

vals. Destacan entre sus composiciones *Damelys*, *Lenis*, *Luisa*, *Tucuchare*, *Cerro Colorado*, *El sucreño* y *Los mangles*. Véase GRUPO CHIGUAO.

CARLOS GARCÍA CARBÓ

Chiguni. Perú. Aerófono. Silbato utilizado por el grupo etnolingüístico aguaruna, que habita en el norte de la Amazonia, en el límite con la cordillera nororiental de los Andes peruanos. Los aguaruna pertenecen a la familia lingüística jibaró y se autodenominan aents. El chiguni está hecho de calabaza y tiene tres orificios: dos para digitación y uno para silbar. Los orificios de digitación se tapan con el índice de cada mano. Se dice que su sonido tiene poderes mágicos que atraen la lluvia.

BIBLIOGRAFÍA: *MIM*.

GISELA CÁNEPA KOCH

Chijlitáj. Argentina. Idiéfono. Véase CASCABEL.

Chikix. México. Palabra chontal que se refiere a un tipo de idiéfono de sacudimiento relacionado con los bastones tubulares. Está conformado por un tubo de madera u hoja de lata en el que se encapsulan semillas, que producen un sonido parecido al correr o caer del agua. Es utilizado en la danza del Pochó, en la cual cada danzante porta uno y lo sacude a modo de maraca. Esta misma palabra en lengua chol (Chiapas) se utiliza para referir a las sonajas y las maracas. Véase BASTONES. V. MÉXICO.

JUAN GUILLERMO CONTRERAS

Chilacate. México. Aztequismo aplicado para describir una variedad de flautas construidas de carrizo. Véase MÉXICO. VI. ORGANOLOGÍA.

Chilchil. Ecuador y Nicaragua. Idiéfono de sacudimiento. Véase CASCABEL; SONAJA.

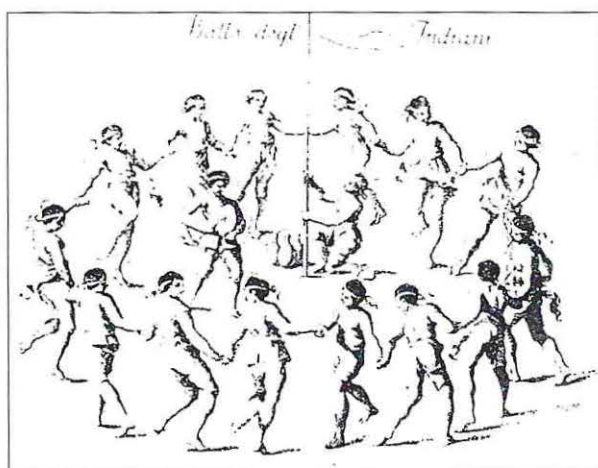
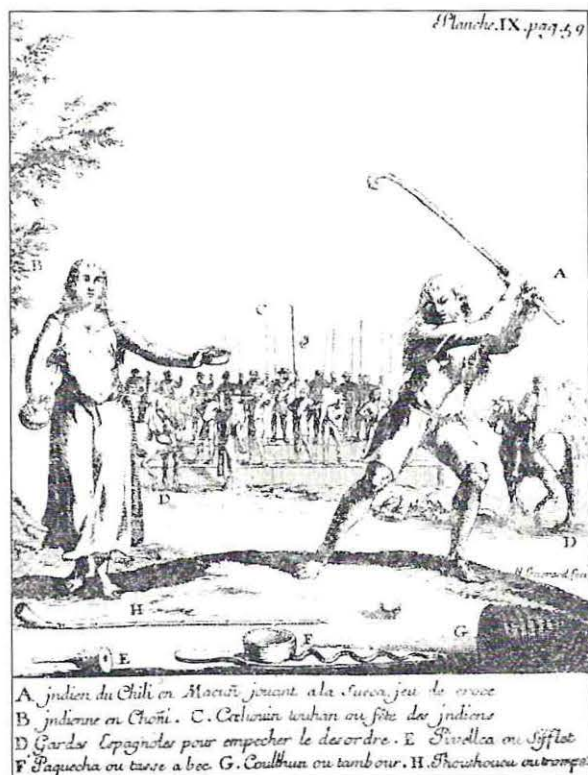
Chile. El país ocupa la parte extrema meridional de la costa occidental de América del Sur, desde los 18° latitud sur, y se proyecta en el continente antártico, en una suerte de cuña, hasta el Polo. Su territorio americano está formado por una faja de tierra larga y estrecha de unos 4,300 km de longitud, con una anchura máxima de aproximadamente 400 km, siendo la mínima de unos 90 km. Estas tierras están encajonadas entre la cordillera de los Andes y el mar. El país limita al norte con Perú, al este con Bolivia y Argentina, al sur con el Polo Sur y al oeste con el océano Pacífico. Son parte de Chile, además de su territorio antártico, el archipiélago de Juan Fernández y la isla de Pascua, en el Pacífico. Desde el punto de vista de su estructura, en el continente americano el territorio chileno muestra cuatro zonas: el Norte Grande (desde el límite con Perú hasta aproximadamente los 27° latitud sur en el área de Copiapó), el Norte Chico (entre Copiapó y el río Aconcagua), el Valle Central (hasta las islas Guaitecas en los 44° latitud sur) y la Región de los Canales (entre las Guaitecas y el cabo de Hornos). En el continente antártico se distinguen la península Antártica hasta los 77° latitud sur y el casquete polar antártico que alcanza hasta el Polo. La notable extensión en latitud que caracteriza a la parte americana del país provoca una gran variedad de climas, que van desde el desierto más árido del planeta en el norte, hasta un clima muy húmedo en el sur. Entre estos extremos se encuentra una región de transición. En esta "loca geografía", a decir del escritor chileno Benjamín Subercaseaux, coexisten una gran varie-



dad de culturas musicales: los repertorios indígenas de origen prehispánico, la música folclórica, la música popular urbana y la música de arte.

En las secciones siguientes se analiza: la gran diversidad de manifestaciones musicales que abarcan estas diferentes culturas; los heterogéneos niveles de permanencia y de incorporación de elementos derivados de fuentes españolas, europeas o africanas en cada una de ellas; las variadas modalidades de interacción que se han dado entre ellas y con las de otros países, y la presencia de lo indígena, lo folclórico, lo popular urbano y lo artístico como elementos en el conjunto de la sociedad de Chile, desde la perspectiva de su devenir histórico. Esta visión de conjunto está concebida como una aportación a la formulación de una perspectiva general que permita establecer los rasgos de una identidad nacional chilena que se articule en el concierto de los países latinoamericanos.

I. Músicas indígenas de Chile. II. Época colonial. III. Creación musical de arte en el Chile independiente. IV. Música folclórica. V. Música popular urbana.



Baile araucano (Compendio della storia geografica, naturale e civile del regno de Chile, Bologna, 1776)

Indígenas con pifilka, kultrán y trutruca, 1713 (A. F. Frezier: Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou..., Paris, 1716)

I. MÚSICAS INDÍGENAS DE CHILE. Debido a la coexistencia de culturas musicales amerindias, hispanoamericanas y polinésicas, la música tradicional de Chile se caracteriza por su heterogeneidad patente, tanto en la estratificación y contraste de sus repertorios, como también en los grados de permanencia y transformación de sus formas y estilos. Por tanto, la diversidad de sus expresiones hace difícil la elaboración de una perspectiva global que permita articular relaciones interculturales e inferir tendencias generales. Durante los períodos de la Conquista y Colonia, el aislamiento geográfico de Chile y su contacto poco frecuente con España, sumados a las guerras de la Araucanía, contribuyeron a la retención de patrones culturales autóctonos diferenciados, tanto en las culturas indígenas como en la hispánica. Así, las músicas indígenas permanecieron inicialmente separadas, en mayor o menor grado, del repertorio tradicional de origen hispánico, dando lugar gradualmente a expresiones mestizas o sincréticas. En este sentido, Chile comparte un pasado histórico-cultural común con los demás países latinoamericanos. Esto se advierte, particularmente, en las matrices culturales andinas que unen a Chile con sus países limítrofes, Argentina, Bolivia y Perú, razón por la cual sus respectivas músicas tradicionales indígenas culturalmente afines comparten rasgos comunes. A la llegada de los conquistadores en el s. XVI la población nativa de Chile se bifurcaba en dos agrupaciones amplias de culturas, que comprendían por un lado agricultores y pastores sedentarios del centro-sur andino, y por otro cazadores y recolectores nómadas del extremo sur. En la primera agrupación se incluían la cultura aymara, en el altiplano y precordillera del extremo norte de Chile [I Región], área vecina al altiplano peruano-boliviano; la cultura atacameña, en los oasis del desierto de Atacama y sus sectores precordilleranos [II Región], vecinos a Jujuy, Argentina; la cultura diaguita, en el norte chico [III y IV regiones],

vecina y afín a la cultura calchaquí de Argentina, y la cultura mapuche en el centro-sur de Chile, desde el río Bío-Bío hasta el archipiélago de Chilo [regiones IV a X], área vecina y afín a la cultura mapuche argentina de Neuquén. Estas cuatro culturas indígenas chilenas correspondían a los patrones culturales tradicionales dominantes del área andina, con variantes intraculturales regionales y locales. En la actualidad, dichos patrones se preservan en las culturas mapuche y aymara, manteniéndose asimismo en la cultura atacameña, a pesar de la pérdida de su lengua indígena kunza y del intenso proceso de aculturación. No se preservan los de la cultura diaguita, extinguida en el período de la Conquista. La dispersión territorial más amplia corresponde a la cultura mapuche, que incluye divisiones correspondientes a cuatro grandes familias: pewenche (gente del este o cordillera), williche (gente del sur), pikunche (gente del norte) y lafkenche (gente del oeste o costa). En la segunda agrupación se incluían las culturas de los indígenas canoeros, recolectores de mariscos y cazadores de fauna marina (chono, alakaluf o qawasqar, yagan o ymana) y la cultura de los indígenas pedestres cazadores de fauna terrestre (ona o selk'nam). En el pasado el hábitat de todas estas culturas se extendía desde el archipiélago de las Guaitecas hasta el cabo de Hornos. Mientras los indígenas canoeros se ubicaban preferentemente en los archipiélagos y canales, los indígenas pedestres correspondían a sectores continentales. Durante el período precolombino, su población global parece haber ascendido a varios miles de habitantes, tendiendo a decrecer después de la colonización. Los chono se extinguieron en el s. XIX. En la actualidad los ona están prácticamente extinguidos. Un escaso número de yagan y alakaluf sobreviven aún, evidenciando un intenso impacto del proceso de aculturación. Las músicas indígenas de Chile de mayor vigencia contemporánea son las de los aymara, atacameño, mapuche y alakaluf. En la actualidad,

estos patrimonios musicales indígenas evidencian poseer, en mayor o menor grado, algunas influencias derivadas de las músicas de Occidente, con especial referencia a sus repertorios tradicionales y populares.

1. *Música indígena y contexto sociocultural.* Gracias a investigadores, tales como Furlong con sus grabaciones en cilindros de cera (1907-08), Augusta (1911), Gusinde (1931-39), Hornbostel (1936, 1948) y Mostny (1954), la música indígena de Chile de la primera mitad del s. XX puede ser estudiada a partir de algunos documentos sonoros y bibliográficos. La música nativa se mantiene vigente a pesar del flujo incesante del proceso de aculturación. Mientras los legados musicales mapuche y aymara destacan por su continuidad y vigor comunicativo, los de los atacameños y alakaluf tienden a ser ejecutados de forma ocasional y restringida. La mayor parte de los músicos nativos reconocen las diferencias entre las músicas del pasado y del presente, categorizando sus repertorios en antiguos y nuevos, que contienen respectivamente estilos y estructuras tradicionales fijas y aculturadas libres. El dominio de las músicas indígenas de Chile se circunscribe a algunos enclaves de grupos étnicos que coexisten en el interior de la sociedad mayoritaria, poniendo en evidencia la variación de sus rasgos regionales y locales. Cuando el contacto entre las culturas hispánica e indígena ha sido continuo y/o intenso, se han generado nuevas formas híbridas o bien la declinación gradual de la música nativa. Con el fin de estudiar la música indígena de Chile en sus diversos contextos socioculturales, es requisito básico previo acceder y comprender la cosmovisión del nativo, puesto que ésta condensa y comunica significados culturalmente relevantes. Su mundo es poético y simbólico. La vida es concebida como destino prefijado, gobernado por poderes y relaciones misteriosas que articulan los mundos natural, sobrenatural y humano. Los hombres transmiten y construyen su cultura, pero no son capaces de controlar la naturaleza. Su destino es gobernado tanto por dioses y espíritus humanizados, como por una naturaleza espiritualizada. La música forma parte de los ámbitos divino, humano y natural. Por tanto, para caracterizar la música como medio de comunicación específico en el contexto del sistema cultural total y sus significados subyacentes, es necesario considerar la cosmovisión, el ritual y los símbolos básicos dominantes. La cosmovisión ofrece un amplio marco explicativo, que permite comprender y aclarar las relaciones sistemáticas, estructurales y funcionales de la música, como parte de la cultura. Debido a su red de relaciones conceptuales, cognitivas, afectivas, formales y semánticas, la música se vincula decisivamente al amplio marco cosmológico. En su calidad de reactualización dinámica del mito, el ritual indígena presenta una variedad de patrones culturales de una manera más concentrada que la experiencia ordinaria no ritual. La música es frecuentemente una parte integral de la comunicación ritual, desempeñando papeles básicos y significativos en varios ceremoniales. El simbolismo musical, manifestado en tipos específicos de ejecución musical o instrumentos musicales, revela contenidos y significados profundos, que permiten acceder a la comprensión cabal de la música en sí y en el contexto de su cultura. No obstante, la música profana es también de vital importancia como canal de comunicación de ideas y sentimientos en el contexto de la vida cotidiana. El simbolismo puede, asimismo, revelar los modos en que se articulan los patrones culturales y musicales en niveles no evidentes de la experiencia inmediata. Los símbolos son polisémicos, capaces de explicar varios significados de un fenómeno musical, aun cuando sus articulaciones puedan no

ser suficientemente explícitas. Ellos pueden traducir la experiencia musical humana en términos cosmológicos; explicar sus relaciones ocultas proyectando sus significados en un nivel más profundo de realidad y, así, comunicar sus contenidos paradójicos que, de otra manera, serían incomprensibles. En suma, la música indígena de Chile es parte de la cosmovisión y del proceso ritual; es un medio de comunicación simbólica entre los mundos sobrenatural, natural y humano; pertenece, en primer lugar, al ámbito sagrado y, en segundo lugar, al profano. En este último la música aparece como parte de las actividades sociales, familiares, laborales y del tiempo libre.

2. *Estilos musicales indígenas.* A pesar de la dificultad de caracterizar global y precisamente los rasgos musicales de los pueblos indígenas de Chile debido a la escasez de fuentes primarias sonoras, grabaciones y transcripciones fiables, se propone el siguiente esquema tentativo, basado en la experiencia etnográfica-musical y auditiva, derivada de trabajos de campo y de la apreciación musical de grabaciones efectuadas *in situ*. Se han considerado e incluido solamente los rasgos musicales ampliamente difundidos y recurrentes, los cuales son esenciales para la comprensión de los lenguajes y estilos musicales. Se han organizado según cuatro categorías musicales: morfología; componentes tonales; componentes rítmicos, métricos y de tempo, y expresividad en el estilo vocal.

En la morfología se ha observado que las formas musicales abiertas o libres se basan en repeticiones cíclicas y variaciones secuenciales de pequeñas células melódicas yuxtapuestas, las cuales generan transformaciones sutiles, discretas y significativas; las formas cerradas o estróficas son generadas por textos poéticos, esquemas dancísticos o representaciones simbólicas. Se advierte la presencia destacada de formas cíclicas basadas en células melódicas levemente variadas en las músicas fueguinas en general y en la alakaluf y algunas especies de música mapuche en particular, y se advierte la presencia destacada de formas simétricas, repeticiones binarias y dualidad en las músicas aymara, atacameña y mapuche del área andina chilena.

En cuanto a la organización tonal, tiende a diferenciarse del sistema temperado occidental (las eventuales afinidades con este último suelen ser indicadores de aculturación musical); predominan las escalas trifónicas, tetráfonas y pentáfonas (las escalas diatónicas hexáfonas y heptáfonas suelen ser indicadores de influencia occidental); predominan los ámbitos moderados o restringidos, cuyas extensiones cubren la octava con adiciones de segmentos tonales adyacentes (los ámbitos más extensos se encuentran solamente en algunos estilos y categorías musicales andinas de mayor complejidad); la heterofonía, los paralelismos interválicos y la armonía empírica aparecen principalmente en músicas de cordófonos andinos y de algunos conjuntos corales e instrumentales. La presencia de esquemas armónicos típicamente occidentales (I-V, I-IV-V-I, entre otros), como también de algunos ostinati armónicos y pedales específicos, señalan en su mayoría la presencia de préstamos musicales derivados de fuentes occidentales.

En lo que concierne a los componentes rítmicos, métricos y de tempo, coexisten dos categorías rítmicas diferenciadas: la improvisada o libre y la estrófica o fija, las cuales constituyen estilos rítmicos contrastantes. Las secuencias isométricas y polimétricas aparecen tanto en la interpretación improvisada como en la estrófica; los acentos regulares recurrentes suelen aparecer, a pesar del predominio del pulso natural, en diferentes especies de danzas y canciones; las variaciones libres de tempi debidas a necesidades expresivas extramusicales constituyen un rasgo dominante; el tempo

fijo estable, con cambios súbitos entre secciones lentas y rápidas, aparece sólo en algunas piezas específicas tales como el huayño aymara.

Respecto a la expresividad en el estilo vocal se advierte la presencia de ciertos rasgos vocales dominantes, tales como nasalidad, tensión vocal, glissandi, appoggiatura y portamenti, los cuales son recursos comunes del estilo vocal; se advierte la ausencia generalizada del vibrato; en cada cultura musical se utiliza una agrupación característica de recursos expresivos, destacando, entre otros, pulsaciones, sonidos escapados, falsetes, sonidos extra-agudos o bajos, extra-fuertes o débiles, inhalaciones, cantilaciones, gritos, sollozos, susurros, aspiraciones, espiraciones, bocca-chiusa, acentos enfáticos, repercusiones, fluctuaciones tonales, oscilaciones y desviaciones tonales. Predomina la improvisación o extemporización basada en la transformación de esquemas melódicos preexistentes, o de células musicales pequeñas.

Estos rasgos estilísticos musicales carecen de relevancia si se consideran individualmente. Sin embargo, pueden adquirir importancia si se integran en una configuración estilístico-estructural caracterizadora de una tradición musical específica. En este caso, dichos rasgos pueden comunicar o realzar los significados de la música que emergen en un proceso de comunicación simbólica, o bien reforzar patrones estilísticos consensuales mediante los cuales los receptores pueden reconocer su propia identidad cultural y musical. Algunos de estos rasgos estilísticos son compartidos por otras culturas musicales indígenas amerindias. Sus afinidades permiten establecer posibles vinculaciones entre áreas culturales y musicales, e intentar la identificación de las bases comunes en los estilos musicales indoamericanos. Véase ALAKALUF; ATACAMEÑO; AYMARA; MAPUCHE.

II. ÉPOCA COLONIAL. Siglo XVI. Escasos acontecimientos musicales han quedado vinculados al breve paso por Chile en 1536 del adelantado don Diego de Almagro. Sólo se conoce el nombre de tres músicos que lo acompañaron: el cantor primerizo Muñoz Cantor, el trompeta Juan Hermoso de Tejada y el sochantre Cristóbal de Molina (profesor de clavicordio de Francisca Pizarro, la hija mestiza del conquistador de Perú). Con Pedro de Valdivia, el primer gobernador de Chile y fundador de la capital en febrero de 1541, se hizo presente la música europea en forma de canto gregoriano, entonado por el oficiante y acompañado por los soldados asistentes a la misa. La música popular española también se interpretaba en los escasos momentos de ocio, entre la contienda y las labores de labranza y construcción. A estas expresiones se agregaron las ordenanzas militares, los toques de música bélica y los recitados, a tambor batido, de los pregoneros. El primero de ellos fue el esclavo negro Domingo, cedido al municipio con tal objeto por el vecino Julián Negrete en mayo de 1541. También venía junto a Pedro de Valdivia un trompeta llamado Alonso de Torres, quien interpretó la primera canción de que se tiene noticia en Chile, *Cata el lobo doña Juanica, cata el lobo do va*, tocada en circunstancias que relata el cronista Góngora Marmolejo. Pedro de Valdivia, para obtener recursos con que auxiliar la incipiente colonia chilena, engañó a muchos españoles ofreciéndoles regresar a Perú en barco y, cuando los equipajes estaban a bordo, dejó a los pasajeros en tierra y se embarcó con todo el oro. Góngora Marmolejo cuenta: "Los que estaban en tierra y veían que les llevaba su oro, bien sentiréis lo que podían decir. Eran tantos los vituperios y maldiciones, que ponían temor a los oyentes. Un trompeta que allí estaba, llamado Alonso de Torres, que después fue vecino en La Serena, viendo el navío ir a la vela, comenzó a tocar su trom-



Catedral de Santiago de Chile (Foto: Ed. Everest)

peta diciendo: *Cata el lobo doña Juanica, cata el lobo do va*, de que los presentes, aunque tristes y quejosos, no pudieron dejar de reír, y en el instante dio con la trompeta en una piedra donde la hizo pedazos" (en S. Claro, 1973, 39).

Entre los compañeros de Pedro de Valdivia sobresalió como flautista el alférez real Pedro de Miranda, que se dice manejaba con la misma facilidad la espada y la guitarra, entendía la ordenanza como el naípe, bailaba, cantaba y tocaba la flauta a la perfección. Miranda debió a su arte el salvar la vida junto con su compañero, el capitán Alonso de Monroy. Cuenta Góngora Marmolejo que, enviados por Pedro de Valdivia a Perú a conseguir refuerzos, fueron capturados por los indios de Copiapó: "Fue Dios servido, dice, que sin pensarlo y acaso vio allí Pedro de Miranda una flauta, la cual tomó y comenzó a tocar, que lo sabía hacer. Como los príncipes indios lo vieron, dióles tanto contento la voz y música de ella que le rogaron los enseñase a tañer y no lo matarían. Él, como hombre sagaz, viendo que no le iba menos que la vida, les dijo que lo haría y les mostraría muy bien cómo hacerlo; mas que les rogaba que al capitán Monroy no lo matasen, que era su amigo y lo quería mucho" (S. Claro, 1973, 38). Miranda salió con bien de la aventura y logró rescatar a su amigo, a quien los indios habían destinado a palafrenero y maestro de equitación, para presentarse en Perú ante el gobernador Vaca de Castro, en cumplimiento de su vital misión. Al regreso se erigió la ermita de la Virgen del Socorro en acción de gracias por la llegada de los implementos traídos por mar, en el navío *Santiago*, y por tierra, con Alonso de Monroy.

En el s. XVI la Iglesia estaba encargada de la tutela del quehacer musical. Los primeros religiosos que llegaron a Chile fueron los mercedarios, entre los que destacaba fray Antonio de Correa, eximio flautista y cantante, que llegó en 1548, en tiempos de Pedro de Valdivia, a los 26 años de edad. También en tiempos de Valdivia se regularon los oficios religiosos que se podían utilizar en la naciente aldea de Santiago, ya fueran misas cantadas y solemnes, misas de réquiem o ceremonias de enterramiento, novenas y misas votivas. A ellas asistían los 150 compañeros de Valdivia que llegaron a territorio chileno. A fines del s. XVI habían aumentado a unos 2.000 individuos de origen español, que crecieron hasta unos 80.000 a fines del s. XVII y a unos 500.000 a comienzos del s. XIX, sin contar con indios y mestizos. En el siglo de la conquista hay pocos músicos de profesión. Juan Blas, decano de los sacerdotes mestizos del

país, llegó a Chile con Alonso de Monroy cuando éste regresaba de su accidentada expedición a Perú. La escasez de músicos se hizo sentir en muchas oportunidades, al tener que admitir como directores de música a personajes carentes de formación musical. A Francisco Cabrera, cura y vicario de la ciudad de Valdivia, se le conocía como "diestro del canto y de muy buen ejemplo" (S. Claro, 1973, 40). Dos cantores yanacunas, Juanillo y Diego, servían en el coro de la catedral de Santiago y Gabriel Villagra, hijo mestizo del general del mismo nombre, era capaz de tocar el órgano. No fueron muchos más los instrumentos disponibles durante el s. XVI. Aparte de órgano, había trompetas, que era el instrumento militar por excelencia para dar órdenes, congrega a las huestes, alertar a las tropas o recibir con honores a las autoridades; además, había pifanos, flautas, chirimías, vihuelas, guitarras y tambores.

Las principales ocasiones en que se escuchaba música europea en Chile estuvieron vinculadas a fiestas religiosas, especialmente al Corpus Christi. También en la del Apóstol Santiago (patrono de la ciudad), de la Virgen del Socorro (patrona de la conquista) y en otras ceremonias del calendario litúrgico. Aparte de esto, se celebraban los acontecimientos en el seno de la familia real, como la jura de Felipe II (1558), donde se tocó música de "metales y atambores". Las crónicas también consignan actuaciones musicales en las inauguraciones de la primera iglesia de Concepción y de la iglesia de La Imperial, donde destacó el mercedario fray Antonio de Sarmiento Rendón. La muerte de Pedro de Valdivia en Tucapel (1553) provocó una sangrienta confrontación entre dos culturas esencialmente diferentes en sus expresiones musicales. Desde entonces se puede observar cómo la música occidental, entronizada en Chile, y la música mapuche, que aún se conserva, han discurrido por cauces separados, independientes y pocas veces influidos el uno por el otro.

Siglos XVII y XVIII. En este período la organización musical española se hizo presente en todo el continente con un rigor y uniformidad notables. Esta organización regía también el repertorio musical que había de ser interpretado en el reino de Chile y se refería a la música militar, a la que acompañaba los oficios religiosos y a la que se escuchaba en los entretenimientos del pueblo. Éstas eran, en suma, las únicas oportunidades en que había oficialmente música durante esa época. Sólo a fines del s. XVIII empezó la vida musical en los ambientes familiares y privados, que animaba tertulias y fiestas sociales.

En las iglesias más importantes, tales como las catedrales de Santiago y Concepción, o las de La Serena y Valdivia, se cantaba música gregoriana y polifonía renacentista de las escuelas de Sevilla, Toledo y Roma, vale decir, obras de Morales, Guerrero, Victoria y Palestrina. A éstas se agregaban las obras de los MC locales que trabajaban en ellas. Los cabildos eclesiásticos eran los encargados de mantener un conjunto de músicos, cantantes e instrumentistas para que adornaran con decoro los oficios religiosos. La supervisión general de la música catedralicia estaba a cargo del chantre y, más tarde, del sochantre y del MC. Existían normalmente dos coros que tenían responsabilidades diferentes en los oficios religiosos. El coro bajo interpretaba sólo canto gregoriano e intervenían en él eclesiásticos y niños de coro o seises. Les correspondía acompañar distintas partes de la misa, tales como el Introito, Kyrie, Gloria, Gradual, Alleluia, Tracto, Credo, Ofertorio, Sanctus, Agnus Dei, Comunión y las respuestas al celebrante. El coro alto estaba encargado de la interpretación, en "canto de órgano", de obras musicales agregadas al oficio religioso que "exaltaran la devoción". Éstas eran, principalmente, obras

polifónicas enviadas desde Lima y las compuestas por el MC. En Santiago intervenían, aparte de éste, dos organistas, un grupo de cantantes y los instrumentistas que formaban parte de la orquesta de la catedral. Esta orquesta participaba, además, en actos oficiales cívicos de la ciudad, a los que se agregaron, en el s. XIX, las actuaciones operísticas, que supusieron algún problema a los integrantes del Cabildo eclesiástico.

Los sínodos diocesanos eran los encargados de supervisar que la música que se interpretaba en la iglesia no se apartara de los preceptos religiosos ni se volviera demasiado mundana. De esta última tendencia existen documentos, pero no hubo modo de frenar la entrada al recinto religioso de música profana. En Santiago se prohibió en 1683 el canto de romances acompañados de guitarra, que contenían acordes que contrastaban con la gravedad del templo, limitándolos a determinados momentos del sacrificio de la misa. En Concepción, el primer sínodo diocesano prohibió las "tocatas y música profana", que producían demasiado bullicio y desenfado en la labor del coro alto durante la Navidad. En esta misma ciudad las ceremonias religiosas se hacían con cierto despliegue de música, pues se sabe que la catedral estaba dotada, en el s. XVIII, de un órgano y de un pequeño conjunto instrumental compuesto por un clave, un arpista, dos violinistas, un cajero y un pífano. Además, el MC, fray Pedro, había logrado organizar un cuerpo de seises.

La catedral de Santiago ejerció la supremacía del quehacer musical de la época. Derrumbada por terremotos y varias veces reconstruida, fue erigida en catedral en 1573, bajo el pontificado de Pío IV, pero apenas pasaba de ser una "modesta iglesia parroquial" en tiempos del gobernador Bravo de Saravia. En el s. XVII la catedral constaba de tres naves y el padre Alonso Ovalle, que la vio, dice que era "toda de piedra blanca" (S. Claro, 1973, 62). De ella quedaron apenas unos arcos y pilares y la nave central tras el violento terremoto de 1647, que destruyó la casi totalidad de las obras arquitectónicas importantes que había en Santiago, de las que únicamente se salvó la iglesia de San Francisco. Sólo a fines del s. XVII el gobernador Tomás Marín de Poveda pudo informar al rey de que la catedral "se hallaba con el lustre y aparato consiguiente al culto divino, y con todas las obras necesarias al servicio de ella" (S. Claro, 1973, 63). Pero no pasaron muchos años cuando ya faltaba el órgano y "el que tiene es tan pequeño que aun el más desdichado cura del Perú no se dignaría tenerlo" (S. Claro, 1973, 63). Un nuevo terremoto impulsó la construcción de una nueva iglesia, que es la que sobrevive con distintas modificaciones. Cuando se inició su construcción, un incendio destruyó, en 1769, lo que quedaba de la catedral vieja. Allí pereció mucha ornamentación y prácticamente todo el archivo musical que existía hasta entonces, de resultas de lo cual se han preservado sólo obras que se compusieron e interpretaron en la catedral desde esa fecha en adelante. Esta difícil y, a veces, catastrófica evolución de la catedral de Santiago marca, como contraste, un constante y seguro progreso en el cultivo de la música. Al término del período colonial la catedral de Santiago contaba con una orquesta de ocho instrumentistas, incluido el MC, que actuaba en las funciones religiosas normales y las solemnes y, como apunta el memorialista José Zapiola: "Cuando funcionaba fuera de esta iglesia, se anunciaba esta novedad con gran júbilo a los devotos y aficionados".

Los músicos que actuaron durante este período en Santiago, con excepción de los ordenanzas militares y pregoneros, que publicaban los edictos "a son de caja de guerra y soldados de milicia", estaban ligados a la actividad de la catedral



Manuscrito del s. XVIII, catedral de Santiago

Órgano de coro de la catedral de Santiago, construido en 1754, el más antiguo conservado en Chile, conocido como "órgano de los jesuitas"

de Santiago y a algunos conventos religiosos. Tal fue el caso de Beltrán de los Reyes, quien, después de haber construido un órgano para el convento de San Agustín en 1614, ingresó en dicho convento como religioso. A pesar de la fama del mercedario Madux, no se ha conservado ninguna de sus composiciones. Se sabe que después de su llegada a Chile en 1749 "era el maestro favorito de la sociedad santiaguina" (S. Claro, 1973, 80). En cambio, de fray Cristóbal Ajuria, fraile franciscano que vivió en Chile en la segunda mitad del s. XVIII, se han conservado los manuscritos de algunas de sus obras en el archivo de la catedral. Francisco Antonio Silva era MC en 1789, cuando falleció Carlos III. Le correspondió organizar la música para las exequias reales y las ceremonias en honor de su sucesor, Carlos IV. En esa oportunidad destacó el acompañamiento de un órgano que habían construido los jesuitas en Calera de Tango. Este órgano, que aún se conserva, pasó a la catedral después de la expulsión de esa orden en 1767.

El compositor y MC más importante del período colonial en Chile fue José de Campderrós (1742-1812), natural de Barcelona. Para suceder a Francisco Antonio Silva la catedral convocó un concurso, que fue publicado tanto en Lima como en Buenos Aires. Estando en Lima, Campderrós ganó este concurso y viajó a Santiago para hacerse cargo de su nuevo puesto de MC. Inició pronto su labor creadora, que fue muy fructífera, puesto que se conservan más de ochenta obras suyas y su fama lo sobrevivió largamente. El prestigio, adquirido y la estabilidad de su empleo hicieron que se radicara en Santiago, donde contrajo matrimonio en 1797 con María de las Nieves Machado y Penocha, quien, cuando enviudó, donó a la catedral el archivo de partituras que Campderrós había traído desde Lima.

La contratación de Campderrós produjo, indirectamente, la permanencia en Chile durante algunos años de otro compositor español, Antonio Aranaz, nacido en Santander. Aranaz había sido contratado en Buenos Aires para componer

tonadillas escénicas, pero quedó cesante por el incendio del local donde actuaba su compañía teatral. Como ésta se disolvió, optó al cargo de MC en Santiago y, sin saber el resultado, viajó con su esposa e hijo pequeño, precedido de una *Misa con todo instrumental* que envió como comprobación de sus talentos. En vista de que el cargo ya estaba ocupado, decidió organizar en Santiago una temporada de funciones teatrales de sainetes, tonadillas y bailes, para lo cual fue autorizado. Sin embargo, antiguas reticencias en contra de la actividad teatral hicieron fracasar su empresa, pese a que Aranaz intercedió ante nada menos que el presidente Ambrosio O'Higgins. Por esta razón se trasladó a Valparaíso y, en 1802, a Montevideo, donde nuevamente fracasaron sus planes de montar una temporada de representaciones escénicas con música. Finalmente decidió regresar a España. Aranaz introdujo en Chile la bolera y dio auge al cultivo de la tonadilla escénica, que tuvo especial importancia en el movimiento teatral chileno y en la afición por la ópera durante el s. XIX. Entre los compositores peninsulares más influyentes en Chile encontramos especialmente a Antonio Ripa, conocido en toda América, donde se conservan abundantes copias de obras suyas. También a Domingo Arquimbau, José de Nebra, Antonio Soler y Domenico Scarlatti, cuyas obras se escucharon en la catedral junto a las de otros compositores europeos como Haydn, Mozart y Beethoven.

Con motivo de ceremonias solemnes, de tiempos litúrgicos, de fiestas religiosas o de algún acontecimiento digno de ser celebrado, se organizaban festejos populares que, a veces, duraban varios días. Incluyeron corridas de toros, fuegos artificiales, desfiles de carros alegóricos, saraos y obras de teatro con música incidental. Éstas eran, básicamente, las diversiones públicas que tenían lugar ocasionalmente durante el período colonial. Al fin de éste y por influencia francesa, se reunían distintas personas en algunas casas principales para asistir a tertulias sociales. Junto a bebidas y agasajos

domésticos se conversaba, se intercambiaban noticias y opiniones, se hablaba de los últimos acontecimientos políticos que traían los correos de Buenos Aires o Lima, se escuchaba cantar y tocar los pocos instrumentos disponibles entonces en el país a las señoritas de la casa y se bailaban danzas francesas, inglesas, españolas y chilenas. Las más importantes tertulias de Santiago tenían lugar en las casas de Francisco García Huidobro (marqués de Casa Real), Francisco Javier Errázuriz, Francisca Girón (cuya hija tenía "la mejor voz de Santiago") y Antonio Boza, entre otras. No ha quedado constancia del repertorio de canciones que se interpretaba en las tertulias, pero sí se conocen las danzas más habituales. Entre los bailes de origen español se mencionan fandango, seguidilla, zapateo, bolero y tirana; entre los bailes criollos figuran lanchas, cachuas, yaravies, tonos y bailes, junto al verde, chocolate o sombrerito; éstos alternaban, en saraos y tertulias, con gavota, minueto y contradanza, con sus típicas figuras en círculo o calle, que formaban grupos de tres, estrellas, ruedas, cruzamientos, cadenas, arcos, molinetes, cruces, espejos o paseos. No faltaban bebidas de mistela, ponche y aloja.

Las principales festividades religiosas de la colonia establecidas desde el Concilio de Trento eran: Navidad, Semana Santa, las dedicadas a la Virgen María, especialmente el culto a la Inmaculada y al Tránsito de Nuestra Señora, y la fiesta de Corpus Christi. En la capital destacaba, entre otras, la fiesta del Apóstol Santiago, su patrón. Estas celebraciones constituían una verdadera explosión de religiosidad colectiva y participación musical, y se hacían representaciones alegóricas y pastorales a la usanza de España. Eran organizadas por cofradías o asociaciones piadosas de laicos, especie de órdenes seculares compuestas ya fuera por la aristocracia colonial, por estudiantes, por indios o por morenos o negros; también estaban las que mantenían las órdenes religiosas. La Semana Santa marcaba el punto culminante de este tipo de celebraciones, que finalizaban el Domingo de Resurrección "con muchos fuegos, música, danzas y otras alegrías". La fiesta de Corpus Christi se celebraba con gran solemnidad y abundante participación ciudadana. Se preparaba desde mucho antes y se encargaba a los religiosos el "aliño" de la ciudad, que consistía en limpiar acequias, engalanar calles y levantar estrados en la plaza mayor. Aparte de procesiones, música y ceremonias religiosas, en las que participaban tarascas, catimbaos y empujados, el Corpus Christi se ha caracterizado por la inclusión de danzas en las procesiones, costumbre que se remonta a los tiempos del papa Urbano IV. Al agregarse danzas poco adecuadas al espíritu religioso de la fiesta, algunas veces fueron prohibidas, pero sin mayor éxito.

Una rigurosa etiqueta, que emanaba de decretos y leyes, regulaba las ceremonias y festividades que se organizaban con motivo de la muerte de un monarca o dignatario y por el advenimiento de su sucesor, así como cualquier otro acontecimiento en la vida de las familias reinantes. En la proclamación de Carlos IV, por ejemplo, hubo en Santiago "un armonioso concierto de música en que se ejecutaron contradanzas de máscaras con algunos otros bailes serios y decentes al uso de Lima". Para la llegada del presidente Tomás Marín de Poveda y su matrimonio con la dama limeña Juana Urdanegui (hija del marqués de Villafuerte) hubo en Concepción (1693) grandes festividades donde se representaron, con música incidental, catorce comedias, incluyendo el estreno de la primera producción dramática nacional, *Hércules chileno*, de autores locales.

El teatro, una de las principales diversiones populares de la época colonial, estaba estrechamente relacionado con la música y el baile. Normalmente seguía la organización que

se utilizaba en España. Las representaciones empezaban a las tres de la tarde, en invierno, y a las cuatro, en verano; su duración no pasaba de dos horas y media. El público asistía a una comedia, generalmente de tres actos o jornadas, y participaba en otras diversiones accesorias que se empalmaban unas tras otras, pues no había entre actos. Al descenderse la cortina o alzarse el telón, comenzaba el espectáculo con una loa, especie de introducción recitada o cantada y acompañada instrumentalmente, con la que la compañía dirigía un saludo de presentación, si era nueva, o explicaba lo que mostraría en la función de la tarde. Seguía de inmediato el primer acto de la comedia y, luego, un entremés jocoso de carácter popular, en el que solían introducirse coplas o música instrumental. Tras el segundo acto, algunas damas de la compañía entonaban canciones, a veces alusivas a algún suceso local, a las que seguía un baile, especie de entremés cantado y danzado al son de arpa, guitarras y vihuelas. El tercer acto terminaba con un fin de fiesta burlesco que tenía mucha aceptación del público.

Los instrumentos musicales fueron escasos en los primeros siglos de la colonia. A comienzos del s. XVIII las damas chilenas tocaban clavicordio, espineta, violín, castañuelas, pandereta, guitarra y arpa; estas dos últimas se fabricaban en Chile. A mediados del mismo siglo, llegaron de Lima los salterios; y, a fines de éste, los primeros pianos, el primero de los cuales se dice perteneció a Agustín de Eyzaguirre, y era interpretado en sus animadas y concurridas tertulias. Al comenzar el s. XIX, aparte de unos cuantos pianos, existían en Chile entre cincuenta y sesenta claves, veinte o treinta arpas, algunas espinetas y una innumerable cantidad de guitarras.

III. CREACIÓN MUSICAL DE ARTE EN EL CHILE INDEPENDIENTE. El análisis de la secuencia histórica de la creación musical de arte a partir de la independencia se hace sobre la base de un enfoque integral, que considera tanto los aspectos intrínsecos de la música misma como su inserción en la historia del país. Para tal efecto se ha diseñado un método que abarca cinco grandes puntos. Primero, el contexto histórico, social, político y económico del país, considerando aspectos condicionantes y determinantes; los primeros delimitan el marco general en que se desenvuelve el quehacer creativo musical, y los aspectos determinantes contribuyen a configurar el quehacer creativo mismo, en lo referente a la organización, funcionamiento y creación. Segundo, las posibilidades que la sociedad le ofrece al compositor de obtener una formación como músico y compositor que lo capacite para desarrollar un quehacer como creador, difundir su obra creativa con interpretación en vivo, edición de partituras, a través de la radio o la televisión, o mediante el fonograma, y establecer una red de usos y de funciones que requieran de la creación musical. Tercero, el número y el origen de los creadores activos en las diferentes etapas de la historia musical del país, en términos de obras efectivamente difundidas. Cuarto, la creación misma analizada de acuerdo con los siguientes criterios: el conjunto de las motivaciones emocionales, éticas, estéticas, ideológicas y de otros tipos que surjan en los creadores, y que se traduzcan en valores e ideas estéticas matrices; el conjunto de fuentes que confluyen en la obra de los creadores, a saber, corrientes de la tradición europea, la música indígena, folclórica o popular urbana del país o de otras regiones, la literatura, la poesía y otras artes, además de cualquier otra fuente que sea relevante; los géneros y especies musicales cultivados por los creadores, y las principales líneas y corrientes estilísticas. Y quinto, las principales aportaciones y trascendencia de las obras difundidas, en términos del marco histórico y artístico del país, del continente americano o de otras regiones. Con la

aplicación de este método se han podido determinar dos grandes períodos en la historia de la creación musical de arte en el Chile independiente, que corresponden a los ss. XIX y XX, respectivamente. Cada uno de estos períodos se subdivide en etapas. Las etapas del s. XIX abarcan los siguientes años: 1810-20; 1820-55, y 1855-1900.

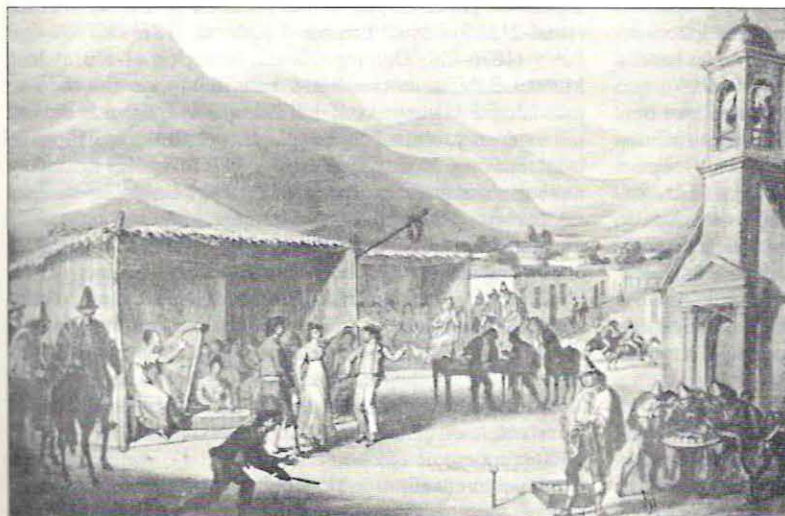
1. 1810-1820. *Transición entre la colonia y la independencia.* Chile es un país pequeño con una población que apenas excede el medio millón de habitantes. Aproximadamente la mitad corresponde a mestizos, unos 150.000 son criollos, unos 20.000 peninsulares y unos pocos (4.000) son negros. A ellos se agregan alrededor de 100.000 indígenas en la zona sur que, por una tradición ancestral, no se asimilaron a la sociedad mayoritaria del país hasta bien avanzado el siglo. Coexisten elementos heredados de la época del dominio español con nuevos elementos creados en el proceso de la independencia gracias al interés por la música y la educación que demostró Bernardo O'Higgins, creador principal de la nación chilena durante su período de gobierno (1817-23). Además de O'Higgins, otros de los artífices de la nación, como José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez y José de San Martín, demostraron igual interés por la música, tanto personalmente como a través del ejercicio de sus funciones públicas en el período que se extiende entre 1810 y 1818. Del escaso número de compositores activos en este período se puede señalar los nombres de José Antonio González y Manuel Robles. El primero de ellos fue discípulo de José de Campderrós, y le sucedió en 1802 como MC de la catedral de Santiago, centro que continuó durante el s. XIX como uno de los cauces institucionales estables de la creación musical nacional. Por otra parte, en la sociedad civil afloraba el quehacer esporádico, multifacético e individualista propio del carácter chileno, personificado por Manuel Robles, quien probablemente se formó como músico junto a su padre, Marcos Matías Robles, director de bandas y profesor de baile en el seno de la sociedad colonial española. La música compuesta en esta etapa corresponde al marco litúrgico y paralitúrgico catedralicio y a acontecimientos de la sociedad civil, como la fundación de instituciones de la importancia del Instituto Nacional (1813), acontecimientos militares significativos, como la victoria de la batalla de Yerbabuena (1813), o el forjamiento de una identidad nacional con el primer *Himno nacional* de Chile, con música de Robles y letra de Bernardo Vera y Pintado.

2. 1820-1855. *Inicio de un quehacer en la creación musical.* En esta época se produjo un proceso de crecimiento y desarrollo del país en el marco de su incorporación y subordinación creciente a una economía mundial en violento proceso de expansión, a través de las grandes potencias industriales del mundo. El número de habitantes creció de un total aproximado de 1.100.000 en 1832 a 1.400.000 en 1854. Chile se estableció, con el apoyo de capitales prioritariamente británicos, como país exportador de minerales, especialmente cobre y plata, y como país importador de bienes manufacturados que producían las naciones industrializadas del período. La prosperidad de la minería permitió un notable crecimiento demográfico y urbanístico de ciudades como Copiapó, en la zona norte de Chile, y una gran afluencia de capitales a ciudades como Valparaíso, Santiago y Concepción, en la zona sur. Este proceso corrió parejo con el establecimiento de una infraestructura ferroviaria a partir de 1851 y del telégrafo desde 1852. Paralelamente, se configuró una sociedad de clases que sustituyó la organización estamental de la colonia.

La apertura económica de Chile hacia nuevos países permitió que elementos extranjeros se radicaran en el país y ejercieran una fuerte y benéfica influencia en los nuevos rumbos de la vida nacional. Valparaíso se estableció como un centro de gran importancia por su bullente actividad portuaria y comercial de fuerte influjo extranjero, especialmente inglés y, en menor medida, alemán, francés y norteamericano. Por otra parte, la inmigración alemana que estimuló el Gobierno a partir de la década de 1840 y que se concentró en la zona sur del país vitalizó la vida productiva y cultural de ciudades como Valdivia a partir de 1850.

Una gran importancia revistió el incentivo a la educación, como atención preferente del Estado, que se planteó entre los objetivos y políticas del Gobierno conservador del presidente Joaquín Prieto (1831-41) y que se formuló por indicación de Mariano Egaña en la Constitución de 1833, perdurando hasta 1925. En 1842, durante el Gobierno también conservador del presidente Manuel Bulnes (1841-51), se fundó la Universidad de Chile, una institución fundamental en la historia del país, cuyo primer rector fue el venezolano Andrés Bello.

Gracias a la mayor disponibilidad de dinero, el apoyo de la alta y media burguesía chilena se volcó, en gran medida, hacia la ópera y, en general, hacia el espectáculo dramático-musical. Desde 1830 predominó de manera abrumadora la



Chingana criolla (1822), según Schmidtmeier

ópera italiana, que se erigió en el núcleo de la música ejecutada e impresa, hacia la cual se canalizó, en gran parte, la educación musical pública y privada del s. XIX. Entre los compositores destacaron, entre 1830 y 1845, Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini. Posteriormente se agregaron a ellos, entre otros, Giuseppe Verdi y Giacomo Puccini. Compañías de óperas francesas aparecieron en un número considerablemente menor, al igual que óperas de compositores galos. Obras de Christoph Willibald von Gluck, u óperas como *Die Zauberflöte* o *Clemenza di Tito* jamás alcanzaron Chile durante el s. XIX. La ópera alemana tampoco tuvo mucha difusión en Chile durante este siglo. Entre las óperas de Richard Wagner, solamente *Tannhäuser* y *Lohengrin* fueron conocidas por el público nacional. Menor difusión tuvo la ópera escrita por latinoamericanos; solamente se puso en escena en Chile *Il Guarany* de Antonio Carlos Gomes. En la segunda mitad del s. XIX se inició el auge de la ópera francesa, inglesa, italiana y alemana, gracias a la amplia acogida que tuvo entre los respectivos grupos extranjeros vecindados en Chile. Esta vigorosa actividad dramático-musical estimuló la construcción de teatros en las principales ciudades chilenas, Santiago, Valparaíso y Copiapó, a partir de la década de 1820.

La mayor parte de los compositores activos venían del extranjero y realizaron una importante contribución a la vida musical del país. Entre ellos se puede mencionar a Isidora Zegers de Huneeus, que fue una figura central de la música chilena decimonónica. Nacida en Madrid (1803), de ascendencia flamenca y francesa, realizó sus estudios musicales en París y se radicó en Chile en 1823. Junto a ella figura el científico y compositor alemán Guillermo Frick, que emigró a Chile en 1840 y se estableció en Valdivia, y Aquinas Ried, nacido en Baviera y educado en Inglaterra, estableciéndose en Valparaíso en 1844. Asimismo, de Francia llegaron Henry Lanza (aunque nacido en Londres y de padres italianos), Jules Barré y Adolfo Desjardins. Además se radicaron en Chile durante esta etapa compositores provenientes de otros países latinoamericanos: de Argentina, Francisco y Fernando Guzmán, Juan Crisóstomo Lafinur, Santiago Massoni e Ignacio Álvarez, y de Perú, José María Filomeno y José Bernardo Alzedo (compositor que llegó a Chile en 1822 y residió en el país durante más de cuarenta años). Entre los creadores nacionales de esta etapa destaca solamente la figura de José Zapiola, cuyo quehacer fue tan multifacético como el de Manuel Robles, pero con logros más diversos, definitivos y trascendentes.

En su gran mayoría fueron también extranjeros los maestros de música que enseñaron durante esta etapa en las bandas militares, de manera privada o en los diferentes colegios que se establecieron en Santiago. Entre ellos se cuentan José Bernardo Alzedo, Jules Barré y Fernando Guzmán. Extranjeros fueron también el primer director del Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1849, y la primera directora de la Academia Superior de Música, creada en 1851. Ellos son Adolfo Desjardins e Isidora Zegers, respectivamente. El conservatorio surgió en el marco de la política de incentivo a la educación que ya se ha señalado, y fue una de las más tempranas instituciones públicas dedicadas a la enseñanza sistemática de la música en Latinoamérica, después del Imperial Conservatorio de Música de Río de Janeiro fundado en 1841.

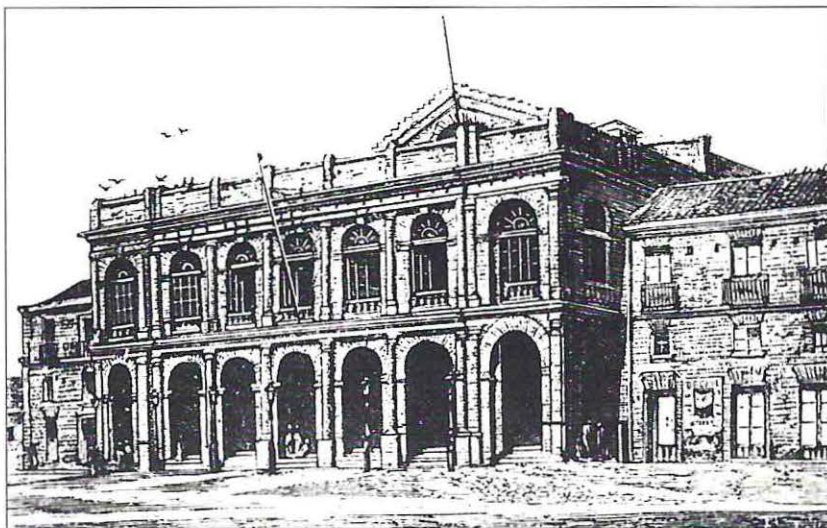
Con la excepción de la catedral de Santiago, no existían otras instancias durante esta etapa que permitieran a los músicos desarrollar un quehacer profesional como compositores. No obstante, sí existían instancias que les permitían desarrollar actividades como intérpretes, profesores, críticos

y musicógrafos. Entre 1826 y 1828 Isidora Zegers y Manuel Robles, junto a figuras como Eduardo Neil, Carlos Drewetcke y otros, tuvieron un importante papel en la divulgación de la música de Cimarosa, Haydn y Mozart en la Sociedad Filarmónica de Santiago. Isidora Zegers desarrolló también una labor destacada al frente de la Sociedad Filarmónica de Copiapó en 1862. José Bernardo Alzedo y José Zapiola participaron en bandas militares o cívicas, e incursionaron en la musicografía y crítica junto con Isidora Zegers y otras figuras en el *Semanario Musical* editado en 1852, primera publicación periódica chilena dedicada exclusivamente a la música.

Las oportunidades de difusión pública de las obras de compositores chilenos de esta etapa fueron escasas y se materializaron fundamentalmente en el marco de las sociedades filarmónicas. Éste fue el caso de la *Misa en Re* de Aquinas Ried, una obra de envergadura presentada el 18 de septiembre de 1844 por la Singakademie de la Deutscher Verein de Valparaíso. La música editada en Chile durante esta etapa fue escasa y sólo compositores vecindados en el país, como Isidora Zegers, accedieron a la edición de su música en el extranjero. La creación musical misma estaba vinculada a la liturgia catedralicia, a la convivencia social en el salón burgués, a la expresión del sentimiento patriótico, a la fundación de instituciones, al apoyo a figuras políticas y, especialmente en el caso de José Zapiola, al ideario de la corriente liberal en la sociedad civil que surgió durante el Gobierno del presidente conservador Manuel Montt (1851-61). El estilo operístico en boga fue una influencia determinante en la música escrita. Ésta consistió en música de salón de raigambre europea y vernácula, en himnos civiles de contenido patriótico, político e institucional, además de en himnos religiosos, misas, motetes, villancicos, coplas, cánticos, salmos, lamentaciones y pasiones. Óperas tales como *Telesfora* de Aquinas Ried se ejecutaron públicamente sólo en fragmentos. La música de cámara, de piano, el lied y la música sinfónica eran inexistentes. Una de las escasas obras impresas en Chile de esta etapa es el denominado *Himno a la victoria de Yungay*, compuesto por José Zapiola sobre un texto de Javier Rengifo, y es la que ha permanecido hasta el momento como el legado más conocido de esta etapa, debido a su relación estrecha con la tradición patriótico-militar de Chile y al proceso de elaboración continua de que ha sido objeto en el marco de la cultura musical chilena de tradición oral.

3. 1855-1900. *Primeros intentos en la creación musical de arte.* Ésta es una etapa de crecimiento y desarrollo. Chile fue gobernado por cinco presidentes liberales: José Joaquín Pérez (1861-71), Federico Errázuriz Zañartu (1871-76), Aníbal Pinto (1876-81), Domingo Santa María (1881-86) y José Manuel Balmaceda (1886-91). Este último vio truncado su mandato por la guerra civil de 1891, que se cobró más de diez mil muertos y terminó con el suicidio del presidente. Floreció la educación y la vida intelectual y las actividades agrícolas y mineras gozaron de prosperidad. La explotación intensa del salitre con capitales ingleses y alemanes, junto al cobre y otros minerales constituyó una fuente de ingresos considerable para el erario nacional. Gracias a la abundancia de dinero en el tesoro del país emergió una plutocracia minera y, como contrapartida, un movimiento obrero que tuvo gran importancia en la vida nacional. La población de Chile rebasó en 1875 los 2.000.000 de habitantes, y creció en 1895 a más de 2.600.000. Asimismo, el territorio nacional se amplió considerablemente como resultado de la guerra del Pacífico (1879-83).

Este proceso de crecimiento económico corrió parejo a un crecimiento cuantitativo y cualitativo notable de los compositores, tanto de origen extranjero como nacionales. Entre



Dos imágenes de la fachada del Teatro Municipal de Santiago, la primera de ellas de 1857 (Fotos: Ar. Universidad Católica de Chile)

los extranjeros, además de algunas figuras mencionadas en la etapa anterior, destacan los españoles, como Antonio Alba; los argentinos, como Telesforo Cabero; los ecuatorianos, como Pedro Traversari; los franceses, como Henri Billet; los franco-rusos, como Luis Remy; los alemanes, como Wilhelm (Guillermo) Deichert, Tulio Eduardo Hempel, Arturo Hügel, Juan Krause y Guillermo Wetzer; los holandeses, como Ricardo Mulder; los italianos, como Daniel Antonietti, Félix Banfi, Domingo Brescia, Pedro Cesari, Fabio de Petris, Enrique Marconi, Vicente Morelli, Inocencio Pellegrini y Giuseppe Soro Sforza; los británicos, como John White; junto a los franceses provenientes de Brasil, como Pedro Pablo Tagliaferro; los italianos provenientes de Perú, como Claudio Rebagliati, o creadores oriundos de Córcega, pero de padres alemanes, como Antonio Neumane.

Junto a ellos figura un grupo, igualmente numeroso, de compositores nacionales, entre los que se cuentan Remigio Acevedo Guajardo, Francisco Calderón, Federico Chessi de Uriarte, José María Escalante, Manuel T. Fuenzalida, Manuel Guajardo, la dinastía musical de la familia Guzmán (Eustaquio Guzmán, Eustaquio Segundo Guzmán, Federico Guzmán Frías y Víctor Guzmán Frías, entre otros), Santiago Heitz, Ángel Hernández, Emilio Herrera, Raimundo Martínez, Marcial Martínez de Ferrari, Francisco Oliva, Marco

Antonio Orrego, Eleodoro Ortiz de Zárate, Alfredo Padovani, Fidelis Pastor del Solar, Delfina Pérez, Eleodoro A. Pérez, Enrique Ruperto Santa Cruz, Ana Smith Irisarri, Osvaldo Uriondo, Adolfo Urzúa Rojas, Isidoro Vásquez Grille y Adolfo Yentzen. Un número tan considerable de creadores se debió, en gran medida, a las múltiples oportunidades de formación musical que se ofrecieron en esta etapa. Además de las posibilidades de estudio en el seno de la misma familia (con el abuelo, el padre o los hermanos), el estudio con maestros privados, y la formación musical en un colegio o en una banda, debe ser considerado el peso que tuvo el Conservatorio Nacional de Música en la formación de músicos, debido a la labor de figuras tales como Héctor Contrucci, Tulio Eduardo Hempel, Francisco Oliva y Federico Stöber. Asimismo, se abrieron mayores oportunidades de trabajo para los compositores. Junto a la enseñanza musical y la catedral de Santiago, tuvieron una importancia mayor los teatros de ópera y zarzuela, las bandas y la edición e impresión de música, entre otras actividades. Gracias a la labor de compositores como Eustaquio Guzmán y Enrique Ruperto Santa Cruz, entre otros editores, la impresión de música tuvo un gran auge, lo que aumentó considerablemente las posibilidades de difusión de la creación musical nacional a través de papel impreso. La mayor parte de estos



Tertulia colonial, 1796, y tertulia romántica, 1842 (C. Gay. Atlas de la historia física y política de Chile, vol. I, París, 1854)

compositores continuó el cultivo de la música de salón de rai-gambre europea y vernácula. El salón mantuvo su importancia como micromundo que reflejaba los acontecimientos sociales, políticos y militares de la época, y en él se cultivó la sugerencia de figuras o temáticas afines a lo femenino, el amor y la moral, además de otras temáticas tales como la industria, los bomberos, la caridad, la paz, la patria o la inocencia.

Por otra parte, ésta fue la única etapa de la historia musical de Chile en que se cultivó la ópera con cierto grado de intensidad, si bien con muchas limitaciones. Pocas óperas compuestas por compositores chilenos llegaron al escenario, como fue el caso de Remigio Acevedo Guajardo y Eleodoro Ortiz de Zárate. En cambio, las óperas escritas por Domingo Brescia, Tulio Eduardo Hempel, Raúl Hügel, John White o Adolfo Yentzen no llegaron a estrenarse o sólo se interpretaron parcialmente. Cultivaron la zarzuela los compositores Francisco Calderón, Manuel Guajardo, Eustaquio Segundo Guzmán, Ángel Hernández, Vicente Morelli, Alfredo Padovani, Adolfo Urzúa Rojas, Isidoro Vásquez Grille y Guillermo Wetzler. Fue durante esta etapa cuando se cultivó por primera vez en Chile la música de arte, de acuerdo con referencias que se conservan de obras de Daniel Antonietti, Félix Banfi, Domingo Brescia, Pedro Cesari, Fabio de Petris, Enrique Marconi, Marcial Martínez de Ferrari, Pedro Pablo Tagliaferro, John White y Adolfo Yentzen. Por otra parte, se conservan obras de este tipo de Antonio Neumane y de Federico Guzmán, uno de los compositores chilenos más importantes del s. XIX y el primero en tener proyección internacional. Su familia, constituida en su gran mayoría por músicos, jugó un papel fundamental en su formación como compositor. En 1866 recibió un gran estímulo de su contacto en Chile con el pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, quien lo apoyó para que viajara a París a perfeccionar sus estudios; entre 1867 y 1869 estudió en Francia y, posteriormente, realizó giras de concierto por Francia, Inglaterra, Estados Unidos y varios países latinoamericanos, entre ellos Argentina, Perú y Brasil. Publicó obras cuyas no sólo en Chile, sino también en Argentina, Perú (donde residió entre 1871 y 1879), Brasil (donde residió entre 1880 y 1882), Francia y Alemania. Existen referencias, aunque menos precisas, de la proyección hacia Europa de Federico Chessi de Uriarte, Marcial Martínez de Ferrari y Raúl Hügel. El cultivo de la música de arte por los compositores señalados se relacionó, a su vez, con los primeros intentos serios que se realizaron en Chile de dar a conocer la música de los grandes maestros a partir de la década de 1860, gracias a la actividad de sociedades musicales, cuya labor se proyectó a círculos más bien reducidos de público. Entre estas sociedades desta-

caron en Santiago la Sociedad Orfeón (1868), la Sociedad de Música Clásica (1879-91) y la Sociedad Cuarteto (1885, 1888-89), y la Sociedad Musical de Valparaíso en esta ciudad (1868, 1881-84).

El segundo de los dos grandes períodos en la historia de la creación musical chilena a partir de la independencia corresponde al s. XX y puede subdividirse en cuatro etapas, que abarcan los siguientes años: 1900-24; 1924-47; 1948-73, y 1973-90.

4. 1900-1924. *Primeros grandes logros en la música de arte.* Desde comienzos del s. XX se estableció la música de arte como el centro del quehacer creativo, gracias a la labor que desarrolló un grupo de compositores nacionales en un contexto donde coexistían rasgos decimonónicos y rasgos nuevos que alcanzarían su concreción plena en el transcurso del s. XX. En contraposición con el s. XIX, estos compositores fueron prioritariamente nacionales; merecen ser citados, en orden alfabético: Pedro Humberto Allende, Marta Canales, Juan Casanova Vicuña, Acario Cotapos, Alberto García Guerrero, Carlos Lavín, Alfonso Leng, Nino Marcelli, Celerino Pereira, Roberto Puelma, Javier Rengifo y Enrique Soro. Sólo un compositor era extranjero, el italiano Luigi Stefano Giarda, quien realizó un aporte benéfico a la cultura musical de Chile.

Un importante rasgo decimonónico que se mantuvo en esta etapa fue la importancia del salón como el centro básico de interacción de la alta burguesía. Muchos salones constituyeron centros de relevancia en los que se reunían intelectuales, científicos, artistas y políticos que cultivaban un nivel refinado de sociabilidad en el terreno de las artes, la ciencia y la cultura en general. Se mantuvo la fuerte influencia de la cultura europea, especialmente de la francesa, en la creación musical y la cultura en general. A su vez, esto se enmarcó en la situación del país entre el final de la guerra civil de 1891 y los comienzos de la década de 1920, cuando predominaba una modalidad nacional del sistema parlamentario, con una clase dirigente oligárquico-terrateniente que monopolizaba la riqueza, y el poder social, cultural y político. Había un modo distintivo de vida en que confluían valores comúnmente aceptados, un ritual social complejo y una extendida red de parentescos consanguíneos y colaterales.

El salón sirvió de núcleo generador de la creación musical. Constituyó un centro importante para la difusión de la obra de muchos compositores de esta etapa y un crisol de rasgos creativos característicos del período. Una de las actividades más notables de esta etapa la constituyeron las reuniones musicales que se realizaban en los hogares de Luis Arrieta Cañas y de José Miguel Besoain. Estas reuniones constituyeron un

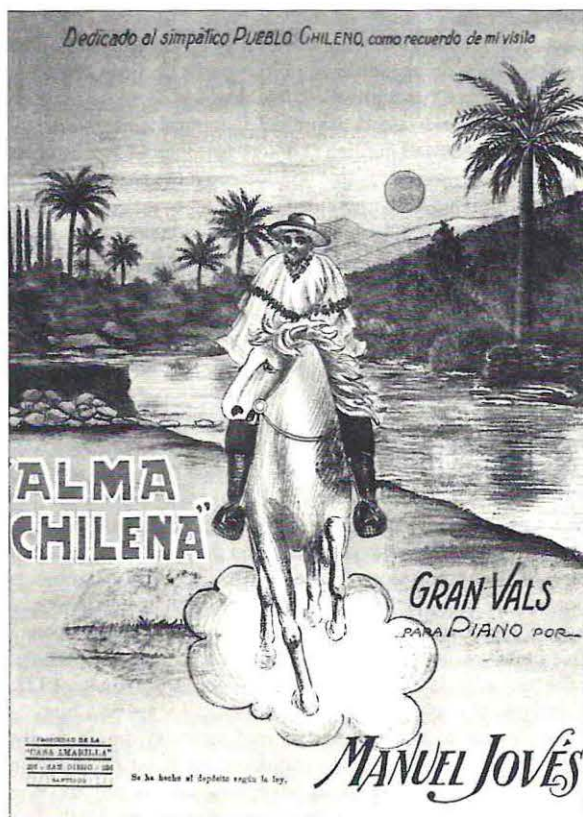
fenómeno único en Chile, gracias a su continuidad (desde 1889 hasta 1933), la seriedad con que fueron abordadas y su espíritu renovador durante más de treinta años. Se dieron a conocer obras capitales del repertorio clásico-romántico y contemporