad y el marketing muchas veces pesan más que la calidad y el discurso de la propia obra.

Con la canción *Décimas a la Viola*¹⁴⁰ (2011), el autor vuelve a homenajear a Violeta Parra. Escribe en estructura decimal, la que tiene su raíz en el canto campesino chileno, para invitarnos a celebrar la obra de esta gran mujer.

Décimas a la Viola

*Celebremos a la viola
en violín y en acordeón
cantemos mas que un orfeón
pa' que viva la señora.
Pa' que su alma de cantora
vuele como un pajarito
usemos flautas y pitos,
baterías y tambores
alegrías y dolores
cantemos con charanguito.*

*Ya ha vivido mas de un siglo
ya no tiene diecisiete
pero su canto arremete
fuerte como un viejo vino.
Al que el tiempo y el destino
va volviendo más intenso
y estos versos que yo trenzo
no son mas que un arroyuelo
amparados en suelo
que es como un caudal inmenso.*

¹⁴⁰ Audio de la canción *Décimas a la Viola* de Nano Stern <http://politube.upv.es/play.php?vid=67639>

*Los cantores reflexionan
todavía sus canciones
que son como bendiciones
para los que las entonan.
Pa' los que se emocionan
escuchando esas verdades
entrelazando amistades
entre intensas melodías
que son lana en armonía
como notas en telares.*

*Y en su canto que de todo
damos gracias a la vida
y entonces es una amiga
que te alegra sin demoro.
Es que incluso cuando lloro
ella me hace compañía
entregando la alegría
de su canto indescriptible
de su vuelo impredecible
de su fuerza y energía.*

Con el acompañamiento de guitarra pareciera por momentos insinuar una cueca,¹⁴¹ mientras el autor hace guiños a lo que es la musicalidad de Violeta Parra. Con: *cantemos con charanguito*, hace referencia al instrumento con el que la compositora se acompañó en sus últimos años, destacándose en este periodo el disco *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Luego hace referencia a dos canciones íconos de la autora. En el primer caso plantea: *ya ha vivido mas de un siglo, ya no tiene diecisiete*, y luego: *los cantores*

¹⁴¹ Género tradicional del folclor chileno.

reflexionan todavía sus canciones, rememora dos conocidas canciones del repertorio de Violeta; *Volver a los diecisiete* y *Cantores que reflexionan*. También se inspira en la obra visual de la compositora, que en muchos casos fue creada en lana. Es así como comparte: *que son lana en armonía como notas en telares*, utilizando la poesía para construir imágenes que unen el mundo de esta importante mujer.

Con un tinte más contestatario se presenta *La puta esperanza*,¹⁴² canción que pertenece a su disco *Las torres del sal* (2011).

La puta esperanza

*De tu caja de música sale una danza
que me envuelve de a poco y me da la esperanza,
de que vuelvan tus manos a darme calor
y se lleven un rato el inmenso dolor.*

*De tu caja de música sale una danza
que me envuelve de a poco y me da la esperanza,
de que cantemos juntos la misma canción,
de que partamos juntos en el mismo avión.*

*Esperanza, la puta esperanza
todos creen que les perteneces,
pero yo ya no quiero esperar mi danzar.
Esperanza mi amada esperanza,
no me claves más hondo tu lanza
ándate antes que todo comience otra vez.*

¹⁴² Audio de la canción *La puta esperanza* de Nano Stern <http://politube.upv.es/play.php?vid=67640>

*No será que me engaño con mi propio canto
no será que tu danza se esconde en el llanto
no será que me invento una falsa verdad
solo para escaparme de la soledad.*

*Esperanza, la puta esperanza
todos creen que les perteneces,
pero yo ya no quiero esperar mi danzar.
Esperanza mi amada esperanza,
no me claves más hondo tu lanza
ándate antes que todo comience otra vez.*

Podemos encontrar frases que nos llevan al movimiento del Canto Nuevo al plasmar la esperanza de que el mundo puede ser un mejor lugar para vivir: *de tu caja de música sale una danza que me envuelve de a poco y me da la esperanza*, y también encontramos palabras que nos transportan hacia el movimiento de La Nueva Canción Chilena al utilizar la palabra para denunciar: *esperanza mi amada esperanza, no me claves más hondo tu lanza, ándate antes que todo comience otra vez*. Es así como podemos entender que este cantautor ha construido su obra al utilizar, por una parte, un lenguaje actual y contemporáneo y, por la otra, los movimientos sociales y musicales chilenos, renovando dichos discursos para hacer una crítica al Chile actual.

III.3.3 Camila Moreno. *Músicas tradicionales fusionadas con rock*



Camila Moreno, cantautora nacida en Santiago de Chile en 1985.

Después de pertenecer a algunas bandas que rondaban en el mundo *underground* capitalino, debuta como solista en el año 2009 con un disco que la llevó a ser nominada al Grammy Latino en la categoría Mejor Canción Alternativa. A la fecha lleva publicado dos exitosos discos, *Almismotiempo* (2009) y *Panal* (2012).

Uno de los hitos de su carrera ocurrió en el año 2010, cuando fue invitada a cantar al Festival del Huaso de Olmué, festival de música folclórica con mayor impacto mediato en Chile, ya que es transmitido por la televisión abierta. En su show en vivo Camila Moreno dedicó unas palabras al presidente electo, Sebastián Piñera, entonces dueño del canal televisivo que transmitía dicho festival y uno de los hombres más ricos del país. “A quienes creen que con el dinero lo pueden comprar todo, incluso un país”. Estas fueron

las palabras con las que presentó su canción *Millones*,¹⁴³ generando gran polémica e incluso censura en la reproducción en internet de dicho momento.

Millones

*Farmacéutica, trasatlántica, trasandina
una vida se apaga porque le estorba,
que no se muera pronto pa' darle la vacuna.
Ellos dicen ser buenos,
reparten pastillas
hay que pena que le da si se hace tira.
Ellos dicen ser buenos, reparten pastillas
hay que pena que le da, pero es mentira.*

*Quieren millones, millones,
millones, millones,
millones, millones.
Millones, millones,
millones, millones,
millones, millones.
Millones de almas en su inmensa cuenta,
millones de casas sobre la selva.*

*Esto pasa en los días,
pasa en las noches
pasa todos los segundos que tomo té en la cocina.
Farmacéutica, trasatlántica, trasandina
una vida se apaga porque le estorba,
que no se muera pronto pa' darle la vacuna.*

¹⁴³ Audio de la canción *Millones* de Camila Moreno <http://politube.upv.es/play.php?vid=67641>

*Quieren millones, millones, millones,
millones, millones, millones.
millones de almas en su cuenta
millones de represas en la tierra
Ellos gobernaron el pasado, la rutina, la energía
no gobernarán el futuro.
Ellos gobernaron el pasado, la rutina, la energía
no gobernarán el futuro.*

*No gobernarán el presente, el futuro.
Quieren millones, millones, millones,
millones, millones, millones.
Millones de almas en su cuenta
millones de represas en la tierra.*

Muchos años pasaron en Chile sin que nadie tuviera el atrevimiento de decir las verdades tan crudamente. Tal vez como consecuencia de una dictadura que dejó atemorizados a muchos, se decidía trabajar con discreción en el discurso. Los artistas que ya conseguían una plataforma masiva cuidaban sus palabras. Se encontraban solo discursos contestatarios o panfletarios en creadores emergentes que tenían poco que perder.

Con la canción *Millones* (2009), la autora critica el mercado farmacéutico que no perdona y que lucra con la salud de la población, referenciando los millones que genera esta industria escasa de ética. Para juntar estos millones ven morir a muchos y hacen dependientes a otros tantos de los medicamentos que curan enfermedades que ellos mismos crean. Así, con: *millones de almas en sus cuentas*, Camila Moreno utiliza la poesía para informar sobre las millones de vidas que se juegan para que las cuentas bancarias de estos poderosos estén llenas. En cuanto a la musicalidad, la canción presenta

tintes folclóricos marcados en el ritmo que se percute y que nos traslada a la etnia mapuche, donde el *Kultrún*,¹⁴⁴ que tradicionalmente interpreta en un seis octavos que acentúa la primera y tercera corchea, se hace constante y persistente, al igual que en esta composición. Otra canción de la autora que acentúa el uno y el tres de cada subdivisión ternaria es *Antes*,¹⁴⁵ donde predominan el acordeón, la guitarra y la voz. Además, la métrica fluctúa entre un seis octavos y un cinco octavos, se logra así una sonoridad renovada a través de esta propuesta métrica. En tradicionales tonadas chilenas hallamos un rasgueo similar en la guitarra, lo que nos hace pensar que se inspira en esas músicas.

Destacamos de sobremanera dos composiciones de Camila Moreno en las que decide experimentar con estilos propios de la musicalidad chilena para fusionarlos con un sonido alimentado de rock. La primera de ellas es *Hago Crecer de Todo Este Árbol de Toda Esta Historia mi Propia Rama*¹⁴⁶ (2010), la que presenta claros tintes de cueca, los que se exacerban gracias a la elección de instrumentación (acordeón y guitarra), como también a los patrones percutidos propios del pandero en este estilo musical. La canción se acompaña de *muletillas*¹⁴⁷ que también encontramos sin excepción en la cueca tradicional chilena.

La segunda de ellas es *Hechizada pericono*¹⁴⁸ (2010), la que se inspira en una tradicional Pericono.¹⁴⁹ En ella escuchamos percusiones fuertes que junto al bajo y una voz cruda, evocan rock escondido en un folclor que propone y asombra.

¹⁴⁴ Timbal de madera cuyo simbolismo, sonoro y visual, encierran las claves de la cosmología y creencia mapuche. Se adjunta en el Anexo imagen de un *Kultrún* mapuche.

¹⁴⁵ Audio de la canción *Antes* de Camila Moreno <http://politube.upv.es/play.php?vid=67642>

¹⁴⁶ Audio de la canción *Hago Crecer de Todo Este Árbol de Toda Esta Historia mi Propia Rama* de Camila Moreno <http://politube.upv.es/play.php?vid=67643>

¹⁴⁷ Palabras o sílabas que se declaman para animar y realzar el canto.

¹⁴⁸ Audio de la canción *Hechizada pericono* de Camila Moreno <http://politube.upv.es/play.php?vid=67735>

¹⁴⁹ La Pericono es una danza tradicional de la isla de Chiloé, ubicada al sur de Chile.

III.3.4 Gepe. *Renovación del folclor a través del Pop*



Daniel Riveros es su verdadero nombre. Este Santiaguino, que nació en el año 1981, decidió convertirse en Gepe para desarrollar su carrera como solista.

A la fecha ha lanzado cuatro producciones discográficas: *Gepinto* (2005), *Hungría* (2007), *Audiovisión* (2010) y *GP* (2012), todas caracterizadas por un patente tinte creativo que lo hace destacar frente a sus pares en una escena musical que se mueve constantemente. Si bien, la música que este compositor y multi-instrumentista crea es catalogada dentro del mundo del Pop, Gepe ha sabido fusionar los estilos, y en muchos casos, ha logrado profundizar con éxito en la hibridación del Pop con el Folclor.

Ejemplo de esto es su composición *Bomba Chaya*¹⁵⁰ (2012) con la que comparte su particular sonoridad.

¹⁵⁰ Audio de la canción *Bomba Chaya* de Gepe <http://politube.upv.es/play.php?vid=67646>

Bomba Chaya

*Hace tiempo que busque
y nunca encontré
algo que pudiera calmar mi mal.
Después de tanta confusión
viene bomba chaya
con su canción y letra tinkusaya.*

*Personas que invite
se quedaron aquí
sintiendo que todo estaba mejor.
No dejaremos pasar
ya ningún año más
sin bailar y vivir en bomba chaya.*

*Traigo lo que gané en la lucha
lo que perdí lo dejé atrás.
Traigo lo que gané en la lucha
lo que perdí lo deje atrás.*

*Hace tiempo que encontré
un ritmo que bailé
como si no hubiera ya nada mas.
Una trompeta magistral
un arpa sideral
que toca la canción bomba chaya.
Bombo y caja digital
el cuerpo natural
que se mueve llegando mas allá.
No es secreto la verdad*

*que quiera encontrar
aquí esta sonando bomba chaya.*

*Traigo lo que gané en la lucha
lo que perdí lo dejé atrás.
Traigo lo que gané en la lucha
lo que perdí lo deje atrás.*

*Desde hace tiempo que busqué
y nunca encontré
algo que pudiera calmar mi mal.
Después de tanta confusión
viene bomba chaya
con su canción y letra tinkusaya.*

*Personas que invite
se quedaron aquí
sintiendo que todo estaba mejor.
No dejaremos pasar
ya ningún año más
sin bailar y vivir en bomba chaya.*

*Traigo lo que gané en la lucha
lo que perdí lo dejé atrás.
Traigo lo que gané en la lucha
lo que perdí lo deje atrás.*

En esta canción predomina el charango, instrumento folclórico que comparte el norte de Chile con Bolivia y Perú, y la utilización de este instrumento no es accidental, la música de *Bomba Chaya* está inspirada en la *Saya* ritmo tradicional del folclor nortino.

Creemos que por esta razón el título de canción utiliza la palabra Chaya, como una derivación del ritmo del cual está inspirada. Se le suma también la utilización de palabras en dialecto indígena. Lo podemos ver en la frase: *viene bomba chaya con su canción y letra tinkusaya*. El *Tinku* es un ritual andino. El significado de la palabra en quechua es “encuentro” y en aymara es “ataque físico”. Es constante el ritmo binario, tradicional de las músicas del norte de Chile, con un patrón rítmico basado en cuatro golpes donde el tercero se subdivide en dos, como también el acompañamiento de bombo y una caja que el autor cita como “digital”: *Bombo y caja digital, el cuerpo natural que se mueve llegando más allá*. Podemos apreciar cercanía al Pop debido a la utilización de sintetizadores que interpretan lo que lo que ejecutarían los bronces, instrumentos propios de estas músicas, logrando así una sonoridad que se acerca a la música electrónica.

Otro ejemplo de creación que fusiona el Pop con las músicas tradicionales folclóricas del norte de Chile es la canción *En la naturaleza*¹⁵¹ (2012), *hit* radial que se mantuvo durante bastante tiempo en la cima de las canciones más programadas en algunas radios chilenas.

En la naturaleza

*En las últimas horas del día
viendo el sol que se esconde en el mar
una noche más, yéndose el día
me gustaría a mi que estuvieras acá.*

*No hace falta perder la cabeza
no hace falta dejar de comer
dando vueltas sobre este planeta
lo haces, deshaces y los vuelves a hacer.*

¹⁵¹ Audio de la canción *En la naturaleza* de Gepe <http://politube.upv.es/play.php?vid=67647>

*Los momentos después de contarte
tu cara de sorpresa al saber
no hace falta tener tanto miedo
que el fuego recorra la cabeza a los pies.*

*No hace falta que quedes afuera
no hace falta que puedas entrar
la alegría es igual que la pena
como dos personas en el mismo lugar.*

*Cuando estás en la naturaleza
un bicho puede picarte,
un león puede comerte
y hacerte desaparecer.*

*Cuando estás en la naturaleza
haciendo tu baile andino
último tazón de vino
antes de hacerte desaparecer.*

*Las personas de esta parte del mundo
y de la otra se vuelven a armar
desde las calles subiendo a lo alto
en una nueva conquista experimental.*

*No hace falta que quedes afuera
no hace falta que puedas entrar
la alegría es igual que la pena
las dos personas en el mismo lugar.*

*Cuando estás en la naturaleza
un bicho puede picarte,
un león puede comerte
y hacerte desaparecer.*

*Cuando estás en la naturaleza
haciendo tu baile andino
último tazón de vino
antes de hacerte desaparecer.*

*Los momentos después de contarte
tu cara de sorpresa al saber
no hace falta tener tanto miedo
que el fuego recorra la cabeza a los pies
últimas horas de un día cualquiera,
últimos meses de un año especial
últimas horas, últimos segundos.*

*últimos meses de un año especial
últimas horas, últimos segundos.*

Si bien en esta canción encontramos menos características musicales inspiradas en músicas folclóricas, el arreglo de vientos ejecutado por sintetizadores nos retrotrae a las fiestas nortinas donde los arreglos de bronces predominan. Se suma también como un guiño entre líneas el texto: *Cuando estás en la naturaleza haciendo tu baile andino, último tazón de vino antes de hacerte desaparecer*, situándonos a través de la lírica en una fiesta de bailes andinos.

A través de estos ejemplos demostramos la renovación folclórica que Gepe propone, lograda gracias a sonoridades, métricas, líricas, y por encima de todo, fusión de estilos.

III.3.5 Camilo Eque. *Cantautoría en el legado de Víctor Jara*



Camilo Eque nace en la ciudad de Valdivia, ciudad perteneciente al sur de Chile.

Al intentar describir su música se hace necesario mencionar la guitarra como figura predominante al igual que la voz en un canto contestatario y reflexivo. Sus canciones hablan sobre las contingencias que en la actualidad apremian a muchos, desde una mirada joven, idealista y contemporánea, pasando a ser así, un cantor crítico y despierto.

Este joven cantautor valdiviano propone un diálogo directo con el oyente en un claro afán de significar nuestra identidad a partir de un discurso colectivo, motivado por el rescate de ritmos y sonoridades folclóricas chilenas y latinoamericanas.

En la década de los setenta, Víctor Jara nos regaló su *Manifiesto*, canción que fue parte de las últimas obras creadas por el autor antes de su asesinato en 1973. Ese Manifiesto, perteneciente al movimiento de la Nueva Canción Chilena, pasó a ser parte del cancionero nacional como un ícono de rebeldía y esperanza ante las injusticias sociales que se vivían.

Camilo Eque, en su disco *Construcción* (2012), decide dejar plasmado su propio manifiesto, compartiendo así, al igual que Víctor Jara, su manera de posesionarse en esta sociedad.

Manifiesto¹⁵²

*Ocurre que me preguntan si existe el temporal
yo respondo con enfado que nos mojan por igual
es la tierra, es la gente, es la cuna y la luz
la que grita por la boca que somos de allá del sur.*

*Ocurre que me interrogan porque canto sin telón
yo respondo sin dudar que la voz no tiene autor
el que ríe, el que llora, el que muere por vivir
es el dueño de este canto, solo así pudo existir.*

*Allá va el temporal
allá va, allá vi el temporal
allá va el temporal.*

*Ocurre que me cuestionan si me voy a encandilar
yo respondo con guitarra que con ruido duermo mal*

¹⁵² Audio de la canción *Manifiesto* de Camilo Eque <http://politube.upv.es/play.php?vid=67648>

*será pan, será regalo pal' que quiera recibir
pero nunca un aplauso a mí me podrá confundir.*

*Ocurre que me preguntan si mi llanto es de cristal
yo respondo tan desnudo toda la lágrima es de sal
no hay secretos, no hay ventajas arriba de niun' altar
lo precioso existe antes de que se pueda mirar.*

Allá va, allá va el temporal

allá vi, allá va el temporal.

allá va el temporal.

Esto soy

el temporal.

Al analizar la lírica de la canción, algunas frases nos permiten encontrar un sentido de denuncia de parte del autor. *Ocurre que me preguntan si existe el temporal, yo respondo con enfado que nos mojan por igual.* Entendemos a través de estas palabras, que el símbolo de *el temporal* representa el problema de abuso de parte de los más favorecidos debido a la inmensa desigualdad social que existe en nuestro país. Al mencionar que todos somos mojados por igual, el autor hace referencia a la dificultad de salir invicto de estos hechos, para luego sumar: *yo respondo sin dudar que la voz no tiene autor*, explicándonos que su canto es un canto colectivo, que refleja y comparte las necesidades de todos. Luego, plantea la amenaza que algunos ven en el hecho de que su música comience a ser escuchada y reconocida, pensando en que al adquirir popularidad su discurso cambiaría: *ocurre que me cuestionan si me voy a encandilar, yo respondo con guitarra que con ruido duermo mal*, a lo que él contesta: *pero nunca un aplauso a mí me podrá confundir.*

*Llévense*¹⁵³ es otra canción (del mismo disco *Construcción*) que creemos importante destacar, donde se plantea que si bien este sistema nos enumera para poder clasificarnos, y en muchos casos nos pasa a llevar de manera violenta, hay cosas que nadie nos podrá arrebatar.

Llévense

*Llévense mis do, llévense mi documentos
llévense mi nom, llévense mi nombre y mi rut
llévense mi ro, llévense mi ropa y baúl
no me faltará una razón para vivir.*

*Llévense la cruz, llévense la carne y el ataúd
llévense sus gue, llévense su guerra y su paz
llévense sus jue, llévense sus juegos de azar
no me faltará ni un motivo pa' respirar.*

*Llévense mi sal, llévense el imperio del sol
llévense el carbón, su fuego que nos ahuyentó
llévense la fé, la de quien ayer no gritó
no me faltará una forma de caminar.*

*Llévense su fron, frontera que nos alejó
llévense el dolor y el candado que se oxidó
llévense la luz, que a nuestra sombra cegó
no me faltará ni un pedazo de mi cuerpo.*

*Llévense el precio, del valor de lo precioso
llévense su bien, que a la raíz hace mal*

¹⁵³ Audio de la canción *Llévense* de Camilo Eque <http://politube.upv.es/play.php?vid=67649>

*llévense su mal, que a la maleza hace bien
no me faltará un recuerdo que anhelar.*

*Llévense el rencor, que embarga al canto su voz
llévense la sed, que ha nuestra agua mató
llévense la pa, patria que nos exilió, no me faltará
no nos faltará, no nos faltará
no nos faltará una razón pa' respirar.
No me faltará mi paloma para amar
no nos faltará, no nos faltará
una razón pa' respirar.*

A través de este crudo canto que solo se acompaña de guitarra, se nos habla de lo innecesario y del despojo que se debe tener sobre lo negativo de este sistema. Critica a los que deciden si este mundo está en paz o en guerra: *llévense su guerra y su paz*, y a los que han trazado las fronteras que nos dividen: *llévense su frontera que nos alejó*. Este canto con conciencia social da la esperanza de que nunca faltará una razón para dar sentido a la realidad, al respiro, a la vida: *no me faltará una razón para vivir, no me faltará un motivo pa' respirar*.

Camilo Eque se consagra como uno de los cantautores chilenos que no temen a decir las verdades a través de composiciones que buscan protestar. Logra proponer un discurso que relata y describe a la sociedad actual, renovando en la tradición de Víctor Jara, a la canción de protesta chilena.

III.3.6 Evelyn Cornejo. *Renovación del canto folclórico femenino*



Evelyn Cornejo, compositora nacida en la región del Maule, sur de Chile, que ha alimentado su música con el folclor proveniente de su zona y con una importante influencia en la música popular chilena. Sus melodías, que nacen de la trova y de la fusión latinoamericana, han conseguido posesionarse en las radios chilenas con éxito destacándose la canción *Los ratones*.

Con letras que narran historias de campo y duras críticas sociales, la autora ya cuenta con dos producciones discográficas: *Música de raíz folclórica* (2009) y *Evelyn Cornejo* (2011).

*Los ratones*¹⁵⁴

*Yo tenía un novio
y de un día pa' otro dejó de hablarme,
un día se marchó*

¹⁵⁴ Audio de la canción *Los ratones* de Evelyn Cornejo <http://politube.upv.es/play.php?vid=67650>

*y penando me quedé por los rincones.
Un día los ratones
aburridos de tanta pregunta escuchar
se acercaron a mí
y una maldad enorme me han de confesar.*

*Que él solía dormir
con la boca abierta igual que los pajarones
no pudieron resistir
y la lengua le comieron los ratones traidores.
Les digo “traidores”
porque a los gatos yo les he espantado
de las trampas los he rescatado
y me pagan comiendo la lengua de mi enamorado.*

*En su defensa
los ratones dijeron que lo habían visto
con una linda muda
sacando la vuelta.
Y por esta razón
la lengua le comieron al boquiabierto
ahora comprendo yo
por qué nunca más me habló.*

*Acaso para quererte, wai kitai
se necesitan testigos, wai kitai
que más testigos mi pelo, wai kitai
que más testigos tus ojos, wai kitai
prueba de habernos querido, wai kitai
prueba de habernos amado, wai kitai.*

En esta canción de desamor la musicalidad hace referencia constante a un folclor inspirado en nuestras músicas nortinas. Si bien la compositora se acompaña de un cuatro venezolano y no de un charango, como se esperaría, la música se presenta íntima al resonar solo las cuerdas del cuatro y la voz. Ya en el último estribillo, aparecen incipientes percusiones, silbatos y flautas propias de los carnavales nortinos. La música folclórica se hace notar junto a una acentuación inversa en algunas palabras, recurso del huayno o trote nortino.

Aparecen también dichos populares de nuestra cultura, como “te comieron la lengua los ratones”, para argumentar el por qué del silencio de su amado. Con recursos como este y la utilización del cuatro venezolano se hace imposible no recordar a Violeta Parra, entendemos y dilucidamos estas características compositivas como parte de la herencia que dejó en la cultura popular chilena.

No es coincidencia que Evelyn Cornejo haya querido hacer un homenaje a Violeta, musicalizando algunas de sus décimas,¹⁵⁵ como también la similitud en las temáticas de sus composiciones, muchas veces con tintes contestatarios y muchas otras para describir un desamor frustrado y dolido. Como ejemplo de esto referenciamos la composición *La borrachita*, en la que de una manera simple y sin mayor pretensión nos enseña lamento y soledad.

La borrachita¹⁵⁶

*Quien me va a querer a mi y quien me va a querer a mi
y quien me va a querer a mi, quien me va a querer a mi
si soy una borrachita que pura rabia vomita
si soy una borrachita que pura rabia vomita.*

¹⁵⁵ Audio de la canción *Más van pasando los años*, décimas de Violeta Parra musicalizadas e interpretadas por Evelyn Cornejo <http://politube.upv.es/play.php?vid=67651>

¹⁵⁶ Audio de la canción *La borrachita* de Evelyn Cornejo <http://politube.upv.es/play.php?vid=67652>

*Quien me va a querer a mí, quien me va a querer así
quien me va a querer a mí, quien me va a querer así.
En mi cuello siempre llevo un pañuelo con un nudo
en mi cuello siempre llevo un pañuelo con un nudo
contra este mundo violento, carente de sentimientos
a todo el mundo critican, todos santos son perfectos.*

*Pero a mí no me interesa la opinión de ninguno,
pero a mí no me interesa la opinión de ninguno.
Y quien quiere querer así y quien quiere querer así
y quien quiere querer así, quien quiere querer así
si por un amor yo mato y de pena después muero
si por un amor yo mato y de pena después muero
y uno se quedó llorando y el otro siguió viviendo
y uno se quedó llorando y el otro siguió viviendo.*

*¿Cuántos amores llevas tú? morenito del Perú
¿cuántos amores llevas tú? morenito del Perú
todavía no lo sé pero pronto lo sabré
todavía no lo sé pero pronto lo sabré.
Todavía a mí me falta verle a la muerte su espalda
todavía a mí me falta verle a la muerte su falda.*

Acompañada solo de guitarra, como las antiguas cantoras campesinas, esta cantautora se posiciona desde una mirada femenina. Renueva y propone dentro del folclor, a través de un discurso claro y lleno de potencialidades que se alimenta de formas musicales tradicionales, como expresiones populares propias de nuestra sociedad.

IV. CREACIÓN DE TRABAJO DISCOGRÁFICO/ PROPUESTA DEL AUTOR: *MALVARROSA (2013)*

Desde los cantos tradicionales campesinos hasta Violeta Parra y Víctor Jara, desde los movimientos musicales contestatarios hasta los nuevos exponentes que fusionan y proponen con su musicalidad; todo lo anterior es lo que ha inspirado nuestro proceso creativo para concluir así con esta investigación performativa. Es gracias a la forma canción que hemos profundizado en la musicalidad chilena, para reflejar sus elementos identitarios preservando, en consecuencia, su patrimonio cultural.

Se presenta, a continuación, el relato detallado de los procesos de creación de una producción discográfica, narramos con minuciosidad el porqué de las decisiones interpretativas, melódicas, sonoras, poéticas y visuales, entre otras.

Ha sido un extenso trabajo que ha durado años. A lo largo de este camino hemos enfrentado todo tipo de desafíos, desde decidir el nombre para esta producción musical, hasta resolver la distancia que debemos mantener frente al micrófono al momento de interpretar. Intentaremos, a continuación, detallar los acontecimientos minuciosamente con el fin de plasmar en el papel la experiencia para quien quiera ser espectador de ella y revivirla a través del relato.

En la propuesta que están próximos a enfrentar se fusionan recursos folclóricos tradicionales propios de nuestro país con la mirada autoral de quien rememora, sosteniendo en el soporte de la forma canción la conjugación de formas populares tradicionales con contemporáneas para homologar dichos recursos estéticos.

Para afrontar la presente investigación performativa se ha decidido utilizar un discurso autobiográfico y autoetnográfico, que describe nuestra experiencia dentro del contexto cultural, social y político de Chile.

En los estudios sobre las narrativas del yo, se encuentra una distinción entre lo que se denomina la perspectiva autobiográfica y la autoetnográfica. La distinción es sutil, importante, pero no siempre clara. Por eso, en esta delimitación de campos se hace necesario señalar el matiz diferencial, para luego poder continuar situando el campo de estudios sobre el sujeto que se investiga en la narración de su experiencia. El relato de la memoria del yo, sus trayectorias, momentos críticos, etc., es el eje de toda investigación autobiográfica, que se puede realizar desde el “sí mismo” o acompañado de otro (el investigador) [...] A pesar de ello, la autoetnografía puede ser un vehículo de emancipación en la medida que promueve nuevas formas de comprender nuestra subjetividad. [...] Investigación, historia y método conecta lo autobiográfico y personal con lo cultural, lo social y lo político. Es el estudio de la cultura de la que uno forma parte, integrado con las experiencias relacionadas e interiores de cada uno. Esto significa que la autoetnografía conecta –de forma explícita y como parte del proceso de investigación- lo personal con las dimensiones o las fuerzas culturales y sociales que se hacen presentes en el relato.¹⁵⁷

Se plantean en lo anterior las características de las investigaciones autobiográficas y autoetnográficas, con sus sutiles distinciones para dar cuenta de que en lo propuesto reconoceremos e interpretaremos los residuos de nuestra cultura a través de nuestra subjetividad.

En toda autoetnografía la forma, la escritura, tiene importancia en sí misma. La escritura se transforma así en un recurso a través del cual se crea o recrea la experiencia.¹⁵⁸ Pasamos a continuación a utilizar la escritura para reconocernos en nuestra vulnerabilidad como sujeto autobiografiado, exponemos nuestra historia para transformarla y resurgirla en la relación con el lector.

¹⁵⁷ HERNÁNDEZ, Fernando. *Investigación autobiográfica y cambio social*. España: Ediciones Octaedro, 2011, pp. 29-30.

IV.1 Cronología de los acontecimientos

*Desde pequeña feliz
mi oído atento y despierto
buscó cobijo y acierto
en música de raíz.
Mezclando fuerza y matiz
mi voz se hizo voraz
y el canto así fue capaz
de en Pájara transformarme
Pájara voy a llamarme,
me presento sin disfraz.*

*Así compuse y compuse
notas que unieran mi alma
canciones fueron la calma
en viajes que no pospuse
en pentagramas propuse
melodía junto a prosa
sin búsqueda pretenciosa
con ukelele y mi canto,
con alegría y con llanto
nació entonces Malvarrosa.*

Malvarrosa (2013) es un viaje, un recorrido, que tuvo como resultado la gestación de una producción discográfica que cuenta con diez canciones, las que fusionan elementos tradicionales de la música chilena, con recursos contemporáneos propios de la música masiva actual.

Para poder entender el cómo de los procesos creativos hay que indagar en los sucesos. Compartimos, a continuación, el resumen de un largo camino que dio pie a una introspección sanadora de la que nacieron melodías y letras de manera individual, las que resultarían ser parte de un todo, de *Malvarrosa*.

El viaje comenzó con la oportunidad de salir de Santiago de Chile para emprender, la que parecía ser la aventura de nuestra vida.

Era el año 2009 cuando la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica del Gobierno de Chile (CONICYT) llamó a concurso para otorgar becas a chilenos y extranjeros con permanencia definitiva en Chile, para iniciar o continuar estudios conducentes a la obtención del grado académico de magíster, en instituciones de excelencia en el extranjero. Esta beca tiene como objetivo el formar capital humano avanzado en todas las áreas del conocimiento buscando que los graduados, a su regreso a Chile, apliquen los conocimientos adquiridos y contribuyan al desarrollo científico, académico, económico, social y cultural del país.

A los meses de postular para el concurso y sin mucha esperanza, tomando en cuenta la dificultad de obtener dicho beneficio, se nos notificó la obtención de la beca con posible fecha del viaje para agosto de 2010.

Fue así como llegamos a la ciudad de Valencia para cursar el Máster en Música de la Universidad Politécnica de Valencia. Lo que ocurriría en la estadía en dicha ciudad jamás lo hubiésemos pronosticado. Viajamos para estudiar y volvimos, después de unos años, con el material suficiente para poder producir un disco.

Mientras avanzaban los meses, las asignaturas del Máster se fueron cursando, pudimos en septiembre del año 2011, presentar el proyecto para obtener el grado de Máster. “Rl Punquen Trap Trap: Un diálogo sonoro-vocal con el entorno natural urbano a partir de la onomatopeya de la etnia chilena mapuche” fue el título de la investigación, en la que se indagaba en la importancia de la onomatopeya para la etnia mapuche y su

diálogo con el entorno sonoro. Aplicamos el uso creativo de la onomatopeya en la creación contemporánea para así desarrollar una creación performativa inspirada en la musicalidad de dicha etnia, la investigación buscó recuperar el proceso de creación onomatopéyica en un diálogo con el entorno natural-urbano actual.

Mientras se desarrollaba este trabajo llegaron a nuestra vida algunos cuestionamientos sobre la forma en la que enfrentábamos la musicalidad. Horas entre clases y libros, leíamos sobre música, estudiábamos sus procesos, metodologías, todo esto sin dejarle tiempo a *sonar*. Parecía que el rumbo había perdido sentido, si bien los conocimientos musicales aumentaban la practicidad de ellos no se llevaban a cabo, generando un gran ruido interno. Este bullicio se traspasó a quienes nos rodeaban, lo que llevó a que en diciembre del año 2011, para navidad, nos llegara de regalo un ukelele, un cuaderno pentagramado y bolígrafos para escribir en él. Al parecer quienes nos conocían podían dilucidar la necesidad de hacer música, una necesidad que en aquel momento no se nos presentaba con claridad total.

Fueron pocos los días en los que el ukelele se mantuvo callado. A comienzos de enero del 2012 iniciamos la experimentación con sus cuatro cuerdas, optamos de manera consiente por enfrentar el instrumento de una manera libre. No estudiaríamos ni investigaríamos cuales serían los acordes para digitar. La manera de enfrentarlo sería a través de un juego, presionando la cuerda de manera libre, para buscar sonoridades que nos parecieran destacables. Fue así como nació *La Pájara*, composición que nos retrataría y presentaría en sociedad, la que sería la primera de muchas, todas ellas escritas en el cuaderno pentagramado con el que hasta el día de hoy trabajamos.

Durante los ocho meses siguientes, mientras vivíamos en el barrio de la Malvarrosa de Valencia, las canciones siguieron gestándose. Es en ese proceso cuando se nos notifica que debemos retornar a nuestro país. Teníamos la claridad de que las canciones que ya existían serían parte de un disco que se llamaría *Malvarrosa*, como el lugar que las vio nacer. Así podríamos dar cuenta del nido, de la cuna de este material creativo.

Con las maletas cargadas de libros el nivel de expectativas sobre la vuelta era mayor y el miedo a perder lo más preciado hizo que el cuaderno pentagramado fuera en el equipaje de mano, para qué evitar cualquier extravío desafortunado.

Al llegar a nuestro país muchas cosas nos sorprendieron, la desigualdad y la injusticia social se veían aún más que antes. Pensamos que la distancia otorga perspectiva y al volver la perspectiva era un manto que cubría nuestros ojos dilucidándolo todo. Fue entonces fácil escribir las canciones que faltaban. Reencuentros, preguntas, rabias y deseos profundos inspiraron los versos y melodías que faltaban por escribir. Durante los próximos cinco meses trabajamos en terminar de componer las canciones restantes y en crear los arreglos para todas ellas, ingresando al estudio de grabación de la Escuela de Música y Sonido de la Universidad UNIACC, a finales de febrero del año 2013.

El proceso de grabación fue cómodo, Marcelo Mollinedo, un gran amigo e ingeniero en sonido hizo de nuestro paso por ese lugar una grata experiencia. Muchas veces él nos daba las referencias de lo que podía sonar mejor, haciéndonos escuchar detalles que no habíamos percibido antes. Durante más de diez días trabajamos en jornadas completas registrando casi en su totalidad todo el material.

En aquel tiempo Sebastián Wallerstein, director de la Escuela de Música y Sonido de la Universidad UNIACC, escuchó parte del trabajo que se proponía en el estudio y nos ofreció participar con una colaboración en los arreglos musicales. Le entregamos las pistas grabadas y propuso sobre ellas nuevos arreglos, nos dejó absolutamente conformes con el resultado. Wallerstein se sumó a este proyecto, actualmente es el productor musical de La Pájara. Los nuevos arreglos ingresaron al estudio de grabación, y al estar todo registrado, se mezcló y masterizó el material en Santuario Sónico, uno de los mejores estudios de Chile, con el ingeniero Juan Pablo *Prabha* Quezada.

En paralelo, se comenzó a trabajar en la visualidad del material, para ello se contactó con Christian McManus, para el retrato de la portada del disco, y con Mariana Gallardo Klein, a cargo del arte general del proyecto. Fueron meses de trabajo junto a Gallardo Klein. Ella escaneó dibujos y anotaciones del cuaderno pentagramado, donde

todo había sido compuesto y solicitó fotografías familiares, entre tantas otras cosas, logramos después de largas conversaciones y propuestas de dibujos dar con el resultado final para el arte de *Malvarrosa*.

Es en ese proceso cuando viene la idea de rebautizarse. Se intuía que el material creativo podía lograr posesionarse en la industria musical chilena y pensamos que había que marcar una diferencia. Creímos que sería difícil recordar el nombre *Javiera Bobadilla*, ya existían muchos cantautores que se hacían llamar por su nombre completo y, a su vez, ya existían muchas cantautoras con nombre *Javiera* en la escena, entonces: ¿Por qué no cambiarse de nombre? La idea nos asustaba en un comienzo, parecía un cambio de identidad. Para calmar las ansiedades se comenzó a experimentar con la imagen del disco utilizando el nombre de La Pájara,¹⁵⁹ y al ver nuestra fotografía con ilustraciones que nos emplumaban todo tuvo sentido.

Ya para julio del 2013 el disco estaba creado y grabado, su arte estaba terminado y se ordenaron a la empresa de multicopiado las primeras quinientas copias. Había que trabajar en montar las canciones en vivo para poder comenzar un circuito de conciertos, logramos en pocas semanas conformar una banda que sigue vigente en su integración hasta el día de hoy. En la guitarra acústica Sebastián Wallerstein, en percusiones Samuel Álvarez y Greco Acuña, en la viola da gamba Luciano Taulis, en el contrabajo Maximiliano Flynny, con el tiempo se sumó a la guitarra eléctrica Ramiro Durán, todos destacados músicos chilenos. Así, los ensayos se llevaron a cabo dos veces a la semana en sesiones de tres a cuatro horas.¹⁶⁰

El 23 de Agosto del 2013 se hizo el lanzamiento oficial del proyecto musical La Pájara, con la finalidad de darnos a conocer y comenzar a posesionarnos en el actual movimiento musical chileno.¹⁶¹ A sala llena el concierto fue todo un éxito,¹⁶² nacieron a

¹⁵⁹ Se adjunta en el anexo imagen de la portada del disco *Malvarrosa* con el nombre de La Pájara.

¹⁶⁰ Se adjunta en el anexo fotografías de registro de los ensayos con la banda.

¹⁶¹ Se adjunta en el anexo afiche promocional para el lanzamiento del proyecto La Pájara.

partir de él proposiciones de entrevistas radiales, conciertos e incluso una firma de contrato con JCM Discográfica, sello y editorial independiente que distribuye nuestro material de manera digital en plataformas como Amazon,¹⁶³ Itunes¹⁶⁴ y Portaldisc,¹⁶⁵ entre otras, como también es el encargado de posesionar el disco en su formato físico en grandes tiendas del país.¹⁶⁶

Avanzaba la segunda mitad de un 2013 con bastante movimiento, cuando se nos notifica que fuimos seleccionados para representar a Chile en la competencia folclórica del *LV Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar*. El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es un certamen musical organizado anualmente en la ciudad de Viña del Mar, Región de Valparaíso, Chile, es considerado como el mayor festival de América Latina y el más importante del Continente Americano. Realizado todos los meses de febrero en el anfiteatro de la Quinta Vergara,¹⁶⁷ el lugar cuenta con un aforo que alcanza los 15.000 espectadores de manera presencial,¹⁶⁸ y, a su vez, es transmitido en vivo y en directo por radios y canales televisivos nacionales e internacionales, consiguiendo mediciones récord en los rankings televisivos. Llegó a alcanzar en su última edición más de ciento cincuenta millones de espectadores en sus diferentes plataformas.

Sin duda, el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es la instancia mediática con mayor relevancia a la que un músico latinoamericano pudiese aspirar. El show está conformado por dos partes: el espectáculo musical donde son invitados destacados músicos de todo el mundo y la competencia que tiene a su vez dos líneas:

¹⁶² Se adjunta en el anexo fotografías del concierto de lanzamiento de La Pájara el 23 de Agosto del 2013.

¹⁶³ *Malvarrosa* a la venta en la web Amazon <http://www.amazon.com/Malvarrosa-La-P%C3%A1jara/dp/B00FS0NZPE>

¹⁶⁴ *Malvarrosa* a la venta en la web Itunes <https://itunes.apple.com/cl/album/malvarrosa/id722729925>

¹⁶⁵ *Malvarrosa* a la venta en la web Portaldisc <http://www.portaldisc.com/disco.php?id=7664>

¹⁶⁶ Se adjunta en el anexo fotografía del *Malvarrosa* en el supermercado TOTTUS de Santiago de Chile.

¹⁶⁷ La Quinta Vergara es un parque ubicado en la ciudad de Viña del Mar. En su interior se encuentra el Palacio Vergara y el anfiteatro, donde se realiza anualmente el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.

¹⁶⁸ Se adjunta en el anexo fotografía tomada una de las noches en la que cantamos en la Quinta Vergara a su máxima capacidad.

internacional y folclórica.¹⁶⁹ El galardón para premiar dicha competencia es la *Gaviota de plata*, estatuilla con forma de gaviota que en su cabeza tiene una lira. El trofeo fue diseñado por los destacados artistas nacionales Carlos Ansaldo y Claudio di Girolamo. Cada línea de competición tiene dos premiaciones y, en consecuencia, la entrega de dos *Gaviotas de plata*; premio a la mejor canción y premio a la mejor interpretación. El día 27 de febrero del año 2014 se nos galardonó con dos *Gaviotas de plata*, por obtener el primer lugar en la categoría mejor canción y mejor interpretación en la competencia folclórica de ese año.¹⁷⁰ El impacto mediático de dicha premiación nos benefició enormemente, logramos sonar en las emisoras radiales chilenas y que un gran número de personas nos conociera. Comenzaba así un 2014 lleno de viajes, de canto y de música.

Para aprovechar la vitrina obtenida gracias al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, decidimos hacer el lanzamiento de *Malvarrosa* en abril,¹⁷¹ organizamos el evento en solo dos meses. Posterior a eso, postulamos al Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile, que llama anualmente a concurso para financiar proyectos culturales que se destacan por su calidad y aporte cultural al país. El FONDART fue creado en el año 1992, con la aprobación de la ley N° 19.891, con el objetivo de apoyar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura y la conservación del patrimonio nacional. Con los recursos de este fondo se ejecutan programas a través de concursos abiertos. Gracias a este fondo pudimos viajar por el sur de Chile durante el año 2014, fuimos premiados por el gobierno para financiar nuestra gira.

¹⁶⁹ La competencia folclórica del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar es también una competencia internacional, que tiene como objetivo principal el desarrollo y estímulo de la música popular de raíz folclórica chilena y del mundo.

¹⁷⁰ Se adjunta en el anexo fotografías de la participación en el LV Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.

¹⁷¹ Se adjunta en el anexo afiche del concierto de lanzamiento de *Malvarrosa* y fotografía del concierto.

La itinerancia se dividió en dos partes debido a las inmensas distancias entre las ciudades elegidas para tocar. En su primera parte¹⁷² se hicieron conciertos en las ciudades de Chillán, Concepción y Talca, y en su segunda parte¹⁷³ en las ciudades de Puerto Montt, Puerto Varas y Valdivia. Todos los conciertos fueron gratuitos, tuvimos una afectuosa acogida en cada una de las instancias.

Durante ese año se realizó también una gira por España y Francia financiada por el concurso Ventanilla Abierta del Gobierno de Chile, que busca contribuir a la difusión y circulación de artistas y mediadores culturales chilenos con motivo de participaciones en eventos, certámenes, seminarios, congresos y espacios de intercambio artístico y culturales relevantes en el extranjero que contribuyan al fomento profesional de las artes y la cultura. Fue así como en el mes de junio del 2014 hicimos conciertos en Barcelona,¹⁷⁴ Valencia¹⁷⁵ y París.¹⁷⁶

Para finales del 2014 ya habíamos logrado ser reconocidos dentro del medio musical nacional. Las entrevistas radiales,¹⁷⁷ televisivas¹⁷⁸ y la aparición en prensa escrita¹⁷⁹ a la largo de todo Chile apoyaron esa difusión posesionándonos como uno de los nuevos exponentes de la música emergente chilena.

¹⁷² Se adjunta en el anexo afiche de la primera parte de la gira al sur de Chile 2014.

¹⁷³ Se adjunta en el anexo afiche de la segunda parte de la gira al sur de Chile 2014.

¹⁷⁴ Se adjunta en el anexo afiche del concierto en la ciudad de Barcelona.

¹⁷⁵ Se adjunta en el anexo afiche del concierto en la ciudad de Valencia.

¹⁷⁶ Se adjunta en el anexo afiche del concierto en la ciudad de París.

¹⁷⁷ Se adjunta en el anexo fotografías de algunas de las entrevistas radiales.

¹⁷⁸ Se adjunta en el anexo fotografías de algunas apariciones televisivas.

¹⁷⁹ Se adjunta en el anexo recortes de prensa.

IV.2 Decisiones composicionales

La mayoría de la gente quiere saber cómo se hacen las cosas. No obstante, admite francamente sentirse a ciegas cuando se trata de comprender cómo se hace una pieza de música. Dónde comienza el compositor, cómo se las arregla para seguir adelante –en realidad, cómo y dónde aprende su oficio-, todo esto está envuelto en impenetrables tinieblas. El compositor es, en una palabra, un hombre misterioso para la mayoría de la gente, y el taller del compositor una torre de marfil inaccesible.¹⁸⁰

Componer una canción presenta diferentes tipos de desafíos: construcción melódica, armónica, poética, interpretativa y sonora, pero crear una producción discográfica invita a un desafío mayor. Las canciones pasan a ser parte de un todo articulado que entregará en su conjunto un mensaje final. Es entonces cuando las decisiones musicales deben ser pensadas en su globalidad, sumándose a ellas otras extra musicales como son el arte y la visualidad con la que se acompañará a la obra musical.

El disco debe proponer en diferentes ámbitos; debe tener un sonido, una imagen, un discurso, y lograr con la conjugación de todos estos factores un resultado global y unificado.

Se presenta, a continuación, el relato detallado, con la finalidad de dilucidar y transparentar los procesos de creación de una producción discográfica, narramos con minuciosidad los por qué de las decisiones interpretativas, melódicas, sonoras, poéticas y visuales.

¹⁸⁰ COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 36.

IV.2.1 Líneas melódicas

Como un comentarista señaló, si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual. El efecto de esos dos elementos en nosotros es un misterio. Hasta ahora no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos [...] Al escribir música, el compositor está de continuo aceptando y rechazando las melodías que espontáneamente se le ocurren. En ningún otro plano de la composición está tan obligado a confiar en su instinto musical como guía.¹⁸¹

Las melodías de *Malvarrosa* fueron creadas de manera intuitiva. Nunca trabajamos desde el pentagrama ya que pensábamos que esa forma nos llevaría a enfrentar con absoluta racionalidad los procesos creativos. La armonía que acompaña a las melodías fue enfrentada de igual manera, sin conocer en un primer momento qué acordes acompañaban la melodía, meses después trabajamos este aspecto, cuando las canciones ya habían sido creadas y vieron la luz.

Para conseguir que las melodías no se olvidaran, se cantaban una y otra vez al ser creadas y cuando parecía que nuestra memoria fallaría al intentar ejecutarlas con posterioridad, las grabábamos con el fin de resguardar la creación. Meses después se hizo el traspaso al pentagrama, cuando se decidió inscribir las canciones en el Servicio de Propiedad Intelectual de Chile, con la finalidad de proteger los derechos de autor de nuestra obra.

Casi sin excepción, las melodías fueron creadas acompañadas del ukelele y, así, mientras que de la voz cantada surgían ideas musicales, la lírica que acompaña a las notas surgía de manera simultánea, inspirando una a la otra para lograr coherencia entre el mensaje poético y la propuesta musical.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 61.

Ninguna de las líneas melódicas creadas ha sufrido modificaciones con el tiempo, han quedado inalteradas desde el momento de la creación. Pasamos, a continuación, a analizar las melodías de cada una de las canciones de *Malvarrosa*.

IV.2.1.1 La Pájara¹⁸²

Al comenzar a trabajar melódicamente en la composición, surgió la siguiente idea musical:



Se sostiene en un primer contratiempo acompañado por sus siguientes seis corcheas. El rango melódico no presenta mayor fluctuación durante los primeros seis compases, luego en el séptimo, decidimos generar sorpresa gracias a la utilización de la octava alta para resolver los últimos dos compases. Esta frase musical se repite, para conformar los dieciséis compases que construirán la estrofa.

Al tener clara la idea musical de la estrofa continuamos con la creación de la melodía del estribillo, donde se modificó el motivo anteriormente presentado, esta vez utilizamos uno creado con cuatro corcheas y dos negras. Esta idea musical de ocho compases se repitió sin modificación para constituir un estribillo de dieciséis compases que no presenta mayor movilidad melódica.

¹⁸² Audio de la canción *La Pájara*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein <http://politube.upv.es/play.php?vid=67653>



Al unir ambas partes de la canción, sentíamos que era necesaria una transición entre la estrofa y el estribillo. Fuera de los últimos dos compases de la frase musical estrófica, no había mayores saltos interválicos en la composición, entonces pensamos en construir una melodía que generara un quiebre entre ambas partes gracias a una mayor amplitud melódica.

Así, continuamos con el motivo musical que alimenta a la estrofa y desarrollamos la idea a partir de una quinta justa ascendente, comienza a desarrollarse esta frase musical que unifica estrofas y estribillos.



IV.2.1.2 La retirada¹⁸³

La canción *La retirada* se desarrolla en dos partes distinguidas con claridad, las que serán equivalentes a estrofas y estribillos en la composición. La primera estrofa presenta un motivo musical constituido por una negra y corchea, puede entenderse en los primeros cuatro compases el desarrollo de un antecedente melódico que presenta su

¹⁸³ Audio de la canción *La retirada*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein <http://politube.upv.es/play.php?vid=67654>

consecuente en los siguientes cuatro compases, con la necesidad de concluir con ocho compases para construir la idea musical.



Esta idea se repite sin grandes modificaciones para así constituir los primeros dieciséis compases de la melodía. Luego, esta idea melódica presenta su variación, la que a su vez también se repite construyendo así la segunda estrofa de la canción. En esta variación oímos una melodía similar a la anterior, pero su diferencia radica en que se desarrolla con una diferencia de dos tonos a la melodía original, este transporte otorga una mayor amplitud melódica a la composición.



El estribillo rompe el motivo presente en las estrofas invirtiéndolo por completo, se forma con la sucesión de corchea y negra. A su vez, presenta la idea en solo cuatro compases, que repite de manera idéntica cuatro veces consecutivas.



IV.2.1.3 Papel en blanco¹⁸⁴

Todas las composiciones de *Malvarrosa* comenzaron a ser creadas a partir de la melodía de las estrofas, excepto en *Papel en blanco*, en la que se comenzó a trabajar a partir de la melodía del estribillo. Este se desarrolla en giros que repiten la idea musical cada cuatro compases proporcionando una evolución cíclica y constante.



Luego, se repite y desarrolla la idea propuesta anteriormente, pero esta vez comienza una tercera mayor ascendente.



¹⁸⁴ Audio de la canción *Papel en blanco*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein
<http://politube.upv.es/play.php?vid=67658>

Se optó por este salto ascendente para generar mayor tensión en la composición, utilizamos notas que quedaran en un registro que otorgara mayor exigencia vocal y, en consecuencia, propusimos un mayor desafío interpretativo.

La estrofa comparte un desenlace que fluctúa entre la pasividad de las negras con puntillo de los primeros cuatro compases y la acción presente gracias al desarrollo melódico en corcheas de los cuatro siguientes. La idea se repite para reafirmar la frase melódica y prepara la llegada del estribillo.



IV.2.1.4 Me niego¹⁸⁵

La primera melodía que surgió para *Me niego* fue la siguiente:

¹⁸⁵ Audio de la canción *Me niego*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein <http://politube.upv.es/play.php?vid=67656>

Es ver dad queal gu nos gri tan queel mundo sees tá ca yen do yo tros lo van es con dien do

por que só lo les con vie ne queal po bre lo pi so te e e e en.

Se presentaba como una posibilidad de desarrollo estrófico que nació en simultáneo con la lírica que la acompañaba, pero después de trabajar en esa posibilidad nos dimos cuenta de que la idea no nos parecía del todo convincente, así que decidimos crear una nueva melodía. En ambas la tonalidad era la misma, pero se propuso un cambio métrico junto con una modificación en el rango de altura de las notas para llegar a un registro más bajo en la voz cantada.

El motivo musical es claro, la negra con corchea sostiene la idea musical de estos compases que se repiten sin modificación constituyendo así las dos primeras estrofas.

Luego se presenta una idea musical breve, que logra desarrollarse en solo cuatro compases que se repiten cuatro veces continuas. Gracias a esas cuatro repeticiones se forma el estribillo donde predomina la aparición de una negra acompañada de corchea. Esta melodía se compone de menos ataques y por consecuencia por menos cantidad de notas.



IV.2.1.5 La de entonces¹⁸⁶

La de entonces es una canción que se muestra dividida, ya que cuenta con dos partes musicales claras en sus diferencias que no interactúan entre sí. Al analizar su melodía podemos ver que no existe la sucesión constante presente en la forma canción de estrofas y estribillos, en cambio, se aprecian dos estrofas que aparecen de manera continua, para luego concluir con el estribillo que se repite cuatro veces, se otorga una idea de persistencia melódica.

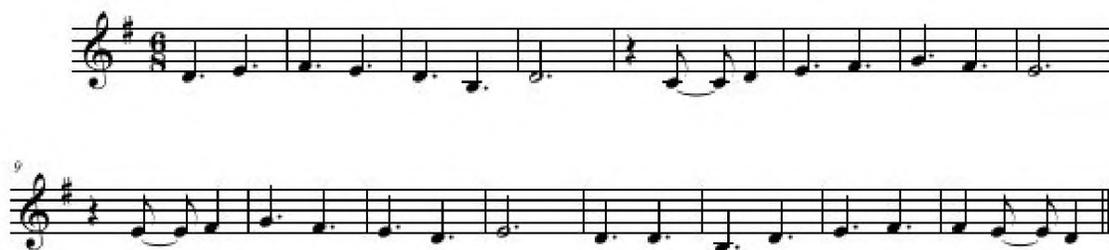
La idea musical de la estrofa se sostiene en una métrica de tres cuartos, donde se destacan las síncopas de negra.

¹⁸⁶ Audio de la canción *La de entonces*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein
<http://politube.upv.es/play.php?vid=67657>



La primera diferencia importante entre las melodías de estrofas y estribillos es la métrica. Al finalizar las dos estrofas la canción presenta un cambio métrico que nos transporta a un seis por ocho. Junto con esto la melodía se presenta con notas largas que proporcionan un sentir menos rítmico, con menos movilidad.

Esta idea construida con menos notas otorga una sensación de tensión que va en aumento y que adquiere fuerza a medida que los segundos avanzan. Al llegar a su última repetición se hace acompañar de voces que la armonizan y que le entregan una fuerza diferenciadora.

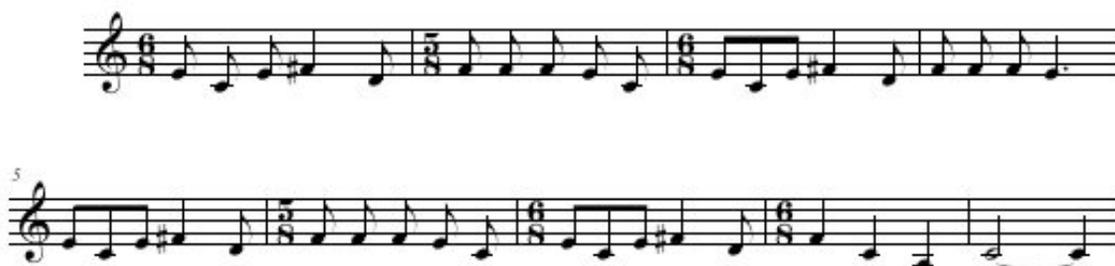


Al finalizar los estribillos se hace presente una melodía libre que nunca fue escrita ya que se improvisó frente al micrófono en el momento de ser grabada.

IV.2.1.6 Entre nudos y muros¹⁸⁷

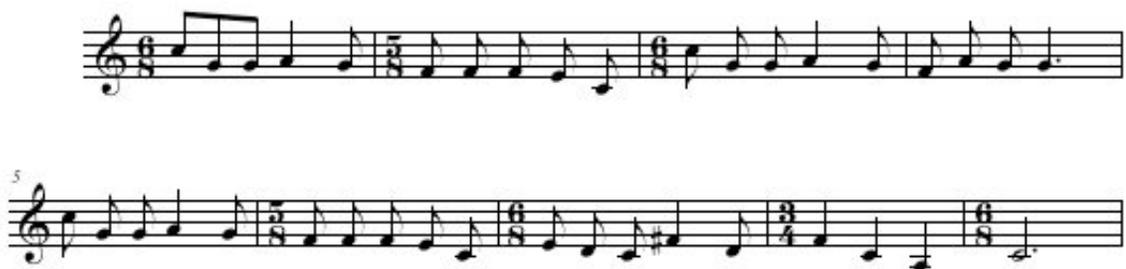
Esta composición se desarrolla en tres partes definidas: estrofa, pre-estribillo y estribillo. Cada una de ellas cuenta con características propias que logran generar claras diferencias.

La estrofa se presenta con un cambio de métrica constante que fluctúa entre el seis por ocho y cinco por ocho. Cuando la melodía se desarrolla en la métrica de seis por ocho el motivo melódico evoluciona a través de una agrupación de tres corcheas, se acompaña de una negra y corchea. Esto se modifica al cambiar al cinco octavos utilizando en esa métrica únicamente corcheas. La idea melódica que se muestra en los dos primeros compases se repite en tres ocasiones consecutivas con sus variaciones respectivas.



Luego, al finalizar la segunda estrofa se hace presente el puente musical que unifica las partes que cuentan con el mayor protagonismo de la creación. Este puente presenta la misma propuesta métrica de la estrofa, pero propone su diferencia gracias a la altura de la melodía, así se llega a notas más altas.

¹⁸⁷ Audio de la canción *Entre nudos y muros*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein
<http://politube.upv.es/play.php?vid=67659>



El estribillo muestra un cambio rotundo del motivo anteriormente presentado, sostiene sus notas en figuras largas y constantes. Esto genera un sentir de respiro ante la agitada melodía que la precede provocando un claro quiebre melódico.



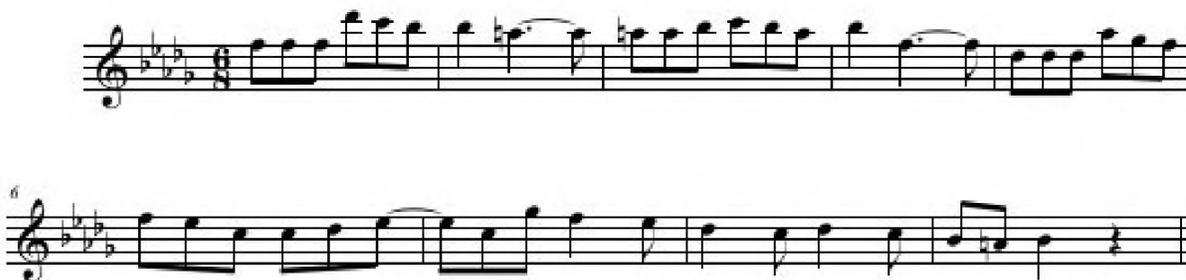
IV.2.1.7 Sin compañía¹⁸⁸

Sin compañía presenta en sus primeros dieciséis compases una melodía resolutive, que pregunta y que responde logrando resolverse en sí misma. En seis octavos la utilización de la corchea es permanente, y el reposo siempre se hace presente en blancas en la nota Sib.

¹⁸⁸ Audio de la canción *Sin compañía*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla
<http://politube.upv.es/play.php?vid=67660>



Luego, para generar mayor tensión, decidimos construir una especie de cierre melódico para la idea anterior, donde se modifica la altura melódica llevando a la voz cantada a notas altas y exigidas.



La suma de ambas partes se repite dos veces sin modificaciones, para luego concluir la composición con la aparición de la primera melodía, pero esta vez sin el cierre generador de tensión.

IV.2.1.8 Mimetizada¹⁸⁹

Mimetizada es una canción compuesta de dos partes claras. En la primera predominan las corcheas con una métrica que fluctúa entre el seis por ocho y el dos por cuatro. Los giros melódicos no poseen mayor amplitud, muestran en sus primeros cuatro compases una construcción melódica basada en intervalos de segundas mayores y menores, para continuar en los siguientes cuatro compases con notas que poseen mayor distancia entre sí, se llega a construir intervalos de séptima menor.



Esta idea de estrofa se repite sin modificaciones cuatro veces continuas para luego resolver en el estribillo.

¹⁸⁹ Audio de la canción *Mimetizada*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein <http://politube.upv.es/play.php?vid=67661>



A diferencia de lo presentado con anterioridad, el estribillo se muestra con notas largas que proporcionan una melodía más aletargada. Con el motivo principal de una blanca con punto ligada a una negra que se acompaña de dos negras se construye casi en su totalidad la idea musical, este patrón se rompe en sus últimos diez compases gracias a una evolución rítmica que busca generar mayor movilidad y tensión.

IV.2.1.9 Sin titubear¹⁹⁰

Al comenzar a trabajar melódicamente en la composición surgió la siguiente idea musical:

¹⁹⁰ Audio de la canción *Sin titubear*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein <http://politube.upv.es/play.php?vid=67662>



En ella se logra percibir un motivo claro que se sostiene en una corchea acompañada de una negra. Se pueden percibir también las preguntas y respuestas que constituyen esta melodía, donde se preguntaría en los primeros dos compases para comenzar a responder con un salto interválico de séptima menor durante los siguientes dos compases. Se construye la idea en cuatro compases, se repite posteriormente con algunas variaciones, concluye en su suma con ocho compases que conformarán la estrofa de la composición que se repite dos veces continuas.

Luego se trabajó en la creación de la melodía del estribillo, se modificó el motivo anteriormente presentado y se utilizó, esta vez, notas largas en el comienzo de la melodía, y mayor subdivisión rítmica para finalizarla. Esta idea se repite una vez y, después, se presenta con variaciones que construyen un estribillo de trece compases.



El estribillo se repite una vez más al finalizar la canción, pero esta repetición presenta modificaciones, ya que se le suman a la melodía estos cinco compases:



Al entender y al aunar ambas partes de la canción, sentíamos necesaria una transición entre estrofa y estribillo, pensamos en construir una melodía que sirviera de puente musical.



Para construirla se optó por intervalos acotados y una mayor subdivisión rítmica que contrastara con el inicio del estribillo, que en sus comienzos muestra notas largas.

IV.2.1.10 *Atenta*¹⁹¹

La canción *Atenta* construye su melodía en métrica de doce octavos, comienza la idea musical con una nota larga para luego subdividir rítmicamente la melodía y finalizar con silencios. Esta idea se constituye en dos compases, se repite sin variación una vez más y, luego, se modifica para presentar variaciones en sus repeticiones consecutivas conformando así la estrofa de la canción.

¹⁹¹ Audio de la canción *Atenta*. Autora y compositora: Javiera Bobadilla/ Arreglos: Javiera Bobadilla y Sebastián Wallerstein/ Producción: Sebastián Wallerstein <http://politube.upv.es/play.php?vid=67663>



La estrofa se repite dos veces para continuar con la idea musical del estribillo, que cuenta con un motivo que se alimenta de una sucesión de corcheas. En este estribillo la melodía adquiere una mayor amplitud interválica, comienza la frase con una sexta mayor y muestra, posteriormente, un intervalo de octava, la mayor distancia entre una nota y otra presente en esta creación.



IV.2.2.Armonía

Comparada con el ritmo y la melodía, la armonía es el más artificioso de esos tres elementos musicales. Estamos tan habituados a pensar en la música en términos de armonía, que es probable que olvidemos cuán reciente es esa innovación, comparada con los demás elementos. El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana.¹⁹²

En el momento de elegir los acordes para componer las canciones de *Malvarrosa* se trabajó buscando la aprobación que nuestro propio oído otorgaba. La armonía nunca fue pensada desde una racionalidad que buscara progresiones coherentes o sustituciones que quisieran generar una obra elaborada.

Nunca supimos cuales eran los acordes que pulsábamos en el ukelele. Trabajamos sobre las posturas simulando un juego constante que proporcionaba un resultado sonoro que lograba cohesión con las melodías que se entonaban de manera simultánea. Con la finalidad de no olvidar las posturas elegidas, hacíamos dibujos en nuestro cuaderno de composición que nos permitieran volver con posterioridad a generar las mismas sonoridades.

Fue en el momento de crear los arreglos para la producción discográfica que supimos cuál era la armonía que acompañaba a nuestras canciones. Esa etapa fue crucial, ya que muchos de los acordes en el ukelele se presentaban abiertos, teníamos que tomar decisiones que definieran hacia dónde se dirigirían armónicamente las piezas musicales.

A continuación, analizaremos el trabajo armónico presente en esta producción.

¹⁹² COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 70.

IV.2.2.1 La Pájara

A Am D7 Am9 D7 Am



6 D7 Am9 D7 Am D7



11 Am9 D7 Am D7 Am9 D7



B Am Dm G Am Am Dm



23 G G **C** Am D7



28 Am D7



33 Am D7 Am



38 D7 Am



Composición de 4/4, armadura de Sol, armonía predominante en La menor Dórico. La canción consta de tres partes, cada una de ellas con diferentes progresiones.

La primera parte contiene la introducción y la sección A. En ella encontramos una progresión que presenta Am y D7, para luego sumar Am9 y D7 como una variación de sí misma, progresión típica del modo Dórico, donde Am es el acorde de llegada y D7 el de tensión. No obstante, la melodía reposa en el acorde D7, tanto en su pregunta como en su respuesta.

La segunda progresión corresponde a la sección B, que consta de Am Dm G Am. Esta progresión se sale del modo Dórico al cambiar el D7 por un Dm, correspondiendo a una progresión de Am Eólico, armadura de Do. Pese a eso, la armadura no cambia, ya que la melodía no se ve alterada, se escucha como una rearmonización de la tonalidad.

La tercera progresión corresponde a la sección C, que comparte acordes con la sección A, pero esta vez cada uno de ellos tiene una duración de dos compases.

Situamos la obra dentro de la música andina,¹⁹³ principalmente por el uso del compás binario. A modo de ejemplo, presentamos un extracto de la partitura de la canción *El pimiento*,¹⁹⁴ de Víctor Jara, perteneciente a su disco póstumo *Manifiesto*. Cabe destacar la similitud de color en la armonía (ambos temas Dóricos), como también la similitud de elección de sonoridades, se utiliza en ambos casos instrumentos de cuerdas con registros agudos. En el caso de Jara el charango y en el nuestro el ukelele.

¹⁹³ Se entiende como música andina a una inmensa gama de músicas originarias de los Andes sudamericanos, particularmente de la zona en la que se encontraba el imperio Inca.

¹⁹⁴ Audio de la canción *El pimiento* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67664>

El pimiento

Dm G Dm Dm F

8 G Dm Dm G Dm

IV.2.2.2 La retirada

A G Am G

4 Am G Am

7 G Am G

B C D C D C D

10 C D C D C D

13 C D C D C D G

16 C D C D C D G

La retirada cuenta con compás de 12/8 y armadura de Sol. En la primera sección presenta una progresión típica del modo Jónico, donde G es el acorde de llegada y Am es el acorde de tensión. La segunda sección presenta una progresión del modo Lidio, donde C es el acorde de llegada y D es acorde de tensión. Al final de la sección la progresión resuelve en la primera progresión, de D a G, lo que provoca la sensación de mayor reposo.

IV.2.2.3 Papel en blanco

The musical score is written in 12/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two main sections, A and B, with various guitar chord progressions and melodic lines.

Section A:

- Measures 1-8: Chords G min, C7, G min, C7.
- Measures 9-16: Chords G min, C7, G min, C7.

Section B:

- Measures 17-24: Chords I (F), V (C7), VI (A7), VI (Dm).
- Measures 25-33: Chords V (A7), VI (A7), I (F), V (C7), VI (A7), VI (Dm), V (A7).
- Measures 34-41: Chords F, C7, A7, Dm.
- Measures 42-48: Chords A7, F, C7, A7, Dm, A7, Dm.

Papel en blanco cuenta con compás de 3/4 y armadura de Fa.

En la primera sección la canción presenta una progresión propia del modo Dórico, donde Gm es el acorde de llegada y C7 es el acorde de tensión. En la segunda sección la armonía muestra su carácter tonal debido, principalmente, al movimiento de grados en la tonalidad y a la resolución de sus dominantes, con cadencias resueltas y uso de dominantes secundarias, particularmente al relativo menor.

En la melodía destaca el uso de tensiones en tiempos fuertes, como Gm en el II grado del primer compás, donde Do es apoyatura de Sib, o la b9 en A7 de la sección B; como también el recurso de anticipar el cambio de acorde. Ejemplo de esto se ve en el paso del compás 29 al 30, donde la última nota del compás 29 se encuentra fuera del acorde, entendiéndose como un anuncio armónico de lo que viene.

IV.2.2.4 Me niego

The musical score for "Me niego" is presented in four staves, each with a key signature of one flat (F major/D minor) and a 3/4 time signature. The first staff (measures 1-4) is marked with a box 'A' and contains the following chord progression: I (F), V (A7), V (D7), and II (Gm). The second staff (measures 5-8) starts with a measure rest and contains: V (C7), I (F), V (A7), VI (A7), and A7. The third staff (measures 9-12) is marked with a box 'B' and contains: I (Dm), V (A7), IVM (G), G7, V (A7sus4), and A7. A measure rest is indicated between measures 11 and 12 with the text "Dm mcl.". The fourth staff (measures 13-16) contains: Dm, A7, G, G7, A7sus4, A7, and Dm.

Con compás de 12/8 y armadura de Fa, la armonía se presenta con un carácter absolutamente tonal, donde destacan el uso de dominantes secundarias a grados de la tonalidad (al sexto grado y al segundo grado) y una melodía que dibuja claramente la armonía y sus alteraciones.

La canción consta de dos secciones: estrofa (sección A) que se sitúa en Fa mayor, mientras que el estribillo, sección B, corresponde a su relativa Re menor.¹⁹⁵

Deducimos que la armonía presente en *Me niego* encuentra su raíz en las tradicionales armonías de Jazz de la primera mitad del siglo XX. Como ejemplo presentamos el análisis de un extracto del famoso estándar de jazz de Gerald Marks, *All of me*,¹⁹⁶ que da cuenta de la evidente similitud.

All of me

The musical score for "All of me" is presented in three staves. The first staff (measures 1-5) shows a melody starting on F4, moving to G4, A4, Bb4, and C5, with a triplet of eighth notes (Bb4, A4, G4) in measure 4. Chords F, A7, and D7 are indicated above the staff. The second staff (measures 6-11) continues the melody with notes like D5, C5, Bb4, A4, G4, and F4, with another triplet of eighth notes (Bb4, A4, G4) in measure 10. Chords Gm, A7, and Dm are indicated above the staff. The third staff (measures 12-15) shows the melody moving to E4, D4, C4, and Bb3, with a triplet of eighth notes (Bb3, A3, G3) in measure 14. Chords G7, Gm, and C7 are indicated above the staff.

La composición se puede situar y contextualizar también como parte del reconocido movimiento musical chileno *Jazz Guachaca*,¹⁹⁷ el que tuvo sus inicios a comienzos de la década de los 60 de la mano del destacado músico nacional Roberto

¹⁹⁵ Análisis presente en la partitura.

¹⁹⁶ Audio de la canción *All of me* de Gerald Marks <http://politube.upv.es/play.php?vid=67665>

¹⁹⁷ La palabra *Guachaca* es un modismo chileno que es utilizado de manera peyorativa para hacer referencia a algo vulgar u ordinario.

Parra.¹⁹⁸ Roberto, quien componía e interpretaba cuecas tradicionales chilenas, decidió experimentar musicalmente, esto le llevaría a desarrollar una versión propia del popular baile *foxtrot*, que nació a principios del siglo XX, con las primeras orquestas de jazz. Es así, como a través de instrumentos tradicionales del folclor chileno, crea este particular estilo que obtiene mayor fama durante la década de los 80, gracias a su participación como autor y compositor de la música de la obra teatral “La Negra Ester”, una de las obras más vistas en la historia del teatro chileno.

El *Jazz Guachaca* se caracteriza por su particular *swing* y su compás de 12/8 marcado a contratiempo por la guitarra rítmica,¹⁹⁹ se entiende el arreglo presente en *Me niego* como una evolución del mismo debido al *swing* y al compás, como también a la propuesta instrumental y armónica.

¹⁹⁸ Hermano de Violeta Parra.

¹⁹⁹ Audio de la canción *Jazz Guachaca* de Roberto Parra <http://politube.upv.es/play.php?vid=67666>

IV.2.2.5 La de entonces

The musical score for 'La de entonces' is presented in six staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into sections A and B. Section A spans measures 1 to 21, and Section B spans measures 22 to 39. The melody is primarily eighth and quarter notes, with some rests. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic accompaniment.

Section A (Measures 1-21):
Measures 1-3: D
Measures 4-6: D
Measures 7-9: C
Measures 10-12: D
Measures 13-15: D
Measures 16-18: C
Measures 19-21: A

Section B (Measures 22-39):
Measures 22-24: A
Measures 25-27: D
Measures 28-30: D
Measures 31-33: D
Measures 34-36: A m
Measures 37-39: A m

Con compás de 3/4 y 6/8, y armadura de Sol, *La de entonces* posee un carácter modal, presentándose en Re Mixolidio.

En la primera sección, correspondiente a la estrofa, se puede ver a D como acorde de llegada y a C como acorde de tensión, para finalizar la sección con un acorde de A que no pertenece a la armadura debido a que posee un Do#. Esto se evidencia solo como una armonización ya que la melodía no presenta alteraciones.

En la segunda sección, correspondiente al estribillo, vemos a D como acorde de llegada, y a C y Am como acordes de tensión.

IV.2.2.6 Entre nudos y muros

INTRO Am D F C F F F F

A Am D F C Am D F C Am D F C

Am D F C C C C

B C D F C C D F C C D F C

C D F C C C C

C Am F Am F Am

F Am F Am F Am

F C F C F C F C F C F

Entre nudos y muros se construye en armadura de Do, presenta sucesivos cambios de métrica.

La canción propone un intercambio modal en el segundo acorde de la progresión (D), junto con la alteración Fa# presente en la melodía, se sugiere asiduamente la armadura de Sol, lo que provoca en consecuencia, una sensación de doble tonalidad entre Sol y Do. Si sumamos a eso los constantes cambios en el ritmo, se logra generar una sensación de inquietud que prima durante la primera y la segunda sección de la canción.

En la tercera sección, el ritmo se asienta en una Chacarera,²⁰⁰ ritmo de 6/8, y la armonía se sitúa en La menor, para luego presentar una frase conclusiva que varía a Do mayor.

Esta sensación de doble tonalidad también la podemos referenciar en el folclore chileno. Como muestra se presenta *Lo único que tengo*²⁰¹ de Víctor Jara. Se puede observar en la partitura, que la canción posee armadura de Mi pero hay un constante cambio hacia la armadura de Sol, tanto en melodía como armonía. Esta composición es también una variación de Chacarera debido al uso del bombo legüero y al característico rasgueo en los instrumentos de cuerda en el estribillo.²⁰²

²⁰⁰ Música folclórica tradicional argentina.

²⁰¹ Audio de la canción *Lo único que tengo* de Víctor Jara <http://politube.upv.es/play.php?vid=67667>

²⁰² Audio de la canción *Chacarera del olvido* de Chaqueño Palavecino <http://politube.upv.es/play.php?vid=67668>

Lo único que tengo

I V de G V de E I I de G
E D B7 E G

I de E I de G IV de E IV de G I de G V de E I
E G A C G B7 E

IV.2.2.7 Sin compañía

Bbm F F Bbm Bbm F

F Bbm Bbm F F Bbm Bbm

F F Bbm Bbm F F Bbm

Bbm F F Bbm Bbm

Si bien la canción no presenta explícitamente un acompañamiento armónico, se puede percibir en ella una armonía implícita.

Sin compañía es una composición con compás ternario de 6/8, armadura de Re bemol, tonalidad de Sib menor. Cuenta con armonía tonal, y con una progresión de I V V I, progresión ideal para generar el estado de pregunta-respuesta, donde el giro melódico, en su pregunta, va desde el reposo a la tensión; y en su respuesta, va desde la tensión al reposo.

IV.2.2.8 Mimetizada

Sol La Do
A m

Sol La Si
E m

Sol La La
D

Fa# Sol La
D

A m

E m

D

D

Mi Sol Re
C

Sol La La
A m

Sol La Si
E m

Fa# Sol La
D

C

A m

E m

D

C

A m

E m

D

Mi Sol Re
C

Sol La La
D

Sol La Si
C

Fa# Sol La
D

C

D

C

D

Mimetizada es una canción con compás compuesto, hemiolia simple de 6/8 y 2/4, y armadura de Sol Mayor. La melodía se encuentra claramente en Re Mixolidio, pero aquí destaca una armonización bastante particular, donde el ukelele hace una serie de acordes incompletos con notas repetidas, utiliza segundas mayores y menores y un *ostinato* en la nota Sol que si bien es parte del modo, es una nota de tensión dentro de él (sería la 4ta nota del acorde de llegada).

En la partitura se adjuntan una serie de acordes que se encuentran implícitos en la melodía, y sobre ellos los grupos de notas que son utilizados por el instrumento como sostén armónico.

Dentro del folclor chileno se encuentran características similares de armonización, principalmente en la guitarra traspuesta²⁰³ y en el guitarrón chileno. En ambos casos el uso de notas pedales y de acordes incompletos es común.

²⁰³ Se llama guitarra traspuesta cuando se afina la guitarra en diferentes combinaciones de notas. Esto provoca que se genere un acorde afinado al tocar las cuerdas al aire.

IV.2.2.9 Sin titubear

A
I
IV
V
I
F
B^b
C
F

5 F
B^b
C
F

9 F
B^b
C
F

13 F
B^b
C
F

B
F
B^b
C
F

21 VI
IV
V
I
Dm
B^b
C
F

C
VI
V
IV
bVII
Dm
F7
B^b
E^b7

Bbm mcl.

29 Dm
F7
B^b
E^b7

33 Dm
F7
B^b
E^b7
F

Con compás de 12/8 y armadura de Fa.

En *Sin titubear* apreciamos tres secciones definidas: la primera, cuenta con una cadencia perfecta (I IV V I); la segunda, con una variación cadencial al reemplazar el primer acorde por su relativo, es decir, F por Dm; por último, en la tercera sección, la dominante secundaria F7 tonaliza en el IV grado, y el acorde Eb7 (bVII) se muestra como una rearmonización, ya que la melodía no presenta alteraciones, es el IV grado de la tonalidad principal rebajado (Bb menor melódico).

Su uso es frecuente en armonías de baladas modernas, en el Jazz o en la tradicional música brasileña. A este acorde se le conoce como dominante Lidio, sus dos principales funciones son: como subdominante de paso y como dominante reemplazado por tritono (por ejemplo, Eb7 como sustituto de A7 resolviendo medio tono más abajo, en este caso Eb7 a Dm).

A continuación presentamos la balada de Barry White *Just the way you are*²⁰⁴ y el estándar de Jazz de Henry Mancini *The days of wine and roses*,²⁰⁵ como ejemplos del uso del IV grado rebajado.

Just the way you are

Barry White

I	VI	IV	V	IV	IVm	I
A	F#m	D	A7	D	Dm	A

Dm mel

²⁰⁴ Audio de la canción *Just the way you are* de Barry White <http://politube.upv.es/play.php?vid=67669>

²⁰⁵ Audio de la canción *The days of wine and rose* de Henry Mancini
<http://politube.upv.es/play.php?vid=67670>

The days of wine and rose

Mancini

Musical score for 'The days of wine and rose' in 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 6, with chords I (Fmaj7), bVII (E7), V (D7), and II (Gm) indicated above. The melody is labeled 'Bbm mel'. The second staff contains measures 7 through 10, with chords Gm, VI (Bbm), bVII (E7), and III (Am7) indicated above. The melody continues, labeled 'Bbm mel'. The key signature has one flat (Bb).

IV.2.2.10 Atenta

Musical score for 'Atenta' in 12/8 time. The score is divided into four systems, each with a key signature of one sharp (F#).
System 1 (measures 1-4): Labeled with a boxed 'A'. Chords G, G, C, C are indicated above the staff.
System 2 (measures 5-8): Labeled with '5' at the start. Chords A, A, D, D are indicated above the staff.
System 3 (measures 9-12): Labeled with a boxed 'B' and '9' at the start. Chords G, G, G, G are indicated above the staff.
System 4 (measures 13-16): Labeled with '13' at the start. Chords G, G, G, G are indicated above the staff.
The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Si bien la composición posee un compás ternario de 6/8, hemos decidido escribirla en 12/8 para minimizar la cantidad de compases en partitura. Con armadura de

Sol, en la primera sección se destaca el uso de los tres grados principales I IV y V, como también el uso de la dominante de la dominante.

En la segunda sección, la canción toma un carácter modal sosteniendo el grado I (G) como acompañamiento.

La canción se podría situar dentro de la tonada chilena, canción de la zona centro-sur de Chile, que se destaca por ser acompañada, generalmente, de una guitarra a ritmo de 6/8. Como ejemplo adjuntamos al anexo la tonada de autor anónimo *La jardinera*,²⁰⁶ rescatada por Violeta Parra.

IV.2.3 Temáticas y poesía

*La palabra es el punto de referencia de la música vocal y a su vez representa el único punto de contacto entre dos lenguajes distintos [...] La importancia de la palabra no debería pasar inadvertida al oyente, que quizá suela verse inducido a considerar el texto como un valor accesorio de la música.*²⁰⁷

El disco *Malvarrosa* fue escrito con absoluto despojo, sin protección alguna, sus letras pueden ser perfectamente el extracto de un diario de vida o de una bitácora de viaje. Las diez líricas de las canciones que en él se encuentran reflejan un recorrido biográfico donde se profundiza en el autoconocimiento, en los cambios vitales, en el cuestionamiento constante expresado en interminables interrogantes que muchas veces se alimentaron de dudas o dolores, y en el reencuentro con el hogar a la vuelta de la que fue una intensa aventura. Necesario es confesar que jamás imaginamos que estas letras saldrían a la luz, ni que estos versos sonarían y menos aún que gente que no conocemos los memorizara.

²⁰⁶ Audio de la canción *La jardinera* interpretada por Violeta Parra

<http://politube.upv.es/play.php?vid=67671>

²⁰⁷ CASINI, Claudio. *El arte de escuchar la música*. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006, p. 95.

La disposición de las canciones en el disco no es gratuita. Su enumeración coincide con el orden cronológico en el que fueron creadas, algunas fueron escritas en el barrio de la Malvarrosa, Valencia, España, y otras en la ciudad de Santiago de Chile.

Imposible es despojarse de la herencia poética de Violeta Parra y Víctor Jara. Debido a su importante influencia en nuestra historia musical, logramos reconocer su legado muchas veces inconsciente, en nuestra forma de escritura. Es así como intentos de manifiestos y décimas se apoderaron muchas veces de nuestro lápiz y papel.

Decenas de frases e ideas quedaron guardadas en libretas que hoy acumulan polvo. El resultado final de la letra de una canción es reflejo de un trabajo prolijo y persistente, que requiere de disciplina y una búsqueda constante. Es así como durante meses, no nos quisimos despegar de libretas que nos permitieran anotar todo: ideas sueltas, palabras que creíamos interesantes por su contenido o sonoridad, situaciones cotidianas que otorgaban asombro, chistes e incluso formas o dibujos que pensábamos podían llegar a ser fuente de inspiración con posterioridad. Todo ese material fue analizado de manera minuciosa, trabajamos en la búsqueda del potencial que ahí se podía guardar.²⁰⁸ Confesamos también, que muchas veces este trabajo se vio alimentado de frustración al sentir que no encontrábamos las palabras correctas para poder expresar lo que necesitábamos decir, pero eso nunca hizo que nos detuviéramos, las ganas de escribir siempre fueron mayores. En otras oportunidades se le otorgó importante atención a la coherencia existente entre la construcción melódica y la lírica propuesta, buscamos que ambas se potenciaran para entregar un mensaje claro y definido.

David Byrne en su libro *Cómo funciona la música*, plantea así este problema:

La letra puede haber empezado como desvarío, pero a menudo, aunque no siempre, surge una "historia" en su sentido más amplio. Narrativa emergente, se podría decir. Pero hay ocasiones en que las palabras pueden resultar una adicción peligrosa para la música: puede maniatarla. Las palabras implican que la música trata de lo que dicen las palabras,

²⁰⁸ Se adjunta en el Anexo fotografías de algunas páginas de libretas de anotaciones.

*literalmente, y de nada más. Mal puestas pueden destruir la agradable ambigüedad que constituye gran parte de la razón de que nos guste la música.*²⁰⁹

Siempre buscamos cohesión entre música y poesía, y utilizamos palabras “bien puestas” para comenzar este viaje de escritura, sin saber que lo que se trazaba en el papel era el inicio de lo que sería una producción discográfica. Así fue como después de finalizar *La Pájara*, primera canción del disco, pasaron más de quince meses antes de ponerle el punto final a *Atenta*, la última canción de *Malvarrosa*.

A continuación, analizaremos en detalle la historia y poesía de cada composición, con la finalidad de transparentar y dilucidar minuciosamente los procesos creativos en el trabajo de escritura realizado.

IV.2.3.1 La Pájara

La Pájara fue la primera canción que compusimos después de muchos años sin haber creado música. Cuando comenzamos a trabajar en ella teníamos la idea de utilizar el texto para presentarnos en sociedad, para describir el cómo nos veíamos y nos representábamos en este mundo que a veces nos cuesta entender.

Siempre hemos sentido una inmensa fascinación por los pájaros. Nos han llamado profundamente la atención sus sonidos, su canto, sus plumas y su capacidad migratoria. En el fondo siempre nos hemos sentido un poco pájaros cantores que dicen mejor cantando que hablando. Por lo anterior, en el momento de describirnos, la imagen de una mujer emplumada apareció en nuestra cabeza, le llamamos *La Pájara*, nombre con el cual terminaríamos rebautizándonos.

²⁰⁹ BYRNE, David. *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A., 2014, p. 210.

Al indagar en el proceso creativo de esta canción recurrimos a los primeros apuntes escritos en Enero del año 2012, encontramos algunas frases que alimentaron el imaginario de la lírica pero que finalmente no fueron parte de la composición.

Algunas de ellas:

Nido de ramitas, eso me faltó.

No sabía si era humana, pues tan solo yo cantaba.

De qué sirve ser pájaro si casi nadie vuela.

Cuando cantamos nos transformamos en pájaros.

Al leerlos reconocemos la insaciable necesidad de manifestar el pensar de un modo musical, un modo cantado, que crea un imaginario de ramas y nidos, propio de cualquier ave. Las preguntas también alimentaron la idea a desarrollar; con las palabras *no sabía* o *de qué sirve*, comenzamos a cuestionar esta forma de pensar y vivir.

La Pájara

*No se de qué sirve volar
si casi nadie me acompaña
y no es porque no tengan ganas
es porque no tienen dos alas.*

*Yo no sabía si era humana
pues todo el día yo cantaba
mientras los otros respondían
con las palabras más habladas.*

*Cuando comienza este trinar
se empieza el cuerpo a transformar
si tú supieras mi verdad*

no dejarías de escucharme.

*Yo nací con plumas, plumas bien mojadas
y aprendí cantando que mi aliento las secaba.
El día del parto dijo mi mamá
es un pajarito el que me vino a cantar.
Cuando fui creciendo las plumas botaba
y en crudos inviernos de la pena pelechaba.
Voy buscando ramas para hacer un nido
y así no olvidarme del lugar de mi destino.*

*Lo más difícil es planear
sobre una tierra tan poblada
no hay lugar donde aterrizar
sin que te coma la manada.
Entonces decido buscar
algún arbusto que me esconda
y allí me pongo a imaginar
notas tan grandes y redondas.*

*Cuando comienza este trinar
se empieza el cuerpo a transformar
si tú supieras mi verdad
no dejarías de escucharme.*

*Yo nací con plumas, plumas bien mojadas
y aprendí cantando que mi aliento las secaba.
El día del parto dijo mi mamá
es un pajarito el que me vino a cantar.
Cuando fui creciendo las plumas botaba
y en crudos inviernos de la pena pelechaba.*

*Si pienso en misiones, yo vine a este mundo
a mostrar que cuando el alma canta se hace humo.*

Y te transformas en pájaro, pájaro hecho de humo.

Comenzaremos por profundizar en las algunas frases que creemos relevantes para comprender la intención de la presente composición poética. En un principio se hace referencia al hecho de que solo algunos tenemos la virtud de ser pájaros ya que no todos saben volar: *Y no es porque no tengan ganas, es porque no tienen dos alas*. Pero este vuelo no se aprende de manera gratuita, la capacidad de vuelo se adquiere a través de la voz cantada, nos valemos de esta idea como metáfora para simbolizar la libertad que otorga el acto de cantar, libertad que podría ser similar al acto de volar. Al sentirnos únicas por el hecho de comunicarnos utilizando la voz cantada en más ocasiones que la voz hablada, planteamos lo siguiente: *Yo no sabía si era humana pues todo el día yo cantaba, mientras los otros respondían con las palabras más habladas*. Es a través de esta imagen, que construimos un espacio donde se dividen los humanos “cantores” de los humanos “hablantes”, diferenciándolos como si fueran de opuestas especies. Luego, hacemos referencia al momento del nacimiento, en particular al parto, con la frase: *El día del parto dijo mi mamá es un pajarito el que me vino a cantar*, esta idea nace de la frase popular “me lo contó un pajarito” utilizada cuando no se quiere dejar en evidencia la identidad de quien nos contó algo. Luego, con la frase: *No hay lugar donde aterrizar sin que te coma la manada*, indagamos en la desprotección y el sentido de adversidad que propone este sistema para muchos, aplicamos la imagen de “manada” para hacer referencia a la sociedad y a la de “aterrijaje” para proponer un sentido de perspectiva de la voz narradora. Por último, dejamos plasmado en un sentido de manifiesto el mensaje que quisiéramos compartir al mundo: *Si pienso en misiones, yo vine a este mundo a mostrar que cuando el alma canta se hace humo*. Con estas palabras se invita a alcanzar la tan anhelada libertad a través del canto para poder imaginarnos livianos como las aves, como el humo.

IV.2.3.2 La retirada

Para poder escribir *La Retirada*, tuvimos que hurguetear entre anotaciones que habían sido escritas hace ya un tiempo. Fue así como encontramos las siguientes décimas con fecha 28 de Agosto del año 2011. Ese día se cumplía un año de nuestra llegada a Valencia y a raíz de ese aniversario estas décimas nacieron:

*Hoy estoy de aniversario
trescientos sesenta y cinco
días desde que di el brinco
a ese avión que fue escenario
del bullicio en campanario
que en mi mente no cesaba,
los temores yo dejaba
entre las nubes del cielo
así mismo con el vuelo
valentía yo me daba.*

*Tanto que pasa en un año
yo lo miro y me sorprendo
aunque a veces no comprendo
lo difícil del peldaño.
Sentimientos encontrados
son los que me han inundado,
alegría en lo encontrado
llanto en tanta despedida
esta vida colorida*

*tanto es lo que me ha entregado.*²¹⁰

Al analizar el escrito se evidencia la similitud con la necesidad que tuvo Violeta Parra de describir y narrar su vida en versos, siendo no menor la dificultad del desafío. En estas décimas describíamos el sentimiento que nos abordaba en el momento de iniciar la aventura del viaje y el crecimiento alcanzado en su primer año. Cuando las leímos, casi siete meses después, inspiraron la canción *La retirada*.

La retirada

*Dejas el temor a un lado
y das besos apretados
te despides de unos cuantos
que no volverás a ver.
Guardas el poncho²¹¹ pesado
ese que quedaba grande
vas cerrando la maleta
miras para el frente y me voy.
El corazón agitado
va diciéndote cuidado
cuán lejos quieres volar
te pregunta tu pensar.
Sabes que ya vas muy lejos
comenzó la retirada
no debes mirar atrás
pa` volverte a encontrar.*

²¹⁰ Se adjunta en el Anexo fotografía del escrito en uno de los cuadernos de anotaciones.

²¹¹ El poncho es una prenda de vestir típica de Sudamérica. Es un abrigo hecho con un rectángulo de tela gruesa que generalmente es de lana. Cuenta con un orificio al centro para poder desplazar la cabeza. La tela así, se deja caer en el cuerpo.

*Y los ojos cambian su color y su mirar,
y los pies caminan de otra forma y otro andar,
y no reconoces el reflejo de tu piel,
porque ya eres otro ese que querías ser.*

*Ahora un cielo malvarrosa
te pregunta hasta cuándo
es momento de jugar
a volverse a encontrar.*

*Buscas entonces el poncho
ese que quedaba grande
aunque sabes que en verdad
ahora si te va a quedar.*

*Se estremecen mil petardos
para celebrar la fiesta
es momento de embarcar
de volverse a retirar.*

*Te estará el mundo esperando
o tal vez todo ha cambiado
con cuántos podrás contar
cuántos seguirán igual.*

*Y las manos cambian su tamaño y su puñal,
y los labios cambian su discurso y su cantar,
y no reconoces el reflejo de tu piel,
porque ya eres otro ese que querías ser.*

La retirada es, sin duda, una canción vestida de Valencia, hace referencia incluso a sus tradiciones: *Se estremecen mil petardos para celebrar la fiesta*. Con frases como esta buscamos describir el lugar en el que nos encontrábamos, nos llamó la atención profundamente celebraciones como la mascletà y sus estremecedores petardos. Luego, en: *Guardas el poncho pesado, ese que quedaba grande*, se utiliza el tradicional dicho popular chileno “te quedó grande el poncho” que sirve para describir una situación que exige más de lo que el involucrado puede dar. Al crear esta frase, quisimos construir una imagen que se alimentara de populismos tradicionales de nuestro país, para compartir la idea de que antes de emprender el viaje sentíamos que la vida nos quedaba grande y suponíamos que este nuevo desafío nos otorgaría crecimiento. Ese crecimiento también está citado en el momento de decir: *Y los ojos cambian su color y su mirar, y los pies caminan de otra forma y otro andar, y no reconoces el reflejo de tu piel, porque ya eres otro, ese que querías ser*, se logra reflejar a través de cambios físicos, un estado de evolución constante que otorga una evolución.

Por otra parte, quisimos reflejar las dudas con: *Cuán lejos quieres volar, te pregunta tu pensar*, y con: *No debes mirar atrás pa’ volverte a encontrar*, ambas frases aluden a las preguntas e incertidumbres propias de un proceso de cambios y desafíos.

Más adelante, para referenciar la situación de retorno, adoptamos la imagen del cielo valenciano, que siempre obtuvo nuestro asombro por sus bellísimos colores: *Ahora un cielo malvarrosa te pregunta hasta cuándo es momento de jugar a volverse a encontrar*, nos cubrimos de poesía para construir una imaginaria conversación con el cielo, que inquieto deseaba saber hasta cuándo habitaríamos ese lugar.

Por último, en el momento de pensar en el encuentro con el hogar, nacieron nuevas preguntas: *Te estará el mundo esperando, o tal vez todo ha cambiado, con cuántos podrás contar, cuántos seguirán igual*, mencionamos la duda del cómo se encontraría todo lo que se dejó.

IV.2.3.3 Papel en blanco

“Una canción de amor”, en eso pensamos cuando quisimos escribir este texto, pero no queríamos trabajar sobre la idea de un cariño empalagoso, excedido de romanticismos y fantasías, queríamos construir la imagen de un cariño dolido y por lo mismo real. Se proyecta a diario la idea de un amor idílico, el que entendemos como falso y traicionero, desbordante de expectativas que por lo general nunca logran saciar su hambre. Queríamos escribirle a ese amor que es bello porque no brilla, porque tiene dudas, porque tiene pena y dolor, porque se equivoca, porque está en blanco y se escribe a diario.

Papel en blanco

*Miro a través de lo que somos juntos
busco después la forma que tomó este rumbo
pinto en papel mapas que no nos pierdan
busco también respuestas aunque ya las tenga.*

*No sé que existe dentro del cuerpo
lo nombran mente o algunos alma
yo lo que si sé que está aquí adentro
es tu sonrisa que me da calma
no sé que línea mueve mi trazo
algunos dicen inspiración
yo no conozco tal sobrenombre
lo que me mueve es tu corazón.
No sé de dónde sale esta fuerza
la que acompaña siempre a mi voz
piensan que sale de mis pulmones*

*yo pienso nace en mi convicción
no sé ni cómo surgen palabras
que me reflejen el sentimiento
a veces sé no las necesito
ya que comprendes tu mis silencios.*

*Tanto que hacer, tanta respuesta en mano
vienen después de tanta lucha que hemos dado
vuelvo a buscar papel para pintar
pero esta vez lo dejo en blanco.*

*No sé que existe dentro del cuerpo
lo nombran mente o algunos alma
yo lo que si sé que está aquí adentro
es tu sonrisa que me da calma
no sé que línea mueve mi trazo
algunos dicen inspiración
yo no conozco tal sobrenombre
lo que me mueve es tu corazón.
No sé de dónde sale esta fuerza
la que acompaña siempre a mi voz
piensan que sale de mis pulmones
yo pienso nace en mi convicción
no sé ni cómo surgen palabras
que me reflejen el sentimiento
a veces sé no las necesito
ya que comprendes tu mis silencios.*

La idea de la canción *Papel en blanco* circula alrededor de la imagen de los lienzos sin información que pueden ser escritos de cualquier forma. En ellos, es posible trazar planes que proyecten lo que será o lo que se quiere ser, como también se podría decidir no escribir nada y dejar que la propia vida haga lo suyo. A través de los escritos en los espacios en blanco que buscamos obtener la seguridad en la idea de un plan, para así intentar responder a algunas de las preguntas vitales: *Pinto en papel mapas que no nos pierdan, busco también respuestas aunque ya las tenga.*

Algunas respuestas a esas preguntas se encuentran en el sentimiento hacia otro, sentimiento que logra tranquilizar cualquier inquietud: *No sé que existe dentro del cuerpo, lo nombran mente o algunos alma, yo lo que sí sé que está aquí adentro es tu sonrisa que me da clama;* como también encuentran respuestas en la propia voz y en su sentido de confianza y seguridad: *No sé de dónde sale esta fuerza, la que acompaña siempre a mi voz, piensan que sale de mis pulmones, yo pienso nace en mi convicción.*

Todas las respuestas encontradas vienen a reforzar este sentido de amor real que, alimentado de fortalezas y precariedades, nos entrega información concluyente para, finalmente, entender que en el momento de querer trazar un plan es mejor dejar los papeles en blanco para que el propio caminar vaya trazando.

IV.2.3.4 Me niego

Cuando escribimos *Me niego* sentíamos la profunda necesidad de traspasar y proclamar un inmenso descontento por las desigualdades sociales de las que diariamente somos espectadores. En los últimos años se ha visto un desarrollo económico pujante en Chile, está considerado como el segundo país más próspero de Latinoamérica.²¹²

²¹² Información obtenida en el artículo publicado por el diario chileno *La Tercera* el 11 de abril del año 2014.
<http://www.latercera.com/noticia/tendencias/2014/11/659-603200-9-chile-es-el-segundo-pais-mas-prospero-de-latinoamerica.shtml>

Lamentablemente este desarrollo solo ha favorecido a los más influyentes y adinerados de nuestro país. Ejemplo de esto fue el resultado de la Encuesta CASEN,²¹³ del año 2009, donde se reflejó que el diez por ciento más pobre del país recibió solo el 1,5 por ciento de los ingresos totales generados ese año, mientras que la población más rica acapara el 39,2 por ciento de la riqueza nacional. A medida que los años pasaron el panorama no cambió, así lo demuestra la Encuesta CASEN del año 2013, donde las cifras revelaron que el 14,4 por ciento de los chilenos vive en situación de pobreza, mientras que un 4,5 por ciento lo hace en extrema pobreza.

Esta desigualdad fue la que inspiró estos primeros versos:

*Es verdad que algunos gritan
que el mundo se está cayendo
y otros lo van escondiendo
porque solo les conviene
que al pobre lo pisoteen.*

De manera coincidente, mientras trabajábamos en este escrito, nos llegó por correo un librito de poemas escrito por nuestra abuela materna. En él había una tarjeta que decía:

*En vuelo va este pequeño vuelo de ser,
con un abrazo ya iniciado y sin fecha de termino.*

*Te quiere,
Abuelita.*

Al abrirlo encontramos con sorpresa un manifiesto, como el que algún día hizo Víctor Jara, que narraba la necesidad de negarse ante este mundo abrumador. Compartimos a continuación el poema:

²¹³ La Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional, CASEN, es desarrollada por el Ministerio de Desarrollo Social con el objetivo de conocer periódicamente el estado de los hogares en situación de pobreza y evaluar el impacto de las políticas sociales dispuestas para el país.

Me niego²¹⁴

Me niego a las sombras
del mundo inconverso
que reptá, que cae,
que grita, que estalla.

Me niego a la búsqueda
de logros dorados,
que exigen la venta
de esencias y sueños.

Me niego a ser una
escondida entre mil,
zaherida y llevada
en la ola de todos.

Me niego a estar solo
de mi piel cubierta,
pegada a las plantas
de mis pies inquietos.

Al leerlo supimos de inmediato que esos versos serían el estribillo de la canción que estábamos intentado escribir. Solo faltaba, trabajar en lo que serían las estrofas para acompañar al estribillo ya escrito. Como resultado de eso nació *Me niego*:

²¹⁴ Extraído del librito de poemas titulado “Ser” de Marta Silva Echeverría, con fecha Diciembre 2010.

Me niego

*Si mientras camino veo cuanto hay que hacer al andar
no puedo pensar entonces que todo escrito está
pido dé la cara a quien conviene
que esto siga igual.*

*Yo no dejo que piensen por mi jamás
ni que vengan a decirme cual camino he de tomar
se acabó el silencio compartido
esto ha de estallar.*

*Me niego a las sombras
del mundo inconverso
que reptá, que cae,
que grita, que estalla.*

*Me niego a buscar
los logros dorados
que exigen la venta
de esencias y sueños.*

*Me niego a ser una
escondida entre mil
zaherida y llevada
en la ola de todos.*

*Me niego a estar solo
de mi piel cubierta
pegada a las plantas
de mis pies inquietos.*

*No es tarde señores para detener
la estampida de injusticias difíciles de entender
no me pinten la verdad en colores*

*que yo sí se ver.
Y es que solo pido poder respirar
sin sentir vergüenza al voltearme pa` mirar atrás
sueño con un mundo que sonría
sin miedo a cantar.*

*Me niego a las sombras
del mundo inconverso
que repta, que cae,
que grita, que estalla.
Me niego a buscar
los logros dorados
que exigen la venta
de esencias y sueños.
Me niego a ser una
escondida entre mil
zaherida y llevada en la ola de todos.
Me niego a estar solo
de mi piel cubierta
pegada a las plantas
de mis pies inquietos.*

Supimos de inmediato que el acto de valentía que requiere negarse, era la herencia que nuestra abuela nos dejaba, y quisimos hacer honor a eso. Con la frase: *Se acabó el silencio compartido, esto ha de estallar*, se hace una llamada de atención para lograr la unidad en un discurso protestante. Con la frase: *Me niego a buscar los logros dorados que exigen la venta de esencias y sueños*, dejamos plasmada la invitación a atrevernos a hacer en la vida lo que amamos, sin miedos paralizadores que nos limiten y nos hagan creer que la opción que nos dará más felicidad es la que mayor estabilidad económica nos otorgue, y con: *No es tarde señores para detener, la estampida de injusticias difíciles de*

entender, no pinten la verdad en colores, que yo sí se ver, se promueve la idea de que si bien el panorama muchas veces no es alentador y muchas veces las verdades se escondan para conveniencia de los más poderosos, es posible generar un cambio a través de un sentido de unidad social.

IV.2.3.5 La de entonces

En el momento de escribir *La de entonces* nos encontrábamos leyendo *Décimas. Autobiografía en versos*, de Violeta Parra. La lectura de sus versos fueron los que alimentaron las ganas de escribir una canción en décimas, apoyados en el octosílabo y la rima forzada.

En cuanto a la temática, quisimos desarrollar la idea del encuentro con la ilusión y de la búsqueda incesante de un algo o de un alguien. Esa exploración estaba alimentada de un sentir de lejanía y distancia. Ya llevábamos más de un año y medio viviendo en la ciudad de Valencia y muchas veces, con ilusión, imaginábamos estar cerca de los nuestros, reír un rato y seguir con la vida, así nacieron estos primeros versos:

*Ilusionismo de ti, te apareces y estás
cuántas horas del reloj
cuánta suela en el cemento.*

Al enfrentarnos a estas palabras entendimos que la canción tendría dos partes: la primera, escrita en décimas, donde se describiría el sentir de la ilusión y de la búsqueda; y la segunda, donde se manifestaría una evaluación cuantitativa de las interrogantes vitales.

Esta segunda parte ya no se presentaría en escritura decimal, sino que lo haría en conjuntos de cuatro líneas donde rimaría la segunda con la cuarta línea.

La de entonces

*Muchas veces creo saber
lo que voy necesitando
por lo mismo voy llamando
tu presencia y tu querer.
Cuánto he podido perder
sosteniendo tu recuerdo
y la lengua me la muerdo
mientras pienso me haces falta
la nostalgia se hace alta
y en su altura yo me pierdo.*

*Cuántas veces te he pillado
escondiéndote en el aire
te respiro sin desaires
como un remolino alado.
Y es que estás en todos lados
yo te llevo tan presente
como un lunar en la frente
como una astilla en el dedo
como una moneda en ruedo
como luz intermitente.*

*Dime cuántas ramas son
las que debo yo trepar
o si tengo que volar*

o colgarme de un cordón.

*Cuán lejos debo volar
pa` encontrarme con tu aliento
si esto crece con aumento
no lo podré controlar.*

*Si cuando si te tenga al frente
yo me quedo muy callada
no es porque no piense nada
es que ahora soy diferente.*

*Y si no me reconoces
busca entonces en mi cuello
que el sonido es lo más bello
y mi voz es la de entonces.*

Al analizar la letra de *La de entonces* apreciamos imágenes claras y descriptivas. Algunas de ellas hacen alusión a la distancia y a una llamada imaginaria que transporta y acerca: *Muchas veces creo saber, lo que voy necesitando, por lo mismo voy llamando, tu presencia y tu querer*, para luego compartir la idea de una censura auto impuesta para evitar nostalgias dolorosas: *Y la lengua me la muerdo, mientras pienso me haces falta, la nostalgia se hace alta y en su altura yo me pierdo*. Esa nostalgia, a su vez, se ve incrementada por una aparición reiterada de la añoranza y así, de manera intermitente, se hace presente el recuerdo: *Y es que estás en todos lados, yo te llevo tan presente, como un lunar en la frente, como una astilla en el dedo, como una moneda en ruedo, como luz intermitente*.

La idea se refuerza a posterior con la enumeración de interrogantes: *Dime cuántas ramas son las que debo yo trepar [...] Cuán lejos debo volar pa' encontrarme con tu aliento*, para finalizar con la premisa de que hubo un cambio y que ese podría provocar que ambas partes no se reconozcan en el momento del encuentro. Se aclama al reconocimiento a través del sonido, en particular de la voz, ya que ella no ha sufrido modificaciones: *Y si no me reconoces, busca entonces en mi cuello, que el sonido es lo más bello y mi voz es la de entonces.*

IV.2.3.6 Entre nudos y muros

Entre nudos y muros fue la primera canción que escribimos al volver a Santiago de Chile. Era una época de muchas preguntas, no sabíamos cómo se desarrollaría la vida a partir de este retorno. Lo único que se presentaba con claridad eran las maletas pujantes de libros y la intención de seguir componiendo para crear canciones que acompañaran a las ya creadas. Bajo esta incertidumbre nació la imagen de nudos y muros. Nudos que representaban las ataduras mentales que a veces no nos permitían ver con claridad, y muros representantes de las dificultades propias que surgen al intentar habituarse al lugar del cual nos alejamos durante un tiempo.

Entre nudos y muros

*De qué me sirve tanta maleta
de qué me sirve tanta canción
de qué me sirven los pensamientos
de qué me sirve tanta ilusión.
De qué me sirven ya los recuerdos*

*y de qué sirve ahora mi voz
si cuando paro para mirarte
sola me quedo y en silencio.*

*Y de qué visto a todos mis miedos
cuál es el traje pa` la ocasión
y de qué forma yo me sostengo
sobre los pies o sobre el amor.*

*Si se sopla en los nudos
toman aire y se abren,
si yo soplo a este nudo
estallará y dejará ver la verdad.*

*De qué me sirven los recorridos
sobre dos ruedas sobre un avión
de qué me sirve bajar los kilos
que van sobrando en esta misión.
Y de qué sirven las aventuras
y de qué sirve una rebelión
si cuando paro para mirarte
sola me quedo y en silencio.*

*Y de qué visto a todos mis miedos
cuál es el traje pa` la ocasión
y de qué forma yo me sostengo
sobre los pies o sobre el amor.*

*Si se pinta en los muros
toman aire y se abren,
si yo pinto a este muro*

*sonreirá y dejará ver la verdad
se abrirá y dejará ver la verdad
caerá y dejará ver la verdad,
ver la verdad,
ver nuestra verdad.*

De qué me sirve tanta maleta, de qué me sirve tanta canción, son estas palabras las que podrían resumir el sentido de todo el texto, ya que las dos únicas cosas que sentíamos seguras al escribir eran cuestionadas en su practicidad para resolver el miedo y la incertidumbre. Así mismo con: *De qué me sirven los recorridos, sobre dos ruedas, sobre un avión, de qué me sirve bajar los kilos que van sobrando en esta misión,* se ven representados los viajes, las distancias e incluso el sobrepeso en el equipaje.

Más adelante, con las palabras: *Y de qué visto a todos mis miedos, cuál es el traje pa' la ocasión,* se representa la idea de cuál será la mejor forma de enfrentar los temores, al igual que con la frase: *Y de qué forma yo me sostengo,* se plasma y refuerza el concepto de inestabilidad emocional.

Para construir y graficar a los nudos nos inspiramos en un antiguo secreto de campo que dice que si los soplamos estos aflojan, permitiendo deshacer con mayor facilidad la atadura: *Si se sopla en los nudos, toman aire y se abren,* para posteriormente referirnos a la analogía del pintar para enfrentar al obstáculo de los muros: *Si se pinta en los muros, toman aire y se abren.* Así, a través del soplar y del pintar, se revelará una verdad escondida, verdad que proporcionará calma y tranquilidad.

IV.2.3.7 Sin compañía

La canción *Sin compañía* nació de manera rápida y fácil ya que siempre tuvimos la claridad de lo que queríamos decir. Supimos desde un comienzo que sería cantada *a cappella*, y que por lo mismo se percibiría desnuda, lo que provocaría que la atención de quien la escuchara estaría puesta solo en el mensaje.

El primer verso que escribimos no fue con posterioridad parte de la canción, pero inspiró su contenido:

*Cuando menos piensas, vives mucho más
cuando menos hablas, dices mucho más
cuando hay menos cargas, vuelas mucho más
cuando menos tienes, ríes mucho más.*

A través de estas palabras ya se insinuaba el llamamiento a despojarse de lo sobrante para encontrarse con lo medular, apelando a través de la repetición, a la fuerza que puede contener la idea del “menos es más”.

A continuación, compartimos la lírica de *Sin compañía*:

Sin compañía

*No me acompaño de nada
y me despojo de todo
tan solo queda mi cuerpo
que es más valioso que el oro.
No me acompaño de nada
para cantar mi pensar*

*y cierro bien los ojitos
para mirar mucho más.*

*Y es ahí donde yo encuentro
gran parte de la verdad
de esa que uno va moldeando
al ritmo del palpitar.*

*Luego de estar bien moldeada
yo la ocupo de trofeo
y voy mostrando a quien pase
que conseguí me deseo.
Pero cuando todo calma
y la miro con detalle
veo que me he dado el premio
antes de ser yo quien gane.*

*Pues la verdad que yo encuentro
no es tan verdad absoluta
y va cambiando de cara
cuando yo cambio la ruta.
No me acompaño de nada
y me despojo de todo
tan solo queda mi cuerpo
que es más valioso que el oro.
No me acompaño de nada
para cantar mi pensar
y cierro bien los ojitos
para mirar mucho más.*

El mensaje es claro, presenta desde un comienzo la idea principal: *No me acompaño de nada y me despojo de todo*, y desarrolla el mismo a medida que la canción transcurre.

La lírica plantea: *Y cierro bien los ojitos para mirar mucho más*, para confirmar que es en los momentos de introspección y silencio interno cuando podemos llegar a encontrar verdades, que no lograríamos descifrar si nos mantenemos atentos solo a los agentes externos del cotidiano. Esa anhelada verdad, que se moldea y construye a medida que el corazón palpita, pasa a ser un bienpreciado, que enorgullece a quien la ha logrado conseguir. El problema está en que las verdades mutan a medida que la vida avanza: *Pues la verdad que yo encuentro, no es tan verdad absoluta y va cambiando de cara cuando yo cambio la ruta*, como también nos damos cuenta de que nos premiamos de manera apresurada: *Pero cuando todo calma y la miro con detalle, veo que me he dado el premio antes de ser yo quien gane*, debido a que no existen las verdades absolutas ni permanentes.

IV.2.3.8 Mimetizada

La canción *Mimetizada* comenzó a ser escrita con versos muy distintos a los que resultaron finalmente:

*Sopla fuerte este viento
yo muy quieta me concentro.
Es tan fino el equilibrio
no me bota, no me dejo caer.
Golpes fuertes ya retumban
yo los grabo y es que tengo
que guardarlos para cuando*

se me olvide lo duro que es caer.

Ya se podía adelantar que esta sería una canción melancólica y un poco triste. En ella queríamos expresar el dolor y el vacío que queda cuando nos alejamos de quien nos ha acompañado durante largo tiempo. Queríamos insinuar también la sensación de equilibrio interno, al cual hay que apelar para poder mantenerse en pie en momentos de confusión.

Estas ideas fueron las que crearon la atmósfera que inspiró a *Mimetizada*:

Mimetizada

*Es tan difícil estar sin ti
es tan difícil poder dormir
ahora es difícil saber quien soy
mimetizada contigo estoy.
Casi imposible callar mi amor
casi imposible pensar en dos
tanto el desorden en la verdad
quiero una escoba para limpiar.*

*Tan espinoso el camino actual
tan espinoso que cuesta hablar
con las espinas quiero bordar
lo que me duele pa` no olvidar.
Tan doloroso tener la piel
y hacerse cargo de su vejez
es doloroso que estés aquí
sin encontrarnos porque me fui.*

*Y necesito silencio
cómo callar este eco
de tu sonrisa en mis huesos
quiero callarte de mi memoria
quiero escucharme por unas horas
quiero callarte de mi memoria
quiero que suene mi llanto ahora.*

*Cuál el poder de concentración
que me de fuerza y me de valor
este equilibrio me va a matar
si parpadeo puedo fallar.
Es tan difícil vivir acá
si hasta parece el cielo pesar
cómo descubro ahora quien soy
cuando me miro veo tu color.*

*Y necesito del tiempo
quiero invernar mientras pienso
no hacerle falta a la vida
que nadie note un rayo mi ausencia
que no reclamen a mi presencia.*

*Y necesito silencio
cómo callar este eco
de tu sonrisa en mis huesos
quiero callarte de mi memoria
quiero escucharme por unas horas
quiero callarte de mi memoria
quiero que suene mi llanto ahora.*

Uno de los mayores traumas provocados por una separación se debe a que después de compartir largo tiempo con alguien olvidamos quiénes éramos antes de que ese otro llegara. Se plantea así la idea de la mimetismo entre dos personas y el conflicto que esto puede provocar posterior a una ruptura. Con frases como: *Ahora es difícil saber quien soy, mimetizada contigo estoy [...] Cómo descubro ahora quien soy, cuando me miro veo tu color*, se refleja esa confusión y el comienzo de una búsqueda que llevará a reencontrarnos con lo que quedó de nosotros.

Esta búsqueda necesita de orden y limpieza: *Tanto el desorden en la verdad, quiero una escoba para limpiar*, y de un importante poder de concentración que nos mantenga en equilibrio: *Cuál el poder de concentración, que me de fuerza y me de valor, este equilibrio me va a matar, si parpadeo puedo fallar*, para lograr finalmente volvernos a escuchar: *Quiero callarte de mi memoria, quiero escucharme por unas horas*.

IV.2.3.9 Sin titubear

Paradójicamente *Sin titubear* fue la canción que mayor dificultad nos dio. Las preguntas eran tantas, que se proyectaron a un sentimiento de inconclusión constante que no nos permitía sentir que el trabajo lírico estaba finalizado. Queríamos plasmar en el papel la inquietud permanente, y decidir, así, utilizar la primera estrofa para preguntar y la segunda para describir lo que nos sucedía en el momento de enfrentar las interrogantes. En el estribillo, en cambio, descansamos de los cuestionamientos para reposar en una mirada esperanzadora que promete sonrisas y asombros.

Sin titubear

*Qué tengo que hacer, ay vida, con tanta emoción
solo pido luz para entender.*

*Qué hago con tanto castigo que a veces me doy
quiero perdonarme de una vez.*

*Y qué hacer con los bosquejos, tanto que escribí
letras tengo para repartir.*

*Qué tengo que hacer, ay vida, para respirar
sintiendo que el aire va alcanzando hasta el final.*

*Necesario es buscar donde más duele ver
aunque la mirada se acobarde.*

*Es en las heridas donde renace la piel
yo no oculto cicatrices con tatuajes.*

*Quiero pensar que solo necesito una sonrisa
para salir invicta de los golpes que se avecinan.
Quiero sentir que solo basta con mirar un poco más
para seguir con el asombro, ese que tanto nos da.*

*Y es que es fuerte el eco de mis voces al pensar
me voy confundiendo al escuchar.*

*Retorcidos son los pasos que quiero bailar
hace rato que doy vueltas sin saber donde parar.*

*Y mis brazos me preguntan qué destino hay que abrazar
y entonces no sé qué contestar.*

*Qué tengo que hacer, ay vida, para continuar
qué es lo que debo saber para seguir sin titubear.*

*Necesario es buscar donde más duele ver
aunque la mirada se acobarde.*

*Es en las heridas donde renace la piel
yo no oculto cicatrices con tatuajes.*

*Quiero pensar que solo necesito una sonrisa
para salir invicta de los golpes que se avecinan.
Quiero sentir que solo basta con mirar un poco más
para seguir con el asombro, ese que tanto nos da.*

En momentos de conflicto, además de cuestionar los acontecimientos, nos cuestionamos a nosotros mismos, y caemos en un castigo enjuiciador: *Qué hago con tanto castigo que a veces me doy, quiero perdonarme de una vez.* Muchas veces este sentimiento de castigo viene acompañado de ahogo: *Qué tengo que hacer, ay vida, para respirar sintiendo que el aire va alcanzando hasta el final;* como también de cuestionamientos sobre nuestro propio discurso y la utilidad de este: *Y qué hacer con los bosquejos, tanto que escribí, letras tengo para repartir.*

En otros, las voces internas resuenan fuertemente, sin permitir claridad mental: *Y es que es fuerte el eco de mis voces al pensar, me voy confundiendo al escuchar,* como también ocurre que los pasos y los brazos se pierden en el cómo deberían actuar: *Retorcidos son los pasos que quiero bailar, hace rato que doy vueltas sin saber donde parar [...] Y mis brazos me preguntan qué destino hay que abrazar y entonces no sé qué contestar.*

Para poder hacer las paces con las interrogantes hay que tener valentía y atreverse a mirar de manera profunda y desprendida: *Necesario es buscar donde más duele ver, aunque la mirada se acobarde,* ya que así aprenderemos a querernos y no nos darán vergüenza nuestras cicatrices: *Es en las heridas donde renace la piel, yo no oculto cicatrices con tatuajes.*

IV.2.3.10 Atenta

Ya estábamos en el proceso de grabación de las anteriores canciones, cuando quisimos que el disco *Malvarrosa* tuviera diez, y no nueve, creaciones. Los horarios para utilizar el estudio estaban agendados y no había disponibilidad de utilizarlo nuevamente en meses. *Atenta* tuvo que nacer de manera apresurada, se escribió en las noches después de jornadas completas de grabación.

Fue fácil enfrentar esta composición, ya que llevábamos unas cuantas semanas pensando en escribir sobre la necesidad de vivir en un estado de atención permanente, buscamos hacer un llamamiento a no caer en peligrosas cegueras que nos alejan de la anhelada paz interior.

Atenta

*Es ley todo termina si es que empieza
después de terminar me quedo quieta
por si logro entender cuál es la fiesta
que está dando mi pesar sin darme cuenta.*

*No sé si volveré a mirar atrás
solo para saber cuanto de mí hay
en las tonalidades Malvarrosas
que pinté hace un tiempo ya.*

*Atenta a pensar despacio
atenta a la bulla del mundo
atenta a si tus abrazos*

*vuelven a ser tan profundos.
A buscar en los anhelos
saber si me he traicionado
saldar si es que existen deudas
callar cuando es necesario.*

*No quiero perderme en las gravedades
de que me sirven ahora las verdades
si ya partió ese tren que llevaría esta historia a otro lugar.
Pues bien me paro entonces en los rieles
a ver si será otro el tren que llegue
da igual cuál sea la ruta que este tenga
todo estará bien si estoy atenta.*

*Atenta a pisar con fuerza
atenta a lo bello del mundo
atenta a si estoy durmiendo
no quiero perder segundos.
Pensando en formas supuestas
de lo que ya he desechado
sentir dolor bien fundado
gritar cuando es necesario.*

*Atenta a pensar despacio
atenta a la bulla del mundo
atenta a si tus abrazos
vuelven a ser tan profundos.
A buscar en los anhelos
saber si me he traicionado
saldar si es que existen deudas
callar cuando es necesario.*

Si queríamos lograr establecernos en un estado de atención respecto a lo que estábamos viviendo sería necesario citar la conclusión del viaje, para cerrar la “era” del barrio de la Malvarrosa, creamos el siguiente verso: *No sé si volveré a mirar atrás, solo para saber cuanto de mí hay en las tonalidades malvarrosas que pinté hace un tiempo ya.* Esta “era” se construyó a partir de un viaje que, a su vez, trajo añoranza, crecimiento y claridad. Este viaje nos entregó la posibilidad de mirar el mundo con otros ojos, nos otorgaba una alerta constante. Una alerta a estar: *Atenta a pensar despacio, atenta a la bulla del mundo [...] A buscar en los anhelos saber si me he traicionado [...] Atenta a pisar con fuerza, atenta a lo bello del mundo [...] Atenta a si estoy durmiendo, no quero perder segundos pensando en formas supuestas de lo que ya he desechado.*

Así, dos aventuras se desarrollaron de manera paralela, una física que nos llevó hacia el barrio de la Malvarrosa; y otra espiritual, que nos llevó hacia *Malvarrosa*.

IV.2.4 Elección de sonoridades

*Muy a menudo se encuentra el compositor con un tema que igual se puede tocar en violín, la flauta, el clarinete, la trompeta o en media docena de otros instrumentos más. ¿Qué es, pues, lo que le decide a escoger uno y no otro? Una cosa solamente: que aquel instrumento tiene el timbre con que mejor se expresa el significado de su idea. En otras palabras, su elección está determinada por el valor expresivo de cada instrumento. Eso es cierto lo mismo en el caso de un instrumento aislado que en el de una combinación de instrumentos.*²¹⁵

En un comienzo, al enfrentar el trabajo de los arreglos para las canciones de *Malvarrosa*, teníamos la idea de que cada una de ellas contara con un instrumento “invitado”, de esta manera, en cada canción, sonaría la voz, el ukelele y el instrumento elegido para acompañar. Otras, a su vez, solo contarían con intervenciones vocales: *a capella* o apoyadas de un acompañamiento coral.

²¹⁵ COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 85.

Los instrumentos seleccionados para sumarse a las creaciones musicales fueron los siguientes:

- *La Pájara: Contrabajo y base percutida ejecutada con ramas y hojas*
- *La retirada: Clarinete y base percutida ejecutada con campanilla de bicicleta y abanicos*
- *Papel en blanco: Viola*
- *Me niego: Con acompañamiento coral*
- *La de entonces: Bombo legüero*
- *Entre nudos y muros: Guitarrón chileno*
- *Sin compañía: A capella*
- *Mimetizada: Quenacho*
- *Sin titubear: Marimba*
- *Atenta: Con acompañamiento coral*

Estos arreglos fueron grabados y, posteriormente, mostrados al compositor Sebastián Wallerstein, quien tomó la música ya creada y trabajó sobre ella. Algunas partes instrumentales quedaron sin modificaciones, sobre todo las vocales; otras, fueron alteradas; y otras, creadas desde cero. Las nuevas propuestas de Wallerstein, quien con posterioridad asumiría el cargo de productor musical de La Pájara, fueron analizadas en conjunto para después ser registradas en el estudio, sumamos a cada composición nuevas sonoridades, las que quedarían como definitivas.

Malvarrosa propone un sonido íntimo, donde predominan el ukelele y la voz, acompañados de instrumentos nobles como la viola da gamba, clarinete y marimba, entre otros.

Con posterioridad se constituiría una banda para montar las canciones en vivo, trabajamos en nuevos arreglos que buscaban acercarse prolijamente a lo que en el disco suena.

IV.2.4.1 La Pájara

Los instrumentos elegidos para *La Pájara* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Viola da Gamba
- Contrabajo
- Platos
- Bombo legüero²¹⁶
- Toms
- Semillas
- Ramas

La canción comienza con el ukelele arpegiado acompañado de la viola da gamba y de percusiones hechas con platos abiertos y cerrados, y una secuencia rítmica ejecutada con ramas y hojas secas. A continuación, se le sumó la voz para presentar la primera estrofa.

A la llegada del estribillo, la voz, junto a la viola da gamba, conversan a través de contramelodías que presentan dos cantares simultáneos. Esta dupla de sonoridades fue elegida debido a su similitud en el color, se logra en su superposición una sonoridad suave y sugerente.

²¹⁶ *Supra cit.* p. 38.

Al finalizar el primer estribillo el ukelele comienza a ejecutarse de manera rasgueada. Se suman también el contrabajo pulsado, el bombo legüero y el toms de la batería, para detonar una importante fuerza rítmica.

A medida que la canción se desarrolla, surgen intervenciones de efectos sonoros originados por el frote de la cuerda contra el arco del contrabajo y de la viola da gamba. Estos efectos buscan simular una intervención sonora digital pero detonada desde lo orgánico; desde la cuerda y la madera.

Ya, al finalizar el segundo estribillo, se vuelve a presentar el ukelele de manera arpegiada con la finalidad de provocar una baja en la intensidad de la música. A él lo acompañan únicamente la voz con frases libres y la base percutida hecha con el crujir de ramas y hojas secas.

IV.2.4.2 La retirada

Los instrumentos elegidos para *La retirada* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Clarinete
- Darbuka²¹⁷ percutida con plumilla
- Campanilla bicicleta
- Abanico
- Udu²¹⁸
- Coros

²¹⁷ Instrumento de percusión de origen árabe. *Cfr.* FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. “Introducción al estudio de instrumentos musicales de al- Andalus” en Cuadernos de Estudios Medievales, XII-XIII. Universidad de Granada, 1984, pp. 47-62.

²¹⁸ Instrumento de percusión de origen africano fabricado con arcilla.

La introducción de la canción comienza con el sonido de la campanilla de una bicicleta, el sonido del cerrar de un abanico y tres golpes de campanilla de bicicleta en la palma de la mano. Estos objetos fueron traídos desde la ciudad de Valencia hasta Santiago de Chile. La campanilla de bicicleta era la que acompañaba nuestros recorridos por la ciudad y el abanico era el que nos ayudaba a capear el calor del verano. Fue de suma importancia utilizar estos objetos como fuentes de sonoridad, ya que al querer musicalizar el sentir del recuerdo y en particular del viaje, se buscaba “hacer sonar el viaje” y para lograrlo pensamos que sería óptimo utilizar sonoramente los objetos que nos acompañaron en la aventura.

A la base percutida por la campanilla y el abanico se le sumó el ukelele arpegiado y una darbuka percutida con plumilla con la finalidad de que el sonido fuese suave y liviano. Ya, en la primera estrofa, interviene la voz y en algunos compases más tarde el clarinete, que ejecuta una contramelodía para la melodía principal. En algunos finales de frases se decidió duplicar vocalmente la melodía principal, para que adquiriera fuerza y un sentido resolutivo.

En los estribillos, se añadió a lo ya presentado, el udu para alimentar el rango de frecuencias bajas y un coro armonizado a tres voces. El clarinete, a su vez, deja de hacer melodías construidas por notas largas, para ejecutar notas repetitivas y cortas.

Con la aparición de la segunda estrofa vuelve la conformación instrumental anterior (sin udu y coro), se utiliza la voz que duplica la melodía principal en una mayor cantidad de frases, esto con la finalidad de aumentar la fuerza e intensidad de la canción de manera gradual, todo ello prepara la llegada del último estribillo.

IV.2.4.3 Papel en blanco

Los instrumentos elegidos para *Papel en blanco* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Viola da Gamba

La introducción de *Papel en blanco* se presenta con el contrapunto de dos violas da gamba acompañadas de un ukelele arpegiado.

Durante la primera estrofa y primera parte del primer estribillo, la voz queda en solitario junto con el ukelele, para ser acompañados por la viola da gamba desde un poco antes de la segunda mitad del primer estribillo. Para continuar con la segunda estrofa, la voz vuelve a quedar en solitario con el ukelele, se incorpora, nuevamente la viola da gamba desde el comienzo del segundo estribillo hasta el final de la canción.

Se eligieron estas tres sonoridades para darle una atmósfera íntima y penetrante a la composición, buscamos conseguir, a través de la fusión de las coloraturas de la viola da gamba y de la voz, un canto lamertero que se acompañara sostenidamente de un ukelele proveedor de ritmos y armonías.

IV.2.4.4 Me niego

Los instrumentos elegidos para *Me niego* fueron:

- Voz
- Ukelele

- Contrabajo
- Batería
- Set de percusiones
- Coros

La introducción de *Me niego* se presenta con batería y contrabajo pulsado, acompañados de una base percutida con voz y voces superpuestas, que interpretan notas largas. Se pensó en estas sonoridades para transmitir un sentir rítmico y tribal que se verá pausado con la aparición de la primera estrofa.

Desde el comienzo de la primera estrofa se propone un descanso sonoro, que se logra gracias a la presencia de la voz solista como protagonista únicamente acompañada de batería y contrabajo. Desde la llegada de la segunda estrofa, se le suma a esta propuesta de acompañamiento rítmico sutiles intervenciones armónicas ejecutadas con voces suaves y sugerentes. Con la aparición del primer estribillo la canción incorpora el ukelele arpegiado que se apoya en un arreglo vocal armónico, para finalizar en el puente que dará paso a la tercera estrofa con voces rítmicas y el ukelele rasgueado. Se decidió callar al contrabajo desde el puente hasta la cuarta estrofa con la finalidad de provocar un descenso de la fuerza sonora de la canción para, con posterioridad, ir sumando nuevamente los elementos, se logró una sensación de *crescendo* a medida que la canción avanza. Con la llegada de la cuarta estrofa, la conformación del acompañamiento para la voz principal se presenta completa: batería, contrabajo, ukelele, voces rítmicas y voces armónicas; se llega al clímax de la creación que se prolongará hasta el final del segundo estribillo.

Para finalizar *Me niego* quedan en solitario el ukelele, que nuevamente se ejecuta arpegiado, acompañado de voces rítmicas y armónicas, junto a las últimas notas de la melodía principal.

IV.2.4.5 La de entonces

Los instrumentos elegidos para *La de entonces* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Viola da gamba
- Contrabajo
- Bombo legüero
- Darbuka
- Coros

La de entonces se pensó con una división de tres partes, cada una de ellas con una sonoridad diferenciada.

La primera parte está compuesta por la introducción y las dos primeras estrofas escritas en décimas. Esta parte se destaca por su elegancia y sutileza en la que participan la viola da gamba, el ukelele con apariciones mínimas, el contrabajo con notas largas y el bombo legüero y la darbuka. En ella predomina el canto de la voz con un mensaje claro.

La segunda parte incorpora al puente musical (que divide a las estrofas de los estribillos) y a los estribillos. Se puede apreciar un sentir más rítmico y enérgico. Esto se logra gracias al ukelele arpegiado que luego se duplica. Luego, se presentan dos ukeleles superpuestos; uno rasgueado y otro arpegiado, para generar un efecto de cuerdas incisivas, a los que se le suman la darbuka y el bombo legüero que sostienen el ritmo, el contrabajo acompañándolos y voces que apoyan a la melodía principal. Para finalizar intervienen acordes vocales que avisan el clímax de la composición a través de su fuerza.

La tercera parte comienza al finalizar los estribillos. En ella el ukelele y las percusiones se silencian para dar protagonismo a un arreglo de cuerdas, con el contrabajo y la viola da gamba, y voces superpuestas en contramelodías. Esto finaliza con una conversación melódica escrita para viola da gamba y voz, en la que se mimetizan ambas sonoridad dando una sensación resolutive.

IV.2.4.6 Entre nudos y muros

Los instrumentos elegidos para *Entre nudos y muros* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Guitarrón chileno
- Bombo legüero

La composición comienza con la presentación de la sonoridad generada por la mixtura de las cuerdas del ukelele junto a las del guitarrón chileno, así entre estos instrumentos se genera el acompañamiento rítmico y armónico para las primeras estrofas de la canción. Es importante destacar que en la forma de ejecución del guitarrón chileno se primó preservar la tradición interpretativa del instrumento, se ejecutó la armonía con *toquíos*²¹⁹ propios del canto a lo humano y a lo divino.

Con la aparición del primer estribillo se suma en la percusión el bombo legüero, que intercala en sus ataques golpes en el parche de cuero y en la madera del instrumento. Al finalizar el primer estribillo y continuar con las estrofas, el bombo

²¹⁹ El *toquío* es la pulsación rasgueada y/o arpegiada del guitarrón chileno para acompañar el canto a lo humano y a lo poeta, propio de la tradición campesina chilena.

legüero se silencia, deja nuevamente como protagonistas en el acompañamiento a la mixtura de cuerdas generadas por el ukelele rasgueado y el guitarrón chileno.

A diferencia del primer estribillo, el bombo se suma antes de que comience el segundo, proponiendo la fuerza rítmica de manera anticipada con la finalidad de inducir la llegada del segundo y último estribillo.

Si bien la canción muestra pocas sonoridades en su arreglo, se logran diferenciar sus partes: clímax y respiros. Esta decisión buscó principalmente proponer de manera limpia y clara en las interpretaciones de los instrumentos con la finalidad de que fuesen sumamente legibles cada una de sus intervenciones.

IV.2.4.7 Sin compañía

La instrumentación elegida para *Sin compañía* fue:

- Voz

Esta composición se nos revela de manera clara desde un comienzo. Su mismo título adelanta lo que podría encontrarse en ella.

Siempre se tuvo la claridad de que su melodía sería interpretada *a capella* con la finalidad de potenciar, gracias a la sonoridad de la voz solista, la idea propuesta a través de la poesía del texto.

Gracias a la conversación entre el silencio y la presencia de una voz cruda y estremecedora, que no busca “escondarse” detrás de arreglos y notas, se logra evocar la desnudez necesaria para entregar el mensaje poético.

IV.2.4.8 Mimetizada

Los instrumentos elegidos para *Mimetizada* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Quenacho²²⁰

En el momento de escribir el arreglo para *Mimetizada* se quiso reforzar la idea presentada en la poesía de la canción, donde se plantea un efecto de mimesis entre dos personas. Para poder potenciar la idea a partir de la sonoridad, se buscó un instrumento que tuviera una coloratura parecida a la de nuestra voz. Decidimos incorporar al quenacho como fuente melódica para acompañar a la melodía principal.

A lo largo de toda la canción el ukelele es el sostenedor del ritmo, gracias a ataques que se hacen presentes de manera arpegiada, como también es la fuente que proporciona armonía a la composición.

Importante es destacar que el quenacho no solo ejecuta notas limpias y claras, también ejecuta efectos sonoros obtenidos a través de la experimentación con el instrumento. Así, vibraciones libres, aire a través de la caña y golpes de labios contra la

²²⁰ Instrumento de viento hecho de madera. Utilizado en Chile en las comunidades del altiplano andino para celebraciones tradicionales. Proveniente de las familias de las quenenas, el quenacho se distingue por su longitud, que es mayor y, en consecuencia, su sonoridad más grave.

caña, se registraron para ser parte del arreglo de la composición, para oscurecer por momentos la atmósfera.

IV.2.4.9 Sin titubear

Los instrumentos elegidos para *Sin titubear* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Marimba
- Acordeón
- Contrabajo
- Darbuka percutida con plumilla

Siempre se buscó que *Sin titubear* fuera una canción esperanzadora, alegre y vivaz, y para poder lograr esto era necesario elegir de manera asertiva las sonoridades para su arreglo. Fue así como se imaginó de inmediato las posibilidades que podrían otorgar el acordeón y la marimba, utilizados solo en esta composición del disco.

La introducción se presenta con marimba, que acompaña a través de la percusión y de la armonía, un contrabajo pulsado, darbuka percutida con plumillas y el acordeón, que construye una melodía con notas largas. Con la aparición de la primera estrofa se suma la voz para dar un respiro al cantar del acordeón, y ya con la llegada de la segunda estrofa se vuelve a sumar el acordeón, junto con el ukelele arpegiado. Esta misma conformación es la que se mantiene hasta finalizar el primer estribillo.

Al cerrar el primer estribillo la agrupación instrumental sigue siendo la misma, pero se diferencia de lo anterior por la aparición del ukelele, esta vez rasgueado, dándole más fuerza a la composición.

Al finalizar el último estribillo la conformación instrumental se detiene para dejar como solistas al ukelele, arpegiado, junto con la voz principal, armonizada mediante un arreglo vocal. Esto provoca una sensación de resolución y, en consecuencia, de despedida, donde se reafirma a través de la lírica la idea principal del texto.

IV.2.4.10 Atenta

Los instrumentos elegidos para *Atenta* fueron:

- Voz
- Ukelele
- Coros

Las sonoridades elegidas para acompañar el llamamiento propuesto en *Atenta* debían ayudar a potenciar el mensaje, y para esto, pensamos que lo mejor sería involucrar las menores sonoridades posibles. La canción fue creada con ukelele y voz, las que se decidieron mantener, se sumaron tan solo acompañamientos vocales que reforzaron a la voz principal.

La introducción de la canción presenta a un ukelele solitario que en sus ataques espera a que la voz cantada se incorpore. Con la aparición de la primera estrofa se introduce una suave voz cantada que emula el susurro, con la finalidad de generar una

atmósfera contenida. Ya, a la llegada de la segunda estrofa, se incorpora una segunda voz que duplica a la principal, otorga mayor fuerza a la sonoridad total.

En el primer estribillo se suma un arreglo armónico para voces, y la anterior segunda voz, que acompañaba a la melodía principal, ahora solo se hace presente en los finales de frases.

Con la aparición de la tercera y la cuarta estrofa se vuelve a presentar la sonoridad de las estrofas anteriores, la única diferencia es la incorporación de un arreglo armónico vocal que inducirá la llegada del segundo estribillo.

Con la finalidad de potenciar y darle una mayor fuerza al segundo y tercer estribillo, se le suma al arreglo vocal la repetición de la palabra *atenta*, que busca reforzar el mensaje entregado.

IV.2.5 Decisiones interpretativas

El estilo de un intérprete está constituido por una inseparable fusión de técnica y expresión.²²¹

Claudio Cansini

En el sentido etimológico del término –inter-prestarse-, el intérprete, por su propia definición, es un vehículo, un intermediario, un transmisor. Su misión consiste en hacer inteligible un texto que, sin él, sería letra muerta [...] En algún momento de nuestra existencia hemos podido quedar impresionados por una interpretación sublime que nunca más volveremos a

²²¹ CASINI, Claudio. *El arte de escuchar la música*. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006, p.25.

*oír con tan extraordinaria calidad. Sin embargo, la música no deja de ser eterna por el hecho de que deje de percibirse: es eterna desde el instante en que se escribió, como perdurable es el hombre; y es fugitiva su interpretación como lo es la existencia de todo ser que nace, vive y muere.*²²²

Con estas palabras Monique Deschaussées se refiere al intérprete y a la virtud que posee de dar vida. Imposible es no estar de acuerdo con la premisa que lo instala como un vehículo, un intermediario o un agente transmisor, pero ponemos en cuestión su carácter fugitivo. Desde el momento en que la tecnología permitió registrar interpretaciones haciéndolas perpetuas, la imposibilidad de inmortalizar una interpretación, incluso dentro del impensado contexto de la improvisación donde lo que se tocaba nunca más volvería a ser escuchado en su exacta repetición, se vio resuelta. Con la posibilidad de registrar las interpretaciones musicales pasaron a ser, el estudio de grabación y el micrófono, agentes influyentes en el estado interpretativo.

Hoy, en el proceso de registro, existe la oportunidad de interpretar la pieza musical cuantas veces estimemos, avalados en la búsqueda de la conformidad, podemos escuchar cuantas veces sea necesaria la interpretación, para obtener, a su vez, una referencia que actúa como si fuese un espejo auditivo que nos delata en errores y aciertos.

*Las grabaciones congelan la música y hacen posible su estudio. Jóvenes músicos de jazz escuchaban una y otra vez los solos de Louis Armstrong grabados hasta descifrar cómo lo hacía. Años después, guitarristas amateurs usaban grabaciones para descomponer los solos de Hendrix y Clapton de la misma manera. Al saxofonista tenor Bud Freeman, escuchar a otros músicos en clubs le impedía concentrarse: prefería los discos. Con una grabación podías parar el tiempo parando el disco, o podías hacer que el tiempo se repitiera, reproduciendo parte de una canción tantas veces como quisieras. Lo inefable se ponía bajo control humano.*²²³

²²² DESCHAUSSÉES, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2009, p. 22.

²²³ BYRNE, David. *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A., 2014, p. 97.

Y no solo se ha utilizado este medio con el fin de estudiar melodías complejas, la reproducción infinita de las notas ha permitido que el músico en el estudio tenga la posibilidad de escucharse y, a su vez, hacer de juez de lo que percibe. Esto fue lo que sucedió en el momento de grabar *Malvarrosa*. Las interpretaciones se escucharon una y otra vez con el propósito de acercarse con pulcritud al resultado deseado. Así, algunas melodías fueron interpretadas y escuchadas incluso con días de posterioridad con la finalidad de “alejarnos” del trabajo para obtener un poco de perspectiva. Cuando existió conformidad con el resultado, se decidió mezclar y masterizar.

Los instrumentistas de esta producción discográfica fueron:

- La Pájara / Javiera Bobadilla: voz y ukelele.
- Ignacio Reyes: guitarrón chileno y quenacho.
- Milton Rusell: contrabajo.
- Luciano Taulis: viola da gamba.
- Pablo Ubiergo: acordeón.
- Santiago Bruna: clarinete.
- Gonzalo Eyzaguirre: percusión.
- Daniel Rodríguez: percusión.

IV.2.5.1 La Pájara

Para la composición *La Pájara* se buscó generar un imaginario suave y volátil que luego se contrastó con elementos fuertes y rítmicos, emulamos el aleteo de un pájaro en el que fluctúa la suavidad del planear y el energético impulso del aletear.

En la primera parte de la canción la voz se presentó con una interpretación suave, se dejó pasar aire en la dicción y en la entonación de las palabras, y se utilizaron notas de paso de pecho a cabeza para imitar el trinar de un ave. La viola da gamba, a su vez, ejecutó efectos sonoros que apoyaron a la voz cantada.

Al finalizar el primer estribillo, la energía de la composición cambió tornándose fuerte e intensa. Las percusiones se interpretaron enérgicamente mientras que la voz se alejó del micrófono ejecutando notas contenedoras de un alto nivel de intensidad. El ukelele, a su vez, rasgueó para entregar mayor fuerza rítmica a la música. El contrabajo se unió a las percusiones con notas pulsadas que dieron una sensación de “peso”.

El segundo estribillo es el que posee mayor energía en la canción. Con voz fuerte, la intimidad propuesta en un comienzo se pierde para ser retomada al finalizar el estribillo. Al finalizar se interpretan nuevamente las notas con aire, suavidad y con cercanía en el micrófono.

IV.2.5.2 La retirada

La retirada fue una canción fácil de interpretar. Su mensaje claro daba la pauta de lo que sería la forma de ejecutar los instrumentos.

Desde lo rítmico se interpretó con una fuerza constante para transmitir un andar cíclico, una marcha. A esto se le sumó el ukelele arpegiado, que armoniza y ejecuta rítmicamente de manera persistente.

En cuanto a lo vocal podemos decir que no hay mayores matices en intensidad. Por una parte, oímos una voz principal clara y, por otra, la presencia interpretativa de coros que otorgaron una sensación ligera, gracias a la utilización de un fuerte flujo de

aire. Así, la voz que interpretó la melodía principal le otorga a la composición fuerza en el discurso, mientras que las voces corales entregan suavidad, para compartir el mismo espacio sin quitarse protagonismo.

Las indicaciones interpretativas para el clarinete fueron las de cantar junto a la voz. La idea era sentir la composición a dos “voces”, gracias a contramelodías superpuestas. Así, con notas largas, excepto en los comienzos de los estribillos que se ejecutan notas cortas para dar mayor fuerza rítmica a la creación, el clarinete pasó a ser una segunda voz.

IV.2.5.3 Papel en blanco

Papel en blanco es la canción más emotiva de *Malvarrosa*. Es un grito, un lamento que entre sollozos se canta. La composición está cargada de melancolía y esa fue la premisa para enfrentar la interpretación.

El ukelele y la voz se acompañaron únicamente de dos violas da gamba que cantaron, según las indicaciones, con intención de lamento. A su vez, en el ukelele se ejecutaron acordes que quedaban abiertos, resonantes, con la intención de presentar la suspensión de los acordes como acompañantes de la melodía.

Siempre supimos cómo debía ser cantada esta canción, debido a esto solo se hicieron dos registros completos de la melodía y, después, se corrigieron algunas frases que creímos podían estar, en cuanto a dicción, mejor interpretadas. El canto logró poseer una pena contenida que estalló por momentos en las segundas mitades de ambos estribillos, buscamos transmitir una fuerza rabiosa y visceral.

IV.2.5.4 Me niego

Me niego es un manifiesto en el que se comparte la idea de lo que no se transa, de lo que debe permanecer aunque la corriente busque llevar hacia otro lado. Este llamado nos transporta hacia los inicios, hacia el origen donde había cuidado y conexión con el entorno.

Para representar lo anterior, pensamos en una sonoridad tribal, en un canto inspirado en las etnias originarias, para verse reflejado dentro de la composición en las voces rítmicas ejecutoras de patrones claros, interpretados todos ellos de manera enérgica. A estas voces se les superpusieron voces cantadas que apoyaron armónicamente, interpretadas con aire y suavidad para contrastar ambos recursos.

A lo anterior se le suma con fuerza el ukelele, en una primera instancia arpegiado y luego rasgueado, para evocar en su forma de ejecución a las cuerdas de variados instrumentos latinoamericanos.

La voz principal cantó con fuerza, en un llamado contestatario, que no tuvo dudas. La melodía se presentó de manera clara, sin dar espacio a lecturas dubitativas, con una interpretación apoyada y resistente.

IV.2.5.5 La de entonces

La de entonces se pensó como una canción elegante que pudiera contar con un desarrollo gradual en sus matices.

Fue importante trabajar la interpretación vocal de manera limpia, con una voz clara que solo se vio acompañada en la primera parte de la creación por el contrabajo y percusiones. Ambos avanzaron estables en una ejecución rítmica limpia y sostenida. La viola da gamba, a su vez, ejecutó ataques con arcos largos para alimentar la sensación de prolongación y continuidad.

A partir de la mitad de la canción se tornó más enérgico, las percusiones atacaron con mayor fuerza, el ukelele intervino rasgueado y comenzaron a aparecer voces que duplicaban y armonizaban a la voz principal. Estas voces se interpretaron con mayor aire y apertura con la finalidad de diferenciarse de la melodía principal.

Al finalizar la composición vuelve la desnudez propuesta al comienzo, queda únicamente la voz, el contrabajo y la viola da gamba. Se quiso proponer en este final un canto para cuerdas y voz. Para lograrlo la voz debió ser interpretada con cuidado, para oír con detalle la ejecución de las cuerdas que buscaban la mayor similitud posible.

IV.2.5.6 Entre nudos y muros

La composición *Entre nudos y muros* es poseedora de fuerza rítmica y sonora. En ella se destacó el guitarrón chileno, que gracias a sus 25 cuerdas logró sobresalir con brillo y resonancia. La forma de ejecución del instrumento fue inspirada en los *toquíos* tradicionales de la cultura campesina chilena, le pedimos al instrumentista que enfatizara en la ejecución de los *diablitos*²²⁴. Los *tiples* o *diablitos* se afinan por terceras, esto es: el

²²⁴ Los *tiples* o *diablitos* se encuentran fuera del mástil del guitarrón chileno, dos a cada lado, nacen de clavijas pequeñas situadas en la unión del mástil con el extremo superior de la caja del instrumento.

primero con el segundo y el tercero con el cuarto. Como su función es de complemento armónico a los acordes realizados deben quedar muy bien afinados.²²⁵

El ukelele se interpretó con energía e intensidad constante para complementar la presencia del guitarrón chileno.

La voz, por su parte, no se ejecutó con particular fuerza, lo que predominó en su interpretación fue la sonrisa en el rostro mientras se cantaba, para lograr, gracias a este recurso, que la melodía sonara brillante y abierta. En ocasiones también se decidió utilizar el recurso interpretativo del paso de voz de pecho a cabeza con la finalidad de alcanzar la altura a la melodía sin forzar la interpretación.

IV.2.5.7 Sin compañía

Sin compañía se presenta casi en su totalidad con un canto suave y delicado, en el que se puede encontrar un poco de pesar. En las decisiones interpretativas para la ejecución vocal primó el aire y el detalle en la preocupación de la dicción de cada una de las palabras.

En ocasiones se escucha la respiración. Esto no es gratuito, se decidió respirar con intensidad, con la finalidad de que el micrófono capturara esa sonoridad, para que complementara y apoyara la idea de desnudez absoluta donde el maquillaje no era bienvenido.

²²⁵ BUSTAMANTE, Juan y ASTORGA, Francisco. *Renacer del guitarrón chileno*. Rancagua, Chile: AGENPOCH, 1996, p. 20.

El episodio que presenta mayor fuerza es: *Pues la verdad que yo encuentro no es tan verdad absoluta, y va cambiando de cada cuando yo cambio la ruta*, interpretado de manera fuerte y clara, con voz de pecho y bastante apertura.

Para finalizar la composición se volvió a la intensidad inicial, se cerró así la invitación a vivir sin compañía.

IV.2.5.8 Mimetizada

La canción *Mimetizada* es una composición donde prima la tristeza. Ese pesar quiso ser transmitido a través de la voz y del quenacho.

Se decidió que la voz interpretara de manera rítmica algunas partes de las estrofas, acentuamos y marcamos sílabas de algunas de las palabras de la lírica. Esto contrasta con la melodía del quenacho, que se conforma por notas largas.

El ukelele no mostró variación en la intención de su interpretación, siendo constantes sus ataques rítmicos melódicos, esto continúa hasta la llegada del estribillo donde la voz imitó sus notas largas cantadas con mucha suavidad, como buscando emular el susurro, logró así mimetizarse con el instrumento de viento. Mientras la voz interpretó notas altas el quenacho abarcó el rango de las notas bajas, se alcanzó entre los dos un amplio espectro sonoro.

Por momentos, concretamente en los pasos de una sección a otra, se generaron quiebres gracias a la utilización del silencio. Destacaron la utilización del aire y las respiraciones que emularon una voz contenida, con necesidad de estallar.

IV.2.5.9 Sin titubear

Sin titubear es una canción alegre y esperanzadora, componentes que se buscaron realzar por medio de la interpretación. Con la marimba y acordeón se le sumaron a la composición nuevas sonoridades, que fueron interpretadas con calma, buscamos transmitir apacibilidad.

En términos vocales, esta composición fue la que mayor dificultad presentó para ser ejecutada, tuvimos que ingresar al estudio de grabación tres veces para poder llegar al resultado deseado.

El acordeón, la marimba y el contrabajo no se ejecutaron con mayor fuerza, buscamos compartir en sus intervenciones una sensación de calma confiada. El ukelele, en cambio, adquiere fuerza a medida que la canción avanza, gracias a un *crescendo* que muestra sus partes álgidas súbitamente.

En algunos momentos la melodía se queda desnuda para lograr una sensación de respiro. La interpretación en ese momento fue más dulce y apacible. Al finalizar la canción se decidió duplicar la voz principal con un canto interpretado con fuerza, un canto aclamado. Esta fuerza no había aparecido antes, solo se utiliza para desarrollar el cierre.

IV.2.5.10 Atenta

Atenta es una canción mansa y dócil, por lo mismo, siempre se pensó en interpretarla con bastante suavidad. El susurro fue predominante en la interpretación de la voz cantada, utilizamos una corta distancia frente al micrófono.

Se decidió armonizar a la voz principal para darle altura a la melodía principal. La interpretación de esta segunda voz imita a la primera, coincide en formas y respiraciones.

Con la aparición del primer estribillo se utilizaron coros que ejecutaron armonías interpretadas con suavidad y relajo. Esta interpretación fue ejecutada con los labios cerrados, buscamos que no se sintiera un mayor ataque en el momento de presentar cada nota. En el segundo y tercer estribillo se sumaron voces que cantaron la palabra *atenta*. Fue de suma importancia que la suavidad al ejecutar dicha palabra fuese máxima, ya que no se quería distraer al auditor del mensaje entregado por la voz principal.

El ukelele siempre se reveló de manera insinuante, adquirió, al final de la composición, una mayor fuerza gracias a la ejecución de un patrón rítmico constante.

IV.2.6 Grabación

*La primera grabación de sonido data de 1878. Desde entonces, la música ha sido amplificada, retransmitida, separada en partes y grabada con micrófonos, y la tecnología que hay detrás de esas innovaciones ha cambiado la naturaleza de lo que se crea [...] La música no se volvió más sofisticada a nivel compositivo cuando empezó a ser grabada, pero yo diría que las texturas se hicieron más complejas [...] Grabar está lejos de ser un espejo acústico objetivo, pero pretende ser como la magia: una representación perfectamente fiel e imparcial del acto sónico producido en el mundo real. Afirma capturar exactamente lo que oímos, aunque nuestro oído no es fiel ni objetivo. Una grabación es también repetible, por lo que, para sus partidarios, es un espejo que refleja el aspecto que tenías en un momento concreto, una y otra vez y así sucesivamente.*²²⁶

²²⁶ BYRNE, David. *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A., 2014, p. 84.

La grabación de *Malvarrosa* se realizó en el Estudio de Grabación de la Escuela de Música y Sonido de la Universidad UNIACC, en Santiago de Chile. A cargo de la grabación estuvo el ingeniero en sonido Marcelo Mollinedo, quien con dedicación y prolijidad capturó el sonido. Durante más de diez jornadas completas de trabajo arduo, se dio prioridad a un registro purista, se utilizó el mínimo de procesamiento digital (sin EQ ni compresión). Fue prioritario preservar la naturaleza sonora del instrumento, para esto solo se dispuso el filtro de corte de frecuencias bajas de un preamplificador, con la finalidad de limpiar señales que luego se encontrarían fuera del rango utilizable en la grabación.

Compartimos, a continuación, la ficha técnica del Estudio de Grabación de la Escuela de Música y Sonido de la Universidad UNIACC, con el fin de constatar los recursos utilizados:

Consola/ Control Room:

- TASCAM DM3200 c Meterbridge

Monitores:

- Yamaha MSP-10M

Sistema de Grabación:

- MAC PRO Xeon
- Sistema ProTools HD3
- 2 Interfaces Digidesign 96

Software:

- ProTools 8 HD

- Digital Performer 7

- Cubase 6.5

- Ableton Live

Plugins:

- Waves Diamond Bundle

- Waves Guitar Bundle

- Waves Tune

- MOTU Masterworks Collection

Periféricos:

- 2 Preamp/Eq SSL XLogic Alpha Channel

- 1 Dual Channel Strip Joe Meek TwinQ

- 1 4 Preamp - Focusrite ISA428

- 1 8 Preamp - PreSonus M80

- 1 Multiefecto Lexicon MPX500

Micrófonos y Cajas Directas:

- 3 AudioTechnica AT4050

- 2 Rode NTK

- 2 Rode NT2
- 2 Rode NT2-A
- 1 Rode NT5
- 2 Rode NT55 Matched Pair
- 1 Rode NT4
- 1 Shure SM7B
- 3 Shure SM57
- 1 Shure Beta 52
- 2 Audix D2
- 1 Audix D4
- 1 Audix D6
- 1 Audix i5
- 2 Audix ADX51
- 2 Crown CM700 MP
- 4 Sennheiser e-604
- 1 Akg D-12
- 1 Whirlwind Direct 4

- 2 Radial J48

Audifonos:

- 5 Sony MDR-7506





Registro fotográfico de las sesiones de grabación de *Malvarrosa* en el estudio de grabación de la Escuela de Música y Sonido de la Universidad UNIACC, Febrero y Marzo del año 2013.

Todas las sesiones de grabación se realizaron a 96Khz 24Bits.

Los registros de voz se realizaron utilizando los Micrófonos AudioTechnica AT-4050 y el preamplificador Focusrite ISA428, a su vez el registro de muestras se realizó con Micrófonos AudioTechnica AT-4050 y con el preamplificador Focusrite ISA428.

Al momento de grabar percusiones, contrabajo, viola da gamba y guitarrón chileno se idearon sets de varios micrófonos con la finalidad de conseguir una captura mucho más completa.

Al finalizar el proceso de grabación el material se llevó al Estudio Santuario Sónico para que el ingeniero Juan Pablo Quezada realizara la mezcla y masterización.

IV.2.7 Visualidad del disco

Para llevar a cabo la visualidad de la producción discográfica *Malvarrosa*, se trabajó con dos destacados artistas visuales chilenos: Christian McManus,²²⁷ a cargo del retrato que se utilizaría para la portada del disco, y Mariana Gallardo Klein,²²⁸ responsable del arte general del disco.

Christian McManus, artista chileno-francés nacido en la ciudad de Santiago, en el año 1965. Después de realizar estudios de fotografía comienza a trabajar en agencias de diseño gráfico, se especializó en fotografía corporativa y, de manera muy particular, en el retrato. En el año 1997, inicia la serie fotográfica “Barrios del Mundo”²²⁹ que lo lleva a viajar por gran parte del mundo durante los siguientes diez años. Sobre la base de un trabajo fotográfico realizado en Polaroid, obtiene un resultado sorprendente en fotografías falsamente borrosas. En ellas se puede apreciar, más allá del control del artista sobre la cámara, su mirada e intervención, que aportan una dimensión pictórica a sus obras.²³⁰

En el año 2003 decide radicarse en París, lleva adelante su actividad como retratista del famoso estudio parisino *Harcourt*, es considerado desde el año 2005 retratista *Senior* de dicho lugar. El estudio *Harcourt* fue fundado en París, en el año 1934 por los hermanos Lacroix, empresarios vinculados a los medios de prensa de la época y por Cosette Harcourt quien, además de darle el nombre al estudio, le da el impulso que lo convertiría en el lugar de paso obligado para las personalidades relevantes del París de esos años. Marlene Dietrich, Salvador Dalí, Jean Cocteau, entre otros, se han retratado en *Harcourt*, logrando, desde 1934 hasta 1991, un archivo fotográfico que cuenta con cerca de cinco millones de negativos. Este archivo ha sido confiado a los Museos Nacionales del Ministerio de la Cultura de Francia.²³¹

²²⁷ www.christianmcmanus.com [Consulta: 10 Junio 2015]

²²⁸ www.marianagallardoklein.com [Consulta: 10 Junio 2015]

²²⁹ Se adjunta en el Anexo imágenes de la serie fotográfica “Barrios del Mundo”, de Christian McManus.

²³⁰ *Cfr.* <http://www.christianmcmanus.com/2110h/BARRIOS-DEL-MUNDO> [Consulta: 10 Junio 2015]

²³¹ *Cfr.* <http://www.christianmcmanus.com/2112h/HARCOURT> [Consulta: 10 Junio 2015]

En el año 2005, Christian McManus comienza a desarrollar la serie fotográfica “Evolución”,²³² la cual será expuesta por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile, en el año 2009. “Evolución” obtiene además, en el año 2010, el sello de la UNESCO dentro del marco: “2010, año Internacional de Acercamiento de las Culturas” creado por esa entidad. “Evolución” es una serie de retratos que a través de una insinuante desnudez, invitan al espectador a identificarse con la persona retratada que ha sido despojada de toda vestidura social, cultural e histórica. El autor ofrece la posibilidad de reencuentro y reconocimiento con aquella dimensión de la condición humana donde comulgan la invisibilidad y el silencio, proyectando nuevamente a través de una cámara Polaroid, retratos que revelan una condición existencial.²³³

Esta invitación de reencuentro y reconocimiento es la que nos propone Christian McManus para plasmar la desnudez y el despojo vivenciado en el proceso creativo de las canciones de *Malvarrosa*. Durante el mes de Junio del año 2013, el fotógrafo nos hizo diez retratos²³⁴ con una cámara Polaroid XS 70.

Así, sin maquillaje y con una flor que emula a la flor de la Malvarrosa, se nos retrata para vestir la portada de esta producción discográfica.

²³² Se adjunta en el Anexo imágenes de la serie fotográfica “Evolución” de Christian McManus.

²³³ Cfr. <http://www.christianmcmanus.com/2111h/EVOLUCI%C3%93N> [Consulta: 10 Junio 2015]

²³⁴ Se adjunta en el Anexo registro fotográfico de algunos de los retratos que no fueron elegidos.



Fotografía de Christian McManus para la portada del disco *Malvarrosa*

A su vez, para la contraportada, se fotografió una guirnalda de flores que servirían de marco para presentar los nombres de las canciones.²³⁵



Fotografía de Christian McManus para la contraportada del disco *Malvarrosa*

²³⁵ Se adjunta en el Anexo fotografía de la sesión fotográfica de la guirnalda de flores. En ella se puede apreciar también la cámara Polaroid XS 70.

El arte del disco, como mencionábamos anteriormente, estuvo a cargo de Mariana Gallardo Klein, joven y destacada artista nacional, nacida en la ciudad de Valdivia, en el año 1985.

Gallardo Klein es Licenciada en Artes Visuales de la Universidad de Chile, con mención en fotografía y, con posterioridad, realiza estudios de retoque digital y fotografía de moda en Buenos Aires. Actualmente, finaliza sus estudios de Magister en Artes Visuales en la Universidad de Chile.

Su trabajo se caracteriza por un fuerte énfasis en el cuerpo y en la condición femenina, se vale de la fotografía como medio técnico para capturar bidimensionalmente construcciones escenográficas y retratos de cuerpos caracterizados. A través de su quehacer artístico pone en evidencia al sujeto contemporáneo y sus prácticas más íntimas, profundiza particularmente en el cuerpo femenino. La temática de sus obras generalmente es la mujer, siempre expuesta desde sus más polémicos matices; como objeto de deseo, posesionada de manera dominante en la sociedad, flagelada por su propia condición de género.²³⁶

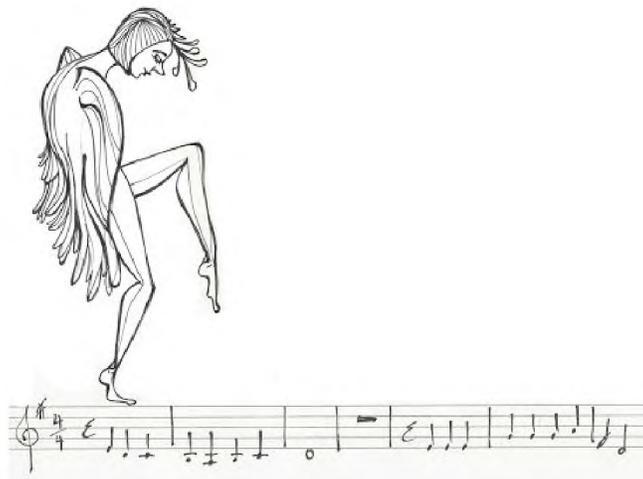
Al comenzar a trabajar junto a Mariana Gallardo Klein en el imaginario de lo que sería el arte de *Malvarrosa*, unánime fue la decisión de evocar a través de un trazo simple y limpio, una bitácora de viaje, un diario de vida. Así se escribiría con nuestro propio puño las palabras y frases presentes en el diseño de la portada y contraportada, como también se intervendría la fotografía de Christian McManus con la finalidad de “emplumar” el retrato.

²³⁶ Cfr. <http://www.marianagallardoklein.com/bio/index.html> [Consulta: 10 Junio 2015]



Carátula del disco *Malvarrosa*

Los dibujos en el interior del disco se fusionan con partes de las partituras escritas en nuestro cuaderno de composición. Estos dibujos representan a dos mujeres pájaras, mujeres emplumadas. Una de ellas se encuentra inclinando su pie hacia la partitura, partitura perteneciente a la canción *La Pájara*, con la finalidad de evocar el sumergir del personaje en su propia canción.



Arte en el interior del disco *Malvarrosa*

El segundo bosquejo muestra a una mujer pájara protegida en sus plumas. Más tarde serían las alas de este dibujo, las que “emplumarían” nuestro retrato.



Dibujo para el arte de *Malvarrosa*

Este diseño se acompañaría de flores de Malvarrosa y pentagramas para así ser impreso en el disco.



Diseño del disco

Finalmente, se diagrama el material y se lleva a la empresa de multicopiado para realizar las primeras 500 copias. En menos de once meses se tuvieron que mandar a hacer 500 copias más.



IV.3 Análisis sobre la renovación del folclor chileno en la propuesta de autor

El folklore chileno cuenta con otros géneros vigentes y revividos, a lo que se suma: la música de los pueblos originarios; la mediatización del folklore realizada por folkloristas y conjuntos; y el uso de toda esta música por la música docta, el jazz, la fusión y las distintas corrientes de la música popular. Con todo esto, ya tenemos un universo musical respetable y de carácter patrimonial sobre el cual basar nuestra definición y fomento de la música nacional.²³⁷

Bajo esta premisa *Malvarrosa* se sitúa, sin duda alguna, como parte de la música popular chilena que ha decidido influenciarse de nuestro tradicional folclor, logra a través de esta inclusión, alimentar las canciones que conforman a esta producción discográfica. Intervienen instrumentos propios de nuestra cultura, como son el guitarrón chileno y el quenacho, formas de escritura propias de la tradición campesina que acompañaban a cantoras y payadores, y una herencia latente en el desarrollo lírico de las composiciones que nos retrotraen a Víctor Jara y a Violeta Parra. Esto se ha conjugado con elementos actuales que se manifiestan en armonías y en experimentación sonora junto a una diversa propuesta instrumental, que ha incluido desde instrumentos antiguos traídos a Chile desde Europa, hasta la posibilidad de encontrar a la voz cantada en solitario, sin acompañamiento alguno.

Logramos renovar desde la hibridación y la fusión de elementos, proponiendo en cada una de las diez composiciones un mundo propio que se destaca por su particularidad.

²³⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo en VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013, p. 508.

Pasamos, a continuación, a dar cuenta de esta renovación con la finalidad de elaborar un análisis que concluya con el proceso de dilucidación de la creación de las canciones de *Malvarrosa*.

IV.3.1 *La Pájara*. Renovación desde la inspiración andina

La Pájara, composición que muestra una marcada influencia en la musicalidad andina²³⁸ debido a la utilización del compás binario, donde el ukelele arpeggia y rasguea las partes de lo que tradicionalmente ejecutaría un charango, instrumento típico de la música nortina de nuestro país.

La composición, a su vez, muestra una predominante base percutida inspirada en la música electrónica, unida a la experimentación sonora que se manifiesta en la utilización del crujir de ramas y hojas secas, que fueron grabadas y luego incorporadas como fuente de sonoridad a la composición. A esto se le suma el contrabajo y la viola da gamba con sus sonoridades más tradicionales, sin embargo, en algunas ocasiones, ambos instrumentos ejecutan efectos y ruidos mediante el frote del arco contra la cuerda. Como resultado, obtenemos sonoridades que alimentan a la secuencia rítmica, emulando música digital pero con su origen en lo orgánico; desde la cuerda y la madera.

A través de un imaginario suave y volátil, que contrasta con elementos fuertes y rítmicos, se emula el aleteo de una ave, proponiendo renovación mediante elementos rítmicos y melódicos propios de la música andina.

²³⁸ *Supra cit.* p. 178.

IV.3.2 *La retirada*. Renovación desde la experimentación sonora

Si bien en *La retirada* se hace una reseña constante del lugar en el que vivíamos en el momento de crear la composición, la letra buscó referenciar dichos populares propios de nuestra cultura.

Con frases como: *Se estremecen mil petardos para celebrar la fiesta [...] Ahora un cielo malvarrosa te pregunta hasta cuándo es momento de jugar a volverse a encontrar*, se invita a transportarnos a la ciudad de Valencia, describimos sus costumbres y lugares, pero luego con: *Guardas el poncho pesado, ese que quedaba grande [...] Buscas entonces el poncho, ese que quedaba grande, aunque sabes que en verdad ahora si te va a quedar*, utilizamos dichos populares de nuestra cultura para dar cuenta de la evolución y el crecimiento personal adquirido en los viajes y aventuras.

La mayor particularidad de esta composición la advertimos en la libertad de experimentación sonora que presenta. Si bien la obra cuenta con sonoridades tradicionales como son la voz, el ukelele y el clarinete, la base de percusión se acompaña de abanicos y una campanilla de bicicleta. Ambos objetos fueron traídos a Chile desde Valencia, son elementos sonoros que nos retrotraen a lo que fue nuestra estadía en España. Con ellos se evoca un andar cíclico que rememora una marcha, propone y renueva desde la posibilidad de utilizar objetos “no musicales”.

IV.3.3 *Papel en blanco*. Renovación desde la incorporación de instrumentación antigua

Los instrumentos elegidos para *Papel en blanco* fueron la voz, el ukelele y la viola da gamba. Se eligieron estas tres sonoridades para darle una atmósfera íntima y penetrante a la composición, para conseguir, a través de la fusión de las coloraturas, un canto triste que se presenta acompañado de ritmos y armonías.

Se hace interesante la propuesta instrumental ya que se fusionan instrumentos de cuerda de orígenes y épocas muy distintas. Por una parte, el ukelele con raíces polinésicas,²³⁹ y por otro la viola da gamba, instrumento antiguo de origen europeo.

La inclusión de esta sonoridad antigua es el sello distintivo en esta creación. Si bien otras canciones de *Malvarrosa* cuentan con su aparición, en esta se sitúa como protagonista, e incluso se duplica en la introducción para generar un contrapunto a dos voces.

La renovación se presenta en la mixtura del ukelele junto a la viola da gamba, al incluir y fusionar ambos colores se brinda una invitación atemporal que busca traspasar la energía contenida en la obra.

²³⁹ Instrumento muy utilizado en Isla de Pascua, isla de Chile ubicada en la polinesia.

IV.3.4 *Me niego*. Renovación desde el manifiesto

La canción *Me niego* es un manifiesto en el que se comparte la idea de lo que no se debe transar y de lo que debe permanecer, aunque las contingencias de las sociedades actuales busquen llevarnos hacia otros lados. Este llamamiento nos transporta hacia los inicios, hacia el origen donde había cuidado y conexión con el entorno, representado musicalmente en una sonoridad tribal inspirada en etnias originarias, que nos llevó a componer arreglos de voces rítmicas con patrones claros y enérgicos.

A lo anterior se le suma la principal voz cantada que comparte el mensaje lírico y que, a su vez, se apoya en voces ejecutoras de armonías, como también el ukelele interpretado con fuerza, al evocar en su forma de ejecución a las cuerdas de variados instrumentos latinoamericanos.

Advertimos que la armonía presente en la composición fija su raíz en las tradicionales armonías de jazz de la primera mitad del siglo XX, al contextualizarla incluso dentro del movimiento musical chileno *Jazz Guachaca* debido a su particular *swing*, a su compás de 12/8 y al marcado contratiempo con el instrumento de cuerda.

Con este bagaje supimos plasmar nuestro propio manifiesto, compartimos, tal y como hizo Víctor Jara en su momento, nuestra forma de posesionarnos en esta sociedad. Gracias a la posibilidad de denunciar y de generar un canto contestatario situamos la obra dentro del marco de la canción protesta, que nos retrotrae incluso a la Nueva Canción Chilena. Entendemos que la renovación se produce gracias a la musicalidad con la que se comparte el mensaje. Si bien el arreglo de la composición suena contemporáneo, este va tomado de la mano del discurso de los antiguos cantautores que marcaron con su arte a la sociedad chilena, logramos fusionar lo antiguo con lo actual gracias a la musicalidad que acompaña a nuestra poesía.

IV.3.5 *La de entonces*. Renovación desde la escritura decimal

Con compás de 3/4 y 6/8, y con armadura de Sol, *La de entonces* posee un carácter modal, modo Re Mixolidio.

La composición muestra diferencias importantes entre sus estrofas y estribillos, por ejemplo, la métrica. Al finalizar las dos estrofas la canción manifiesta un cambio que nos transporta de un 3/4 a un 6/8, métrica que está presente en bastante música tradicional chilena. Junto a esto, la melodía presenta un notorio quiebre pasando desde lo rítmico y lo móvil a notas largas que proporcionan una sensación de mayor quietud.

Otro cambio fundamental es la presencia de escritura decimal en los estribillos de la canción. La poesía estuvo inspirada en las destacadas décimas de Violeta Parra, la que a su vez rescató el canto de las antiguas cantoras campesinas del siglo XVIII, en Chile.

A través de esta forma de escritura se propone una renovación gracias a la fusión del recurso poético de la décima junto a sonoridades latinoamericanas, como es el bombo legüero, y sonoridades antiguas, como la viola da gamba, para dar vida a una composición que se muestra, por momentos, intensa y, por otros, con una calma generada en el cantar de la voz y la viola.

IV.3.6 *Entre nudos y muros*. Renovación junto al guitarrón chileno

Entre nudos y muros se construye en armadura de Do, con sucesivos cambios de métrica. La canción propone un intercambio modal que sugiere asiduamente la armadura de Sol, lo que provoca, en consecuencia, una sensación de doble tonalidad entre Sol y Do. Si sumamos los constantes cambios en el ritmo, se logra generar una sensación de inquietud que prima durante la obra.

La composición se caracteriza por la mixtura entre las cuerdas del ukelele y las del guitarrón chileno, que generan un acompañamiento rítmico y armónico, como soporte de la canción. Es importante destacar que en la forma de ejecución del guitarrón chileno se buscó preservar la tradición interpretativa del instrumento, por ese motivo se decidió ejecutar la armonía con *toquíos* propios del canto a lo humano y a lo divino, interpretados por payadores en los campos chilenos.

Como consecuencia, la obra advierte una fuerza rítmica y sonora generada a través de este particular instrumento que sobresale con brillo y resonancia. Se propone una renovación gracias a su forma tradicional de ejecución en un contexto absolutamente no convencional para este tipo de sonoridad.

IV.3.7 Sin compañía. Renovación a través del silencio en el acompañamiento

Si bien la canción no muestra explícitamente un acompañamiento armónico, se puede percibir en ella una armonía implícita que se presenta de manera tonal, con una progresión ideal para generar un estado de pregunta-respuesta donde el giro melódico, en su pregunta, va desde el reposo a la tensión, y en su respuesta, va desde la tensión al reposo.

El mensaje entregado por la lírica es claro, comparte desde un comienzo la idea principal: *No me acompaño de nada y me despojo de todo*, que se fortalece al ser cantada a *capella*. Esto nos retrotrae a las formas antiguas de transmisión oral, donde se entonaban las melodías únicamente con voz para ser traspasadas de generación en generación. Muchas de esas melodías fueron las rescatadas por Violeta Parra en su libro *Cantos folclóricos chilenos*, con la finalidad de que perduraran en el tiempo.

Se manifiesta una renovación que se aplica desde el silencio del acompañamiento, al igual que tantas melodías de las zonas campesinas que se entonaban únicamente con la voz cantada para hacer un traspaso de una tradición musical de riqueza inmensurable.

IV.3.8 *Mimetizada*. Renovación junto al quenacho

Mimetizada es una canción con compás compuesto, hemiola simple de 6/8 y 2/4, y armadura de Sol Mayor. Si bien la melodía se encuentra claramente en Re Mixolidio, se destaca en ella una armonización bastante peculiar debido a la presencia de acordes incompletos y notas repetidas en el ukelele. Este recurso en la armonización se puede encontrar también en la guitarra traspuesta y en el guitarrón chileno, ambos instrumentos sumamente característicos del folclor nacional.

En el arreglo para *Mimetizada* se buscó reforzar la idea de su poesía, que plantea un efecto de mimesis entre dos personas. Para poder potenciarlo a través de la sonoridad, se buscó un instrumento que tuviera una coloratura parecida a la de nuestra voz. Fue así como se incorporó el quenacho, acompañando con contramelodías a la voz principal.

Es importante destacar que el quenacho no solo interpreta notas limpias y claras, también ejecuta efectos sonoros obtenidos a través de la experimentación con el instrumento. Así, vibraciones libres, aire a través de la caña y golpes de labios contra la caña, se registraron para ser parte del arreglo de la composición, oscureciendo por momentos la atmósfera sonora.

Se propone una renovación musical mediante la incorporación del quenacho, instrumento de madera, utilizado en las comunidades del altiplano andino en celebraciones tradicionales; logramos generar una atmósfera mimetizada en la que se confunde su coloratura con la de la voz.

IV.3.9 *Sin titubear*. Renovación desde la rítmica mapuche

Con compás de 12/8 y armadura de Fa, *Sin titubear* muestra tintes folclóricos gracias al ritmo con el que se arpegian los acordes en el ukelele. Este ritmo nos traslada a la etnia mapuche donde los instrumentos de percusión interpretan tradicionalmente un seis octavos, acentuada la primera y tercera corchea del compás (negra-corchea). En el caso de esta composición se hace evidente el mismo recurso de subdivisión, pero esta vez se muestra como corchea-negra en una especie de inversión de la percusión tradicional de esta etnia chilena.

En cuanto a la armonía podemos encontrar una cadencia perfecta (I IV V I) que después se muestra alterada gracias a la minorización de su cuarto grado. Se puede encontrar con frecuencia el uso de este recurso en armonías de baladas modernas, en el jazz o en la tradicional música brasileña. A este acorde se le conoce como dominante Lidio y sus dos principales usos son; de subdominante, como acorde de paso, y como dominante reemplazado por tritono.

Junto a sonoridades incorporadas por primera vez en el disco como son el acordeón y la marimba, se propone una renovación a través del ritmo que sostiene a la armonía, el que se inspira en nuestros orígenes musicales.

IV.3.10 *Atenta*. Renovación desde la tonada chilena

Los instrumentos elegidos para *Atenta* fueron la voz y el ukelele. Únicamente con estas dos sonoridades buscamos generar una atmósfera íntima y suave que nos permitieran compartir el mensaje poético de manera clara.

La composición se inspira en la tonada chilena, canción de la zona centro-sur de Chile, que se destaca por ser acompañada, generalmente, de una guitarra a ritmo de 6/8. En el siglo XVII la tonada hacía referencia a una canción de solista sagrada o profana. En Chile y Argentina el término designa una canción de amor.²⁴⁰

Es así, como a través de un ukelele solitario que en sus ataques espera a que la voz cantada se incorpore, se propone renovar a través de la inspiración que ha otorgado la tradicional tonada en nuestra historia musical, que ha logrado marcar de manera preponderante a nuestras músicas populares campesinas.

²⁴⁰ SADIE, Stanley. *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2000, p. 950.

V. DIFUSIÓN DEL TRABAJO CREATIVO DEL AUTOR

Para un músico popular, la canción se termina cuando se graba y se mezcla, llegue o no al disco. De este modo, la mediación tecnológica, junto con constituir un mecanismo de comunicación y consumo, se constituye en forma de escritura, permitiendo el desarrollo de nuevas estrategias de composición y performance, que han impulsado el desarrollo de la música popular a lo largo del siglo XX.²⁴¹

Ya es sabido que los elementos musicales no son los únicos que demandan tiempo y dedicación en un proyecto musical. Hoy, elementos extra musicales se hacen imprescindibles en la difusión del trabajo autoral.

Para poder posesionar a La Pájara y su *Malvarrosa* dentro de la escena musical chilena se hizo imprescindible idear un imaginario visual que sirviera de apoyo para promocionar el proyecto musical. Se pensó en producir una sesión fotográfica que como resultado diera el material visual suficiente para alimentar la difusión en prensa escrita y digital, y para poder trabajar en afiches promocionales de conciertos y actividades.

También creímos de suma importancia gestionar un dominio web, donde se compartiera información relevante: fechas de conciertos, galerías de fotos, letras de canciones, entre otros. A esto se le sumó la creación de diferentes cuentas en redes sociales que nos permitirían gestionar la posibilidad de llegar a una mayor audiencia y, a su vez, generar cercanía y contacto directo con los seguidores.

²⁴¹ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 124.

V.1 Fotografías promocionales

El trabajo de fotografías promocionales estuvo a cargo de Mariana Gallardo Klein (al igual que el arte del disco *Malvarrosa*). Durante un periodo de dos meses se indagó en la propuesta visual para las fotografías, dando una importante relevancia a la propuesta de maquillaje, a cargo de Alexander Inostroza.

En noviembre del año 2013, en el Estudio Marmota, se capturaron doscientas ochenta y tres fotografías, de las cuales se seleccionaron nueve. Para llevar a cabo la sesión fotográfica se desarrollaron tres conceptos que involucrarían vestuario, maquillaje y accesorios.

El primero de ellos estuvo inspirado en la etnia chilena Selkman,²⁴² que influyó en el maquillaje del rostro y de las manos.²⁴³



Fotografía inspirada en la etnia Selkman

²⁴² Los Selkman fueron un pueblo que habitaba el sur de Chile, en específico Tierra del Fuego. Estos nómades terrestres se caracterizaban por pintar sus cuerpos y cubrir sus rostros con máscaras hechas de troncos para sus rituales.

²⁴³ Se adjunta en el Anexo fotografías de etnia Selkman.



Fotografía inspirada en la etnia Selkman

El segundo de los conceptos estuvo inspirado en las aves y en sus nidos hechos de ramas. Para representarlo se trabajó en un tocado hecho de ramas y se trenzó el cabello con la finalidad de emular un nido.



Fotografía inspirada en aves y sus nidos



Fotografía inspirada en aves y sus nidos



Fotografía inspirada en aves y sus nidos

El tercer concepto visual se trabajó con artesanía tejida en crin,²⁴⁴ propia de la zona de Rari, perteneciente a la Región del Maule, Chile. Esta artesanía es única en el mundo y se destaca por la belleza de sus obras hechas con crin de caballo en diferentes colores y entramados de sus fibras.

Las tejedoras de Rari fueron nombradas Tesoros Humanos Vivos por el Gobierno de Chile, distinción que se otorga con la finalidad de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de nuestro país.



Fotografía inspirada en la artesanía tejida en crin

²⁴⁴ Se adjunta en el Anexo imágenes de artesanía chilena hecha con crin de caballo.



Fotografías inspiradas en la artesanía tejida en crin



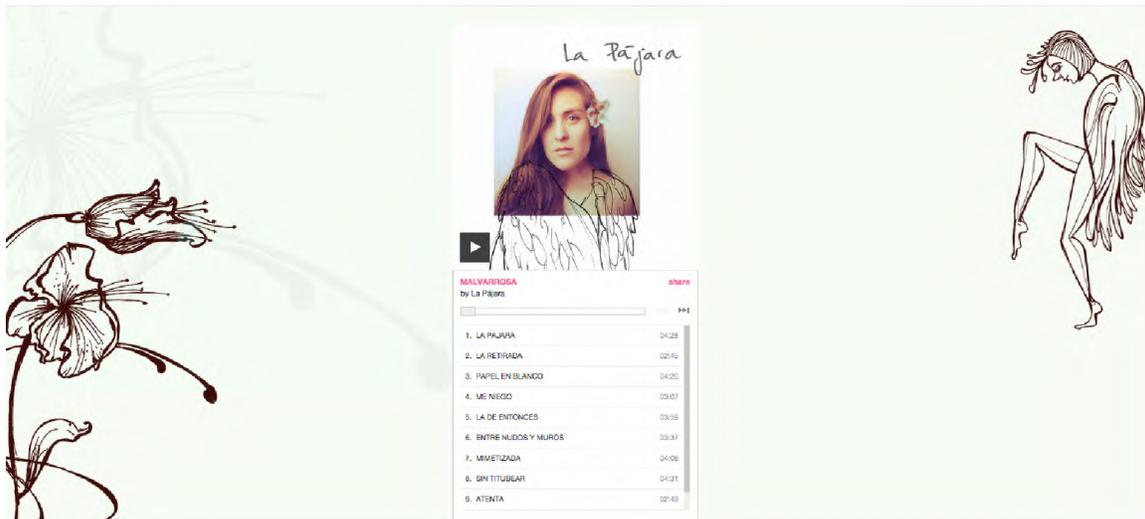
Fotografía inspirada en la artesanía tejida en crin

V.2 Creación página web

Para la creación de la página web se compró el dominio www.lapajara.cl. En ella además de posibilitar la derivación a nuestras redes sociales, se comparte el material autoral de manera libre. Para lograr coherencia con el material discográfico se decidió utilizar el arte creado para *Malvarrosa* en su visualidad.



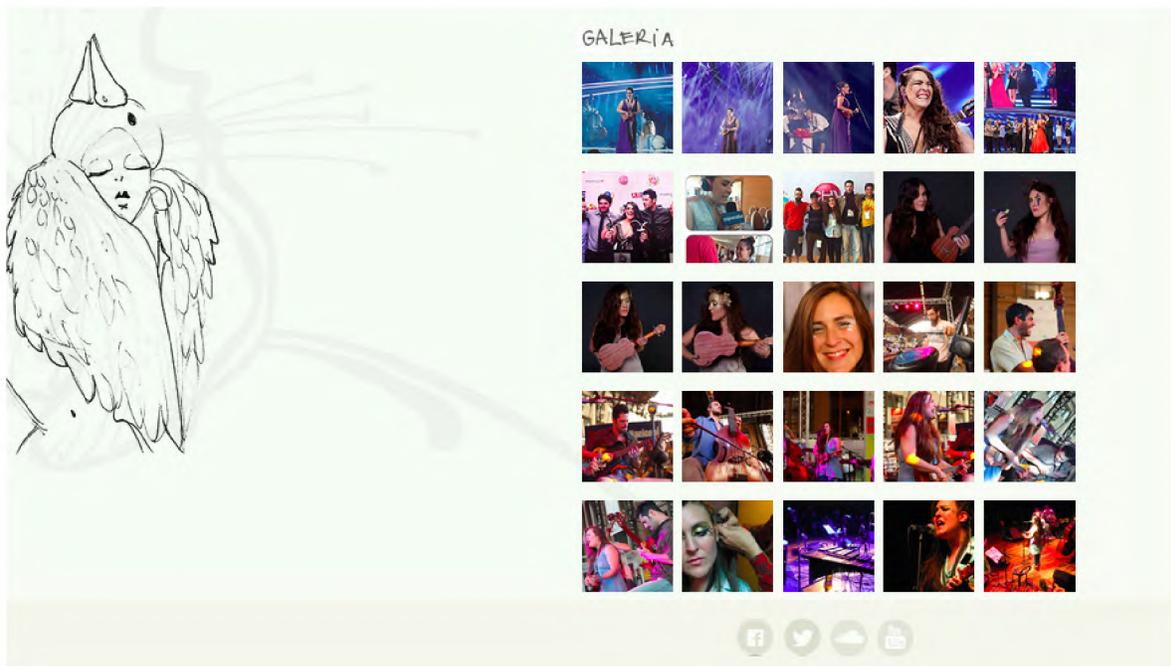
Dentro de las opciones que la página entrega, se da la posibilidad de escuchar el disco completo de manera gratuita.



También se encuentran disponibles las letras de las canciones escritas a mano, buscan emular el proceso creativo inicial de la lírica de las canciones.



Compartimos registros fotográficos de las actividades importantes, como también fechas de conciertos, ficha técnica y datos de contacto.



V.3 Redes sociales

Con la finalidad de lograr interacción con quienes nos siguen, creamos una cuenta en Facebook, Twitter, Instagram y un canal en Youtube. Esto nos ha permitido informar de noticias y conciertos, además de compartir a diario pensamientos, fotografías y música.

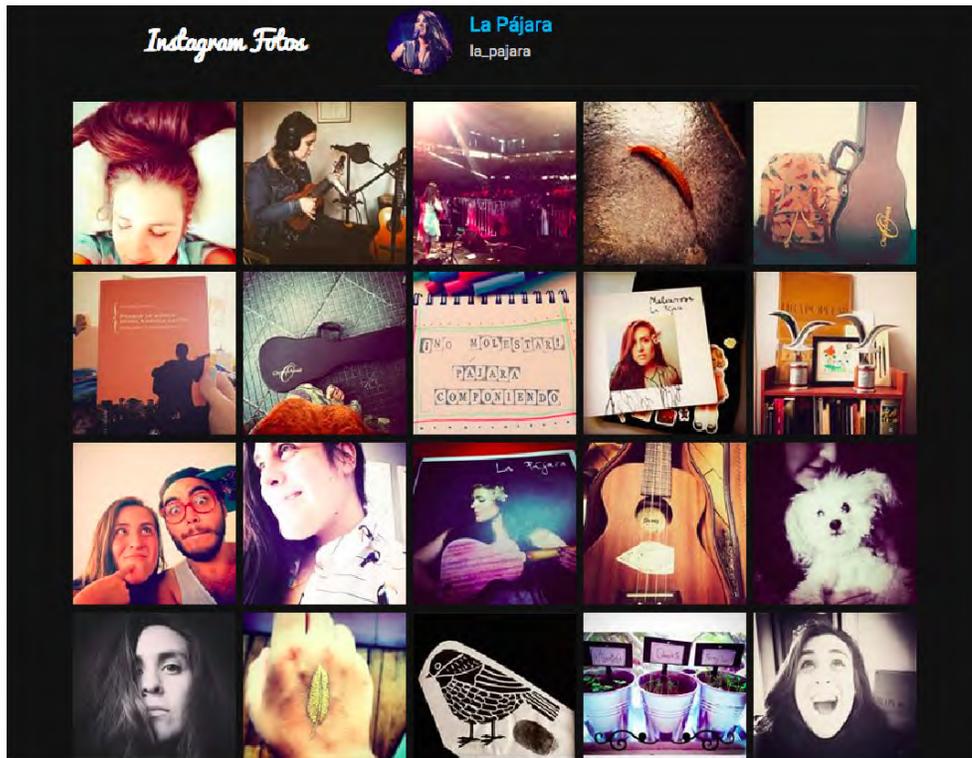
Cuenta de Facebook:



Cuenta de Twitter:



Cuenta de Instagram:



Canal de Youtube:

The YouTube channel page for 'La Pájara' displays the channel name and navigation tabs: Inicio, Videos, Listas de reproducción, Canales, Comentarios, and Más información. The page shows a list of activities under 'Todas las actividades'. The first activity is 'La Pájara ha subido • ha añadido un video a Favoritos' from 4 months ago, featuring the video 'La Pájara - Quién me mató Ft. Nano Stern' with 8,961 views. The second activity is 'La Pájara ha subido • ha añadido un video a Favoritos' from 1 year ago, featuring the video 'La Pájara' with 3,917 views. The channel banner shows a woman's face over a musical score.

CONCLUSIONES

El conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifica como nación o como pueblo espreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles –preservarlo, restaurarlo, difundirlo– son la base secreta de la simulación social que nos mantiene juntos.²⁴⁵

Elegimos las palabras de Enrique Cámara de Landa para comenzar a concluir esta investigación, ya que han sido las prácticas musicales tradicionales de nuestro país el motor que ha alimentado el estudio propuesto. Creemos, al igual que él, en la importancia de preservarlas, restaurarlas y difundirlas, como también en dar espacio a formular un propio discurso autoral a través de sus posibilidades para así renovar dichas formas.

Como hemos comprobado en nuestro estudio, lo planteado por Cámara de Landa, en torno a la preservación de dichas prácticas culturales, es algo que ha preocupado no solo a investigadores especializados en el área de la música. Sociólogos, periodistas y compositores, entre otros, han generado un material bibliográfico que ha servido para sustentar lo propuesto en esta investigación.

Pudimos dar cuenta, durante el primer capítulo, de una evolución histórica que ha provocado las particularidades de nuestras sonoridades. Los primeros registros de la vida musical en Chile existen gracias a los padres franciscanos que llegaron junto a los españoles en época de descubrimiento y conquista. Ellos fueron los que introdujeron sus composiciones y músicas con el fin de evangelizar a los indígenas. La musicalidad presente en nuestro territorio, previa a la conquista era abundante, con melodías generalmente cantadas acompañadas de mensajes que han perdido con el tiempo su significación. Debido al fuerte proceso de colonización y mestizaje se hizo cada vez menor el interés del pueblo chileno por ellas.

²⁴⁵ CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana, Textos Manuales. Madrid, España: ICCMU, 2004, p. 266.

En este proceso pudieron ser decisivos tres elementos en la formación de nuestro cancionero criollo: el primero de ellos es el indígena, que se descarta en la gestación de estas músicas ya que las tradiciones autóctonas han corrido de manera paralela a las tradiciones criollas, lograron hermetismo con la finalidad de proteger y preservar sus formas. El segundo es el elemento negro africano, el que se hace aún más descartable por el escasísimo porcentaje africano en nuestra población, debido a la migración de estos a países vecinos. El tercero es el elemento español, el que ha predominado. Se deduce que nuestra raza mestiza tuvo un mayor gusto por la música española y sus variaciones, emerge desde ahí el origen histórico de la música popular chilena.

Ya en el siglo XVIII existían con claridad dos ramas características de los intérpretes de la poesía y de la música popular. En la rama femenina, *la cantora*; y en la masculina, *el payador*. Ambos abundaban en los campos y eran verdaderos sucesores de trovadores y juglares medievales. Sus músicas rara vez se apuntaban y menos aún se imprimían, paseaban de boca en boca; a veces, como estrofas aisladas, y otras, como composiciones enteras que si se olvidaban se improvisaban nuevamente. Cada chileno tiene algún verso en el recuerdo y en los pueblos, alejados de las grandes ciudades, aún se pueden encontrar cantores que saben interpretar algunas de estas músicas.

Muchas veces las temáticas de los versos que se popularizaron hacían una descripción elocuente de las injusticias sociales vividas por la clase menos favorecida. La denuncia y la conciencia del verso como instrumento de protesta llegaron, más tarde, a los compositores de la denominada canción comprometida. Nacen, así, dos movimientos musicales que marcaron la historia de nuestro país: la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo.

Dentro del marco de estos movimientos entendemos la canción como un género poético-musical que otorga importante relevancia a la lírica en su composición, es imposible analizarla sin profundizar en su poesía. Debido a esto, en nuestro segundo capítulo sumamos el análisis de las obras de dos grandes compositores, que a través de su

poesía entregaron un mensaje contestatario que caló profundo en nuestra sociedad. Violeta Parra y Víctor Jara han sido, sin duda, grandes exponentes de la canción chilena, utilizaron esta forma musical para denunciar las injusticias sociales de las cuales fueron testigos.

En nuestro tercer capítulo pudimos comprobar que en América Latina el campo de la música popular mediatizada aparece cruzado por músicas locales y tradicionales que se incorporan a un necesario proceso de modernización social, ahora se hacen funcionales desde el interior de la cultura de masas.²⁴⁶ Esto nos llevó a entender que a lo que hoy en día llamamos música chilena es una música que se alimenta de una transculturización que va en aumento y que evoluciona a diario. Como consecuencia, nuestro folclor se ha visto invitado a participar de creaciones musicales vanguardistas, contemporáneas y, sobre todo, populares. Los medios tecnológicos han traído a nuestros oídos música de todos los países y es así como el compositor chileno decidirá qué hacer con lo que escucha, pudiendo influenciar consciente o inconscientemente sus procesos creativos. Se concluye que en nuestro continente existe música popular inspirada en las sonoridades tradicionales, y otras que se alimentan desde las sonoridades de la urbe con sus elementos mediatizadores. En el caso particular de Chile, a lo largo del siglo XX, se ha manifestado una inquietud por la escasa presencia de música folclórica en el medio masivo y mediatizado de la música popular urbana, hecho que en las últimas décadas ha visto una clara evolución.

A lo largo del cuarto capítulo de la presente investigación pudimos dilucidar el proceso creativo de la producción discográfica *Malvarrosa*. A través del relato autobiográfico del propio autor de la obra y del análisis de las características musicales que la conforman, pudimos comprobar la posibilidad de utilizar la forma canción como vía de renovación para el folclor chileno, al conjugar las formas musicales tradicionales con las contemporáneas.

²⁴⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 114.

Para finalizar, en el quinto capítulo, damos cuenta del plan de difusión que se ha gestionado, con el fin de promover la obra y generar mayor impacto mediático.

En los últimos decenios, los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia y, en el caso de la música popular, se nos abre una atractiva ventana para conocer las formas de reaccionar de una sociedad frente a procesos y circunstancias históricas de cambios profundos y porfiadas continuidades. De este modo, los cambios políticos y económicos mundiales, los nuevos medios de comunicación y las transformaciones en las prácticas musicales, y los cambios de esfera de influencia cultural, nos dan las claves de interpretación de y desde un patrimonio musical.²⁴⁷

Pensamos que las palabras de Juan Pablo González y Claudio Rolle son una invitación a continuar con interés y atención en las fuentes musicales que nos podrán ayudar a comprender de mejor forma las sociedades actuales, mensaje que recibimos como imprescindible desde nuestro sitio de creadores que necesitan estar informados, alimentados a diario de la contingencia y la actualidad. A su vez, entendemos, gracias a la investigación realizada, que quedan algunos problemas por resolver.

Es necesario aceptar que las identidades nacionales nunca han sido algo estático o permanente, sino que han ido cambiando y transformándose en la historia. Por esta razón, resulta difícil establecer con claridad la línea divisoria entre lo propio, como algo que debe necesariamente mantenerse, y lo ajeno, como algo que se suma a este sentido de propiedad. Los nuevos elementos culturales que han venido desde fuera están en permanente lectura, son entendidos, adaptados y recontextualizados en nuestra cultura nacional.²⁴⁸ Por lo mismo, siempre deberá existir conciencia de que lo que llamamos propio es algo que está en constante formación y transformación, y en consecuencia deberá ser fuente de constante estudio, ya que modifica el desarrollo de nuestras culturas.

²⁴⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 4.

²⁴⁸ LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 47.

A partir de esta perspectiva, enfocados en la hibridación, consideramos que quedan algunos puntos de interés abiertos que sirven para próximas investigaciones, lo que nos ha ofrecido inspiración para posteriores propuestas musicales.

Creemos que las composiciones que conforman la producción discográfica aquí presente, son un aporte a la renovación de nuestras músicas y al legado del pasado, pues se sitúan como parte de la música popular chilena que ha decidido influenciarse de las sonoridades tradicionales y de nuevos recursos musicales. Así, enseñamos renovación gracias a la creación de canciones que mostraron elementos tradicionales fusionados con elementos contemporáneos. Esto permite encontrar, en algunos casos, sonoridades propias de nuestra cultura, como el guitarrón chileno y el quenacho, fusionados con escritura decimal, propia de la zona campesina chilena, junto a elementos actuales que se manifiestan en armonías y en experimentación sonora. Hemos logrado renovar desde la hibridación y la fusión de elementos, para proponer en cada una de las diez composiciones un mundo propio que se destaca por su particularidad.

Para finalizar, consideramos que nuestro trabajo *Malvarrosa* (2013) se presenta como un paso para fomentar la realización de investigaciones futuras que puedan abordar los procesos creativos desde una mirada autoral, dentro de un marco y un contexto cultural que permitirán promover el interés por nuestras tradiciones.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis. *La idea de América. Origen y evolución*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

ACEVEDO, Claudio. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago de Chile: Fundación Víctor Jara, 1997.

ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *Canciones populares Chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.

ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *Los cantores populares chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento, 1933.

ADELL PITARCH, Joan-Elies. La música popular contemporánea y la construcción del sentido: Más allá de la sociología y la musicología. *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea]. 1997, nº3. [Consulta: 20 Febrero 2015].

<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/263/la-musica-popular-contemporanea-y-la-construccion-de-sentido-mas-alla-de-la-sociologia-y-la-musicologia>>

AGOSÍN, Marjorie. *Violeta Parra santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.

ALABARCES, Pablo. Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2008, nº12. [Consulta: 3 Abril 2015]. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>>

ALCALDE, Alfonso. *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

ALCARAZ, M. José. *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: La balsa de la medusa, 2010.

ALLENDE, Pedro Humberto. El ambiente a través de los años: contribución a la historia musical chilena. *Aulos: revista musical*, nº1, 1932.

AMORÓS, Mario. *Después de la lluvia: Chile, la memoria herida*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004.

ANDRÉS, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2013.

ARENAS, Desiderio. *ADVIS en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago de Chile: Editorial SCD, 2012.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores S.A., 2004.

ARETZ, Isabel. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1980.

ASTORGA, Francisco. El canto a lo poeta. *Revista musical chilena* [en línea]. 2000, v.54, nº194. [Consulta: 22 Marzo 2015]. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400007&script=sci_arttext>

AYLWIN, José. *Pueblos indígenas de Chile. Antecedentes históricos y situación actual* [en línea]. Instituto de estudios indígenas. Universidad de la frontera, Serie documentos n. 1 [Consulta: 19 Diciembre 2014]. <http://www.archivochile.com>

BARBER, Llorenç. *El placer de la escucha*. Madrid: Árdora Ediciones, 2003.

BARRIE, Luis. *Pu l'lafkenche ñi ül. Oralidad en el canto mapuche*. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura Ministerio de Educación, 2001.

BARRAZA, Fernando. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972.

BOULEZ, Pierre. *Pensar la música hoy*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos , Colección de Arquitectura, 2009.

BRUCKMAN KG, München. *Lira Popular*. Santiago de Chile: REDI LTDA, 1968.

BUSTAMANTE, Juan y ASTORGA, Francisco. *Renacer del guitarrón chileno*. Rancagua, Chile: AGENPOCH, 1996.

BYRNE, David. *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A., 2014.

CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana, Textos Manuales. Madrid, España: ICCMU, 2004.

CANALES, Reiner. *De los Cantos Folklóricos Chilenos a las Décimas. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis de Máster, Universidad de Chile, 2005.

CASINI, Claudio. *El arte de escuchar la música*. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Cultura Chilena*. Santiago de Chile: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Humanas, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile, 1977.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Orbe, 1973.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Las artes musicales y coreográficas en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Humanas, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile, 1977.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1979.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

CRUCES, Francisco. El sonido de la cultura. *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2002, n°6. [Consulta: 8 Marzo 2015].

<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/223/el-sonido-de-la-cultura>>

DAHLHAUS, Carl. *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado, 2012.

DANNEMANN, Manuel. *Enciclopedia del folclore de Chile*. Edición a cargo de Eduardo Castro Le Fort. 1ª ed. Santiago de Chile: Universitaria, 1998.

DANNEMANN, Manuel. *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena. Ensayo filológico, antropológico y sociológico*. Santiago de Chile: Universitaria, 1995.

DENIZEAU, Gérard. *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

DESCARTES, René. *Compendio de música*. España: Editorial Tecnos, 2001.

DESCHAUSSEÉS, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2009.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008.

DÍAZ INOSTROZA, Patricia. La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. *Revista musical chilena*. [en línea]. 2000, vol. 54, n. 194 [citado 22 enero 2015], pp. 66-75. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019400009&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-27902000019400009.>

EPPLE, Juan Armando. *Entre mar y cordillera: conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la nueva canción chilena*. Concepción, Chile: Ediciones LAR, Literatura Americana Reunida, 2012.

ESCOBAR, Roberto y YRARRAZABAL, Renato. *Música compuesta en Chile: 1900-1968*. Santiago de Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.

FARÍAS, René. *La nueva canción chilena*. México: Edición Casa de Chile, 1977.

FERNÁNDEZ, Ariel. *¿Pérdida de la identidad o pluralidad cultural? en 4to Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso, 2000.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. “Introducción al estudio de instrumentos musicales de al- Andalus” en Cuadernos de Estudios Medievales, XII-XIII. Universidad de Granada, 1984, pp. 47-62.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo. “La teoría musical árabe en el marco de la cultura clásica y medieval”, en *Música Oral del Sur*, n. 10, Granada, 2013, pp. 10-45.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FISCHERMAN, Diego. *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2004.

FINNEGAN, Ruth. Música y participación. *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2003, n°7. [Consulta: 8 Marzo 2015].

<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>>

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

GARCÍA, Marisol. *Canción valiente. 1960- 1989 Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A., 2013.

GAZMURI, Cristián. *100 años de cultura chilena*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2006.

GODOY, Álvaro y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Música popular chilena: 20 años: 1970-1990*. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1995.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Clásicos de la música popular chilena: 1900-1960*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GREBE, María Ester. Objetos, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología, algunos problemas básicos. *Revista musical chilena* [en línea]. 1976, n.133. [citado 14 febrero 2015]. Disponible en:

<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>>

GUAJARDO, Bernardino.. *Poesías populares de Bernardino Guajardo*. Edición y notas de Miguel Naranjo Ríos. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2012.

GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2012, nº16. [Consulta: 16 Marzo 2015]. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>>

HALL, Stuart y DU GAY, Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorróu Editores, 2011.

HARNONCOURT, Nikolaus. *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado, 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Investigación autobiográfica y cambio social*. España: Ediciones Octaedro, 2011.

HORMIGOS RUIZ, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación de autor, 2008.

JARA, Joan. *Víctor Jara, un canto truncado*. Barcelona, España: Ediciones B, S.A., 1999.

JARA, Víctor. *Deja su huella en el viento*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2012.

JURADO, Omar y MORALES, Juan Miguel. *El Chile de Víctor Jara*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.

KOROWIN, Erika. “*Luchar para cantar, cantar para no olvidar: Memory, Resistance, and the Legacy of the Nueva Canción Movement in Chile, 1965-2005*”. Master’s thesis, University of Arizona, 2006.

KÓSIČEV, Leonard. *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú: Progreso, 1990.

LAGO, Tomás. *Arte popular chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

LARGO FARÍAS, René. *La nueva canción chilena*. México: Edición Casa de Chile, 1977.

LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.

LEHMANN NIETSCHE, Robert. Mitología Sudamericana II: "La Cosmogonía según los puelches de la Patagonia". Rev. del Museo de la Plata, Tomo XXIV, 2ª parte, 182-204, La Plata, 1919.

LENZ, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa del Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno*. Santiago de Chile, 31 de Marzo de 1894.

LIZANA, Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2014.

LÓPEZ PÉREZ, Ricardo. *Recorridos creativos. Conceptos, reflexiones y críticas*. Santiago de Chile: RIL editores, 2013.

MAIRA, Manuel. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile S.A., 2014.

MAIRA, Manuel. *Canciones del fin del mundo. Música chilena 2.0*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2012.

MALACCHINI, Simoné. *Lira popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2015.

MANNS, Patricio. *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción, Chile: Ediciones LAR, 1986.

MARINA, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. España: Editorial Anagrama S. A., 2003.

MARTÍ, Josep. Hacia una antropología de la música. [en línea]. [Consulta: 25 de Agosto 2015]. <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/38180/1/JMarti-1992-Hacia%20una%20antropologia%20de%20la%20musica....pdf>>

MARTÍ, Josep. La tradición evocada: Folklore y folklorismo. [en línea]. [Consulta: 25 de Agosto 2015]. <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/38658/1/JMarti-1999-La%20tradici%C3%B3n%20evocada.%20Folklore%20y%20folklorismo....pdf>>

MARTÍ, Josep. Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Trans. Revista Transcultural de Música* [en línea]. 2004, n°8. [Consulta: 13 Abril 2015]. <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>>

MEMORIA CHILENA. Biblioteca Nacional de Chile. *La esclavitud negra en Chile (1536-1823)* [en línea]. [Consulta: 13 de Febrero 2015]. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100668.html>>

MIRANDA HERRERA, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.

MORALES, Leonidas. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XXI*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.

MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

MORRIS, Nancy. “Las peregrinaciones del Gitano exiliado: La correspondencia de Osvaldo Rodríguez”. en *Exiliados, emigrados y retornados: chilenos en América y Europa, 1973-2004*. José del POZO ARTIGAS (coord.). Santiago de Chile: RIL Editores, 2006. pp. 149-166.

MURRAY SCHAFER, R. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Oculto filosofía*. Barcelona: Acantilado, 2004.

OYARZÚN, Luis. *Temas de la cultura chilena*. Santiago de Chile: Universitaria, 1967.

PANCANI, Dino; CANALES, Reiner. *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

PARRA, Eduardo. *Mi hermana Violeta Parra: su vida y obra en décimas*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2014.

PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid, España: Ediciones Michay S.A., 1985.

PARRA, Roberto. *Cuecas*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2008.

PARRA, Violeta. *Cancionero. Virtud de los elementos*. Santiago de Chile: Impresos Socías Ltda., 2005.

PARRA, Violeta. *21 son los dolores*. Santiago de Chile: Ed. Aconcagua colección mistral, 1977.

PARRA, Violeta. *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2013.

PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1998.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, 1978.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, 1952.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1941.

PLATH, Oreste. *Folclor chileno*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica de Chile, 2013.

PORTA NAVARRO, Amparo. *Músicas públicas, escuchas privadas*. Bellaterra; Castelló de la Plana; Barcelona, Valencia: Aldea Global, 2007.

RAMOS RODILLO, Ignacio y YLLERA, Alicia. *Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973*. Neuma: revista musical, 2012, n°2.

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Madrid: Ediciones LAR, 1984.

RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. *La nueva canción chilena: Continuidad y reflejo*. Havana, Cuba: Casa de las Américas, 1988.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Madrid: Ediciones LAR, 1984.

ROLLE CRUZ, Claudio: “Gli Inti-Illymani e l’Italia. I primi mesi”, en *Settantatré. Cile e Italia, destini incrociati*, NOCERA, Raffaele; ROLLE CRUZ, Claudio (eds.). Napoli: Stefano Fedele, 2010. pp. 141-166.

ROMERA, José. *Escritura Autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor Libros, 1993.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama, 1997.

RUIZ ZAMORA, Agustín. *Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena*. [en línea]. [Consulta: 11 de Agosto 2015]. <http://margotloyola.ucv.cl/wp-content/uploads/2008/07/03_margot_loyola_from_catedra_3-62.pdf>

SÁEZ, Fernando. *La vida intranquila: Violeta Parra biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

SALAS, Fabio. *La primavera terrestre: Cartografía del rock chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.

SALINAS, Horacio. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illymani*. Santiago de Chile: Catalonia, 2013.

SALINAS, Horacio. *Nuestra identidad musical es también latinoamericana en Revistando Chile. Identidades, mitos e historia*. Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario, 2003.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Nueva historia de la literatura Americana*. Lima, Perú: Inpropresa, 1987.

SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

SEPÚLVEDA CORRALINI, Gabriel. *Víctor Jara hombre de teatro*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

SIERRA I FABRA, Jordi. *Víctor Jara. Reventando los silencios*. Madrid: Ediciones SM, 2000.

SIGNORELLI, Amalia. *Antropología urbana*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2013.

SADIE, Stanley. *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

SÁENZ DE TEJADA, Cristina. *La (re) construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985*. New York: Peter Lang, 1998.

STOCK, Freddy. *La vida mágica de los Jaivas. Los caminos que se abren*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2002.

STRAVINSKI, Ígor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.

TRAPERO, Maximiliano (ed.). *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*. Madrid: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

UBIETA GÓMEZ, Enrique. *Identidad cultural latinoamericana: enfoques filosóficos literarios*. La Habana: Editorial Academia, 1994.

URBINA, Pamela. *Los Jaivas: 50 años de historia*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013.

URIBE, ECHEVARRÍA, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1962.

VARAS, José Miguel y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2013.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Cien años de canción y music hall*. Barcelona: Nortedur, 2014.

VELASCO, Honorio y díaz de rada, Ángel. *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid: Editorial Trotta, 2015.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2013.

VILA, Pablo (ed.). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*. Maryland, USA: Ed. Lexington Books, 2014.

VIÑUELA SUAREZ, Laura. *La perspectiva del género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo, España: KRK Ediciones, 2004.

ZALDIVAR GRACIA, Alvaro. *El reto de la investigación creativa y “performativa”* [en línea]. Eufonía: didáctica de la música, 2006, n° 38. [Consulta: 22 marzo 2011]. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2029787>>

ZALDIVAR GRACIA, Alvaro. “Las enseñanzas musicales y el nuevo espacio europeo de educación superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y “performativa”. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 2005, nº52. [Consulta: 22 marzo 2011].

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1343170>

ZEA, Leopoldo. *Descubrimiento e identidad latinoamericana*. México: Universidad Autónoma de México, 1990.

ANEXO IMÁGENES

CAPITULO I

[25] Guitarrón chileno.

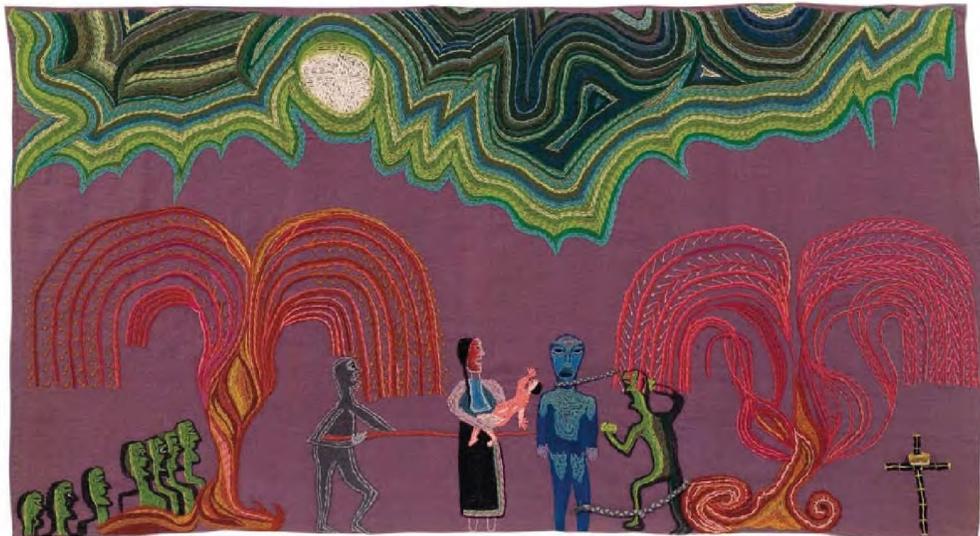
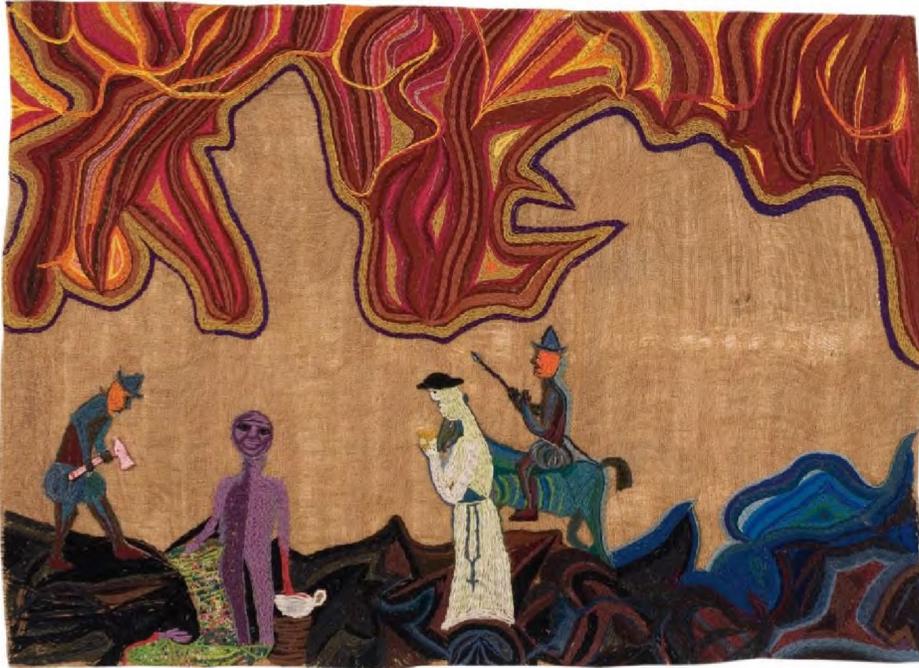


Clavijero Guitarrón Chileno

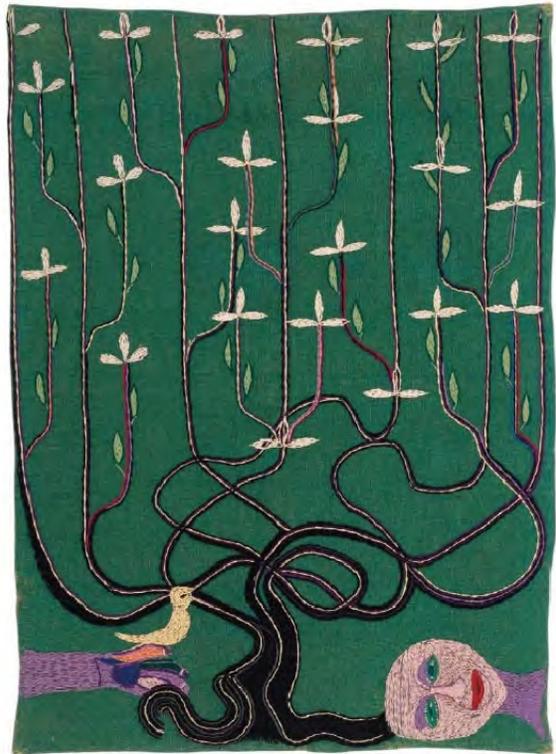


CAPITULO II

[43] Arpilleras de Violeta Parra.







[49] Agrupación Los Huasos Quincheros.



CAPITULO III

[137] Diablada tradicional propia de la Fiesta de la Tirana, realizada en el pueblo de la Tirana, comuna de Pozo Almonte, Región de Tarapacá, Chile.



[144] Imagen de un *Kultrún* mapuche.



CAPITULO IV

[159] Portada del disco Malvarrosa con el nombre de La Pájara.



[160] Fotografías de registro de los ensayos con la banda.





[161] Afiche promocional para el lanzamiento del proyecto La Pájara.

23 Agosto.
20:30 hrs.

La Pájara Lanzamiento



\$ 3.000

Sala Master Miguel Caro x 509.
Providencia.

Pre-venta: contacto.lapajara@gmail.com



[162] Fotografías del concierto de lanzamiento de La Pájara, el 23 de Agosto del 2013.





[166] Fotografía del *Malvarrosa* en el supermercado TOTTUS de Santiago de Chile.



[168] Fotografía de la Quinta Vergara a su máxima capacidad.



[170] Fotografías de la participación en el LV Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.





[171] Afiche del concierto de lanzamiento de *Malvarrosa* y fotografía del concierto.



[172] Afiche de la primera parte de la gira al sur de Chile 2014.

La Pájara
Gira Sur de Chile 2014 (1era parte)



Miércoles 14 de Mayo en Chillan
Sala Schäfer, Universidad del Bío Bío
(Calle 18 de septiembre 580)
19.30 hrs. entrada gratuita

Jueves 15 mayo en Concepción
Sala Andes, Universidad del Bío Bío
(Diagonal P. Aguirre Cerda esquina O'Higgins)
19.30 hrs. entrada gratuita

Viernes 16 de Mayo en Talca
Extensión Universidad Católica del Maule,
(3 norte 650)
19.30 hrs. entrada gratuita

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Monumentos Históricos
Gobierno de Chile

Ilustro Municipal de Talca | TALCA | ACTIVATALCA | extensión UBB | extensión UCM | UNIVERSIDAD DEL BÍO BÍO

[173] Afiche de la segunda parte de la gira al sur de Chile 2014.

La Pájara
Gira Sur de Chile 2014 (2da parte)



Jueves 9 de octubre | 15:00 hrs.
Salv Diego Rivera
Quilota 116 | Puerto Montt
Entrada liberada

Jueves 9 de octubre | 19:00 hrs.
Universidad de Los Lagos Sede Gino. Gallardo
Guillermo Gallardo 269 | Puerto Montt
Entrada liberada

Viernes 10 de octubre | 22:30 hrs.
Restaur. Bistré "La Buena Vida"
Av. V. Pérez Rosales 1290 | Puerto Chico | Puerto Varas

Sábado 11 de octubre | 22:00 hrs.
Festival de Cine de Valdivia
Teatro Lord Cochrane | Valdivia

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Monumentos Históricos
Gobierno de Chile

DEM | CCQM | (21) FIC VALDIVIA 2014 | UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS | PUERTO MONTT

[174] Afiche del concierto en la ciudad de Barcelona, 2014.



[175] Afiche del concierto en la ciudad de Valencia, 2014.



[176] Afiche del concierto en la ciudad de París, 2014.



[177] Fotografías de algunas entrevistas radiales, 2014?.





[178] Fotografías de algunas apariciones televisivas.







[179] Recortes de prensa.

VIERNES 11 DE ABRIL DE 2014

TIEMPO LIBRE

La Hora 35

Por MVP

Hoy La Pájara lanza oficialmente en la Sala Master el disco *Malvarrosa*, que, para ella, ya está cerrando su ciclo.

"Físicamente existe hace poco más de seis meses pero he tenido un camino rápido. Hemos vendido muchas copias para ser independiente, pero he tenido una nueva edición, pasó todo lo de Viña y ya estamos creando para el nuevo disco", explica la artista de nombre Justina Bohadilla.

En el concierto los protagonistas serán su voz y el ukelele, que le llegó de regalo cuando hacía un doctorado en España. "Me sirvió para volver a jugar con la música en medio de tanto tecnicismo y no pienso dejarlo más", asegura.

Sobre su paso por la Quinta Vergara dice que "fui, mostré mi música y de todo una saca un tremendo aprendizaje. Soy de las que critica Viña por lo que muestra en la competencia, así que creo que es importante hacer algo para justificar la crítica". En todo caso, explica que no es el tipo de escenario donde piensa cantar su carrera: "No canto para andar con lentejuelas".

Lo que sí le dolió en Viña fue la disputa que se originó con Bolivia

La cantautora presenta el CD *Malvarrosa*, que incluye *La retirada*, tema que le dio la Gaviota y una dolorosa polémica con Bolivia.

21 horas
es el concierto de hoy de La Pájara.



GANADORA DE VIÑA LANZA SU DISCO

La Pájara:

"No canto para andar con lentejuelas"

“El primer disco lo hice cuando estaba estudiando en España y el que viene se centrará en mi vuelta a Chile. Será más oscura, porque duelen las desigualdades”.

luego de que su tema superara al país vecino. "Era un problema político y nos vimos metidos al medio. Con ellos tuvimos una excelente relación, nos hicimos regalos, pero mi muro en Facebook se llenó de comentarios hirientes. Este verano que pasó pensaba ir a Bolivia y lo suspendí cuando supe que quedé en Viña, pero tendría que ser para varios años más, cuando nadie se acuerde", comenta.

La Pájara tendrá luego una gira al sur gracias a un Fondo de la Música y planifica varios shows en Europa

LA AGRUPACIÓN DE JAVIERA BOBADILLA COMENZARÁ EN CHILLÁN UNA GIRA AL SUR AUSPICIADA POR EL FONDART

La Pájara, ganadora en Viña, presenta su disco Malvarrosa

La ganadora de la competencia folclórica de la última versión del Festival de Viña estará en la Sala Schäfer.

El concierto es a las 19.30 horas y en él la cantante presentará el tema ganador, "La Retirada".

Texto: Carolina Marcos Ch.
cmarnos@ladiscusion.cl
Fotos: La Discusión

Este 2014 ha sido el año de la ganadora de la competencia folclórica de la última versión del Festival de Viña del Mar en las categorías Mejor Intérprete y Mejor Canción, con "La Retirada". Además, ganaron un Fondart que les permitirá presentar el primer trabajo discográfico de la banda, Malvarrosa, por el sur del país, y viajarán a Europa gracias al programa Ventanilla Abierta, del Consejo de la Cultura y las Artes.

Es en el marco del Fondart que La Pájara se presenta esta tarde en Chillán, en un concierto en la Sala Schäfer a partir de las 19.30 horas con entrada liberada. Respecto del recital, Javiera Bobadilla cuenta a LA DISCUSIÓN que se tratará de un espacio en donde la banda mostrará el repertorio completo de su único disco. "Vamos a tocar Malvarrosa en forma íntegra, pero añadiendo algunas sorpresas que se desprenden de cuatro nuevos temas que estarán compilados en nuestro segundo álbum de estudio,



Javiera Bobadilla es la cara visible de La Pájara, la banda que se presenta hoy.

el cual aún no tiene un nombre definido". Con el concierto de esta tarde, La Pájara abre la gira que llevará a la banda por Concepción y Talca. "Luego haremos un alto para viajar a Europa, específicamente a España y Francia, gracias al programa Ventanilla Abierta del CNCA. A nuestro regreso, la gira al sur continuará hasta Chile", promete Javiera.

EL DISCO
Según comenta la cantante, Mal-

varrosa no pretendía ser un disco. "Uno compone canciones y en mi caso, no estaba pensando en un disco, pero las cosas se dieron así y todo ha estado muy bien, incluyendo lo que ocurrió con el Festival de Viña del Mar, que fue un paso muy importante en la carrera. Siempre le hemos tenido respeto a ese escenario, porque consideramos que es el más importante del país, así es que imaginate la alegría de haber obtenido encima dos gaviotas, fue muy emocionante", precisa.

Entre los planes para este fruc-

GIRA

"EL CONCIERTO DE CHILLÁN ES EL MISMO QUE LLEVAMOS A EUROPA"
JAVIERA BOBADILLA CANTANTE

tífero año, La Pájara planea el nuevo disco, para lo cual también se encuentra buscando participaciones especiales. "Lo importante también es terminar esta gira que comenzará en Chillán a nuestro regreso de Europa. Por lo pronto, me interesa el concierto de esta tarde. Por lo general, no me hago expectativas más que la idea de generar sonrisas en quienes nos acompañen. Yo creo que con la música uno es capaz de acariciar a las personas y eso es lo que quiero que ocurra esta noche en Chillán", promete.

El recital de La Pájara también tiene contemplado presentar el tema ganador de la competencia folclórica del certamen musical más importante del país. Se llama La Retirada y es una de las canciones que está compilada en el disco Malvarrosa. Respecto del nuevo trabajo, Javiera advierte que "creo que se diferenciará del primero en evolución. Cuenta con canciones un poco más oscuras, en donde predomina la sonoridad de la banda, más que yo y mi ukelele", cuenta la artista. En este viaje además la acompañarán los músicos Greco Acuña, Maximiliano Flynn, Luciano Taulis y Samuel Álvarez, todos pertenecientes a La Pájara.

breves

Bailarines de Chillán serán parte de Coppelia



Los bailarines junto a Sara Nieto.

Tres bailarines del Estudio Hugo Zárate formarán parte del montaje Coppelia que está desarrollando la academia de danza de la maestra Sara Nieto en Santiago. Se trata de Gabriel Valencia, Camila Matus y Matías Sepúlveda, quienes estarán por algunos meses en la capital luego de adionar para acceder a los cupos que entrega esta destacada ex bailarina profesional.

El director del estudio chillaneco, el también bailarín Hugo Zárate, se mostró satisfecho con este nuevo logro. "Estoy realmente contento porque conozco el trabajo enorme de Sara, fuimos también compañeros del Teatro Municipal de Santiago y estoy orgulloso de los chicos que entregaron lo mejor de sí en esta audición", expresó contento con la oportunidad.

Alumnos de la Escuela Artística en master class



Victoria Covarrubias dirigiendo.

No sólo el público chillaneco

POR ALVARO PEÑA SAAVEDRA

HOY EN SALA ANDES

La Pájara emprende el vuelo sobre Concepción

La ganadora de dos Gaviotas en el pasado Festival de Viña trae el material de su aplaudido disco "Malvarrosa" antes de su próxima gira por Europa.



Javiera ya cuenta con una década de trayectoria y participaciones destacadas como el Festival de la Patagonia y Olmué.

Su proyecto "La Pájara" se remonta recién a agosto del año pasado, logrando una consolidación rápida tras llevarse dos Gaviotas en el certamen viñamarino por Mejor Canción y Mejor Intérprete. "Actualmente, estoy haciendo un Doctorado en Música en España, y fue allí donde empecé a tomar forma las canciones de La Pájara. Lo de Viña fue por probar una buena plata-

forma para difundir ese trabajo. Primero fue una sorpresa quedar seleccionada, y mucho más lo fue ganar esas dos Gaviotas. Hay un trabajo muy serio en Malvarrosa, ha gustado mucho, y se ha vendido bien a través de plataformas digitales. Gracias a un Fondart pude llevarlo a otros públicos. A eso se sumó un fondo Ventanilla Abierta, que este año me permitirá mostrar ese material en Europa", comentó la cantautora.

- Cuántanos del repertorio que has preparado para esta gira.

- Junto a mi banda interpretaremos los 10 temas del disco "Malvarrosa", además de unas cuatro composiciones que serán parte de una nueva producción. Vamos como un sexteto junto a Sebastián Wallerstein, Greco Acuña, Maximiliano Flynn, Luciano Taulis y Samuel Álvarez.

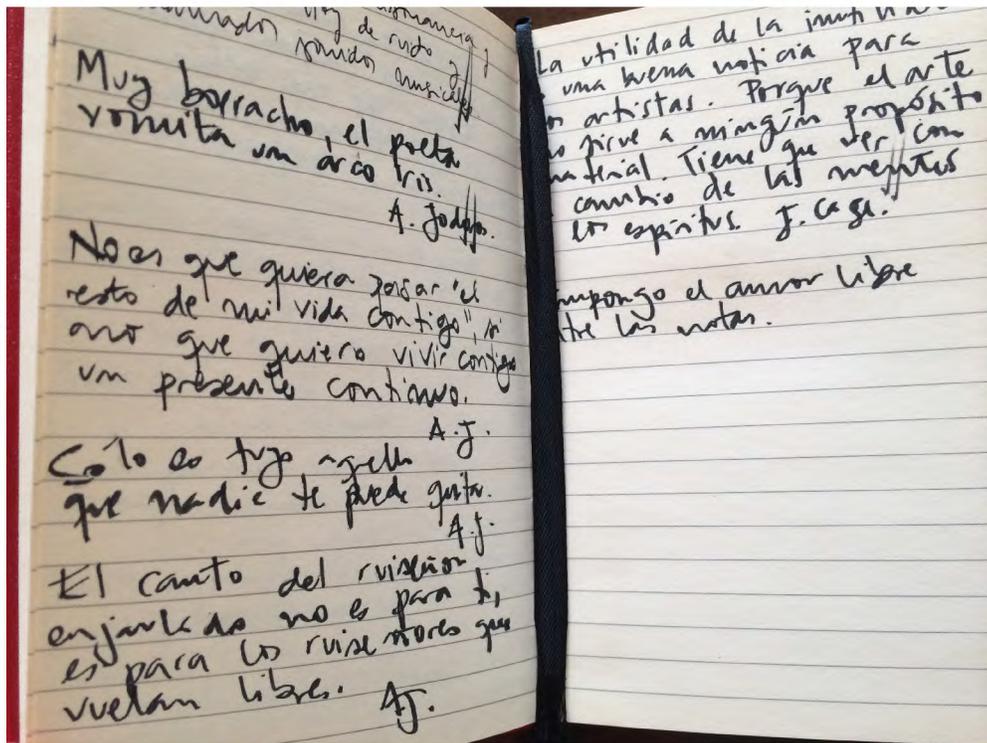
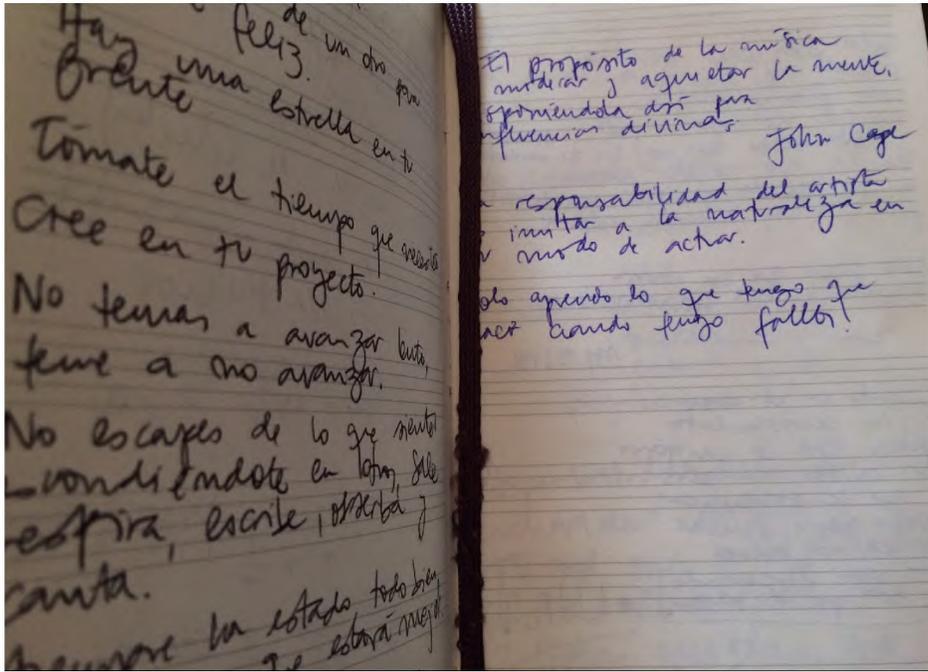
- En tus temas llama la atención la incorporación de instrumentos antiguos, además de tu ejecución del ukelele, el cual está bastante de moda entre los intérpretes jóvenes.

Siempre estubo una búsqueda de un sonido elegante, que gustara en todo el mundo. Hay viola de gamba, contrabajo, dos secciones de percusiones, y ahora estoy incursionando en el guitarrón chileno. Me pareció novedoso usar instrumentos ligados a la música antigua, pero con códigos de hoy en día, con algunos guiños al pop, logrando agradar tanto al público joven como al adulto. El ukelele es un tema aparte: Me lo regaló un amigo hace tres años y se ha transformado en un compañero. Es fácil de llevar a cualquier lado, y no es tan complejo, lo cual creo que es un de las razones por la que se ha puesto de moda. Con él compusimos todos los temas del disco.

- Fue muy notorio el antes y el después de Viña en tu carrera?

- Sí, pero más que nada a la hora de llegar a algunas radios y meter un poco de bulla mediática, aparecer en la prensa. Pero más allá de eso, siempre tuve claro que lo de Viña sería una linda anécdota. El trabajo y la constancia eran fundamentales antes y lo seguirán siendo después.

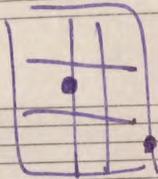
[208] Fotografías de algunas páginas de libretas de anotaciones (2011).



[212] Fotografía del escrito en uno de los cuadernos de anotaciones de la canción *La retirada* (Valencia, 20/08/2011).

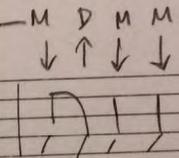
La retirada

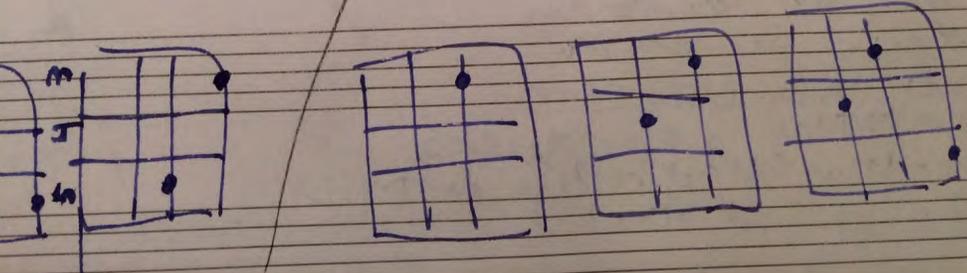
20/8/11.



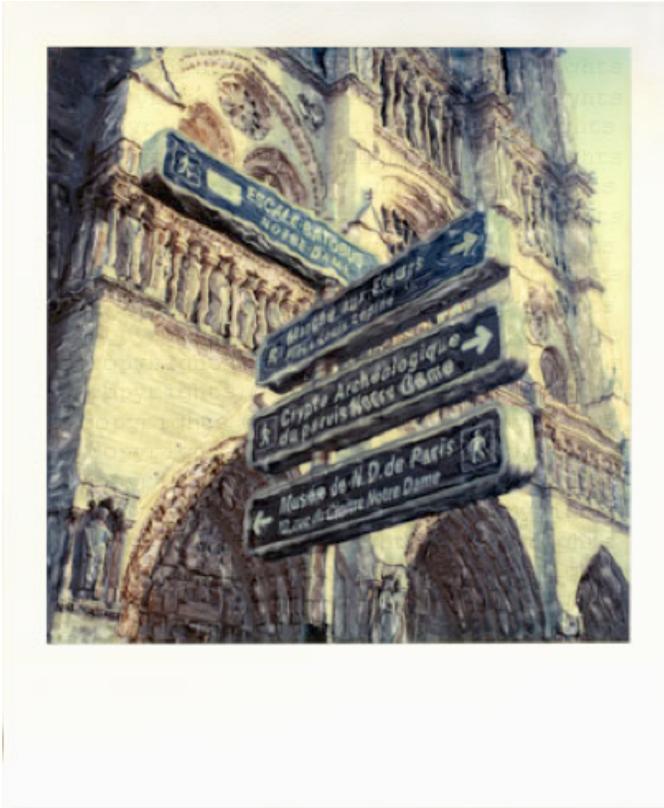
- Hoy estoy de aniversario trescientos sesenta y cinco días desde que di el brinco a ese avión que fue escanario del bullicio en campanario que en mi mente no cesaba, los temores yo dejaba entre las curvas del cielo así mismo con el velo valentía yo que daba.
- Tanto que pasa en un año yo lo miro y me sorprende aunque a veces no comprendo lo difícil del pelotón. Sentimientos por rebato son los que me han igualado alegría en los encuentros llanto en tanta despedida esta vida colorida tanto es lo que me ha entregado

- M D M M
↓ ↑ ↓ ↓





[229] Imágenes de la serie fotográfica “Barrios del Mundo”, de Christian McManus.



[232] Imágenes de la serie fotográfica “Evolución”, de Christian McManus.



[234] Registro fotográfico de algunos de los retratos que no fueron elegidos para la carátula de *Malvarrosa*.

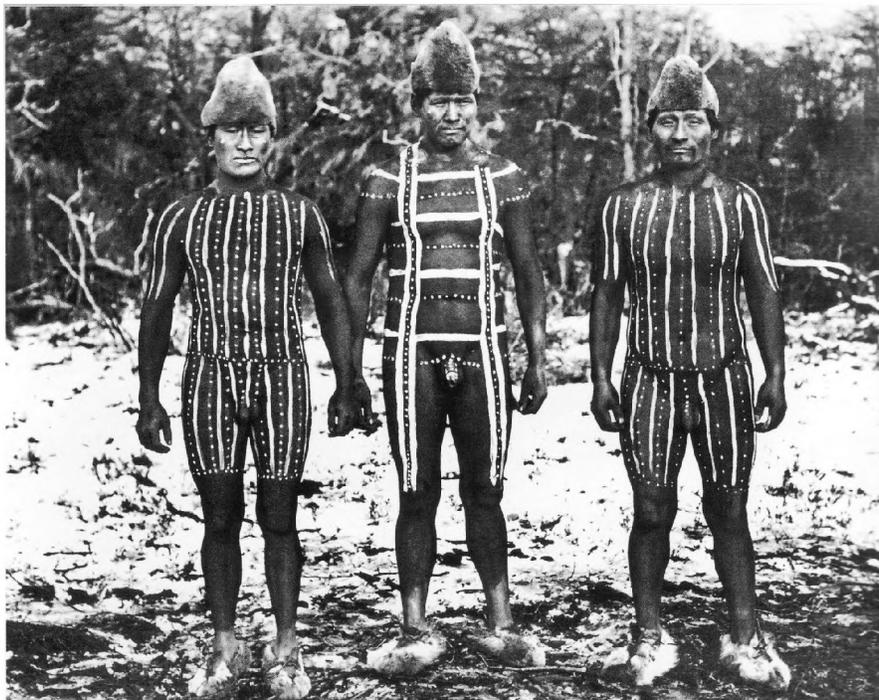


[235] Registro fotográfico de sesión de fotos para la contraportada de *Malvarrosa*.



CAPITULO V

[243] Fotografías de etnia Selknam.



[244] Artesanía chilena hecha con crin de caballo, propia de la zona de Rari, perteneciente a la Región del Maule, Chile.



ANEXO AUDIOS²⁴⁹

- [11] Audio 1: Audios registrados por Charles Wellington Furlong en el año 1907. Canal Beagle, Región de Magallanes, Chile.
- [12] Audio 2: Música instrumental mapuche y Canto de una Machi.
- [19] Audio 3: Romance cantado por Doña Gabriela Pizarro.
- [20] Audio 4: *El Niño nacido jue*, interpretado por Manuel Salgado.
- [21] Audio 5: *Yo tenía una yegüecita*, música y letra de Esther Martínez Núñez.
- [25] Audio 6: *Bendita sea tu pureza*.
- [34] Audio 7: *Sau sau*, Margot Loyola.
- [35] Audio 8: *Pregón n. 1* Cantata Santa María de Iquique.
- [35] Audio 9: *Canción final* Cantata de Santa María de Iquique.
- [37] Audio 10: *Manifiesto*, Víctor Jara.
- [47] Audio 11: *Que pena siente el alma*, Violeta Parra.
- [48] Audio 12: *Casamiento de negros*, Violeta Parra.
- [59] Audio 13: *El Gavilán*, Violeta Parra.
- [65] Audio 14: *Arauco tiene una pena*, Violeta Parra.
- [66] Audio 15: *Arriba quemando el sol*, Violeta Parra.
- [68] Audio 16: *Que he sacado con quererte*, Violeta Parra.
- [69] Audio 17: *Maldigo del alto cielo*, Violeta Parra.
- [74] Audio 18: *El arado*, Víctor Jara.
- [76] Audio 19: *La luna siempre es muy linda*, Víctor Jara.
- [81] Audio 20: *Paloma quiero contarte*, Víctor Jara.
- [82] Audio 21: *La cocinerita*, Víctor Jara.
- [83] Audio 22: *El cigarrito*, Víctor Jara.
- [84] Audio 23: *Las casitas del barrio alto*, Víctor Jara.
- [85] Audio 24: *Canto libre*, Víctor Jara.
- [117] Audio 25: *Cueca de la CUT*, Inti-Illimani.

²⁴⁹ Todos los anexos de audio se encuentran disponibles en <http://politube.upv.es/memberprofile.php?uid=48905>

- [120] Audio 26: *Venceremos*, Inti-Illimani.
- [123] Audio 27: *Samba Landó*, Inti-Illimani.
- [126] Audio 28: *Todos juntos*, Los Jaivas.
- [127] Audio 29: *Mira niñita*, Los Jaivas.
- [129] Audio 30: *Sube a nacer conmigo hermano*, Los Jaivas.
- [133] Audio 31: *Vengo*, Ana Tijoux.
- [135] Audio 32: *Diablitos*, Ana Tijoux.
- [136] Audio 33: Diablada tradicional.
- [138] Audio 34: *Creo en ti*, Ana Tijoux.
- [139] Audio 35: *Dos cantores*, Nano Stern.
- [140] Audio 36: *Décimas a la Viola*, Nano Stern.
- [142] Audio 37: *La puta esperanza*, Nano Stern.
- [143] Audio 38: *Millones*, Camila Moreno.
- [145] Audio 39: *Antes*, Camila Moreno.
- [146] Audio 40: *Hago Crecer de Todo Este Árbol de Toda Esta Historia mi Propia Rama*, Camila Moreno.
- [148] Audio 41: *Hechizada pericono*, Camila Moreno.
- [150] Audio 42: *Bomba Chaya*, Gepe.
- [151] Audio 43: *En la naturaleza*, Gepe.
- [152] Audio 44: *Manifiesto*, Camilo Eque.
- [153] Audio 45: *Llévense*, Camilo Eque.
- [154] Audio 46: *Los ratones*, Evelyn Cornejo.
- [155] Audio 47: *Más van pasando los años*, Evelyn Cornejo.
- [156] Audio 48: *La borrachita*, Evelyn Cornejo.
- [182] Audio 49: *La Pájara*, Javiera Bobadilla.
- [183] Audio 50: *La retirada*, Javiera Bobadilla.
- [184] Audio 51: *Papel en blanco*, Javiera Bobadilla.
- [185] Audio 52: *Me niego*, Javiera Bobadilla.
- [186] Audio 53: *La de entonces*, Javiera Bobadilla.
- [187] Audio 54: *Entre nudos y muros*, Javiera Bobadilla.
- [188] Audio 55: *Sin compañía*, Javiera Bobadilla.

- [189] Audio 56: *Mimetizada*, Javiera Bobadilla.
- [190] Audio 57: *Sin titubear*, Javiera Bobadilla.
- [191] Audio 58: *Atenta*, Javiera Bobadilla.
- [194] Audio 59: *El pimiento*, Víctor Jara.
- [196] Audio 60: *All of me*, Gerald Marks.
- [199] Audio 61: *Jazz Guachaca*, Roberto Parra.
- [201] Audio 62: *Lo único que tengo*, Víctor Jara.
- [202] Audio 63: *Chacarera del olvido*, Chaqueño Palavecino.
- [204] Audio 64: *Just the way you are* de Barry White.
- [205] Audio 65: *The days of wine and rose* de Henry Mancini.
- [206] Audio 66: *La jardinera*, interpretada por Violeta Parra.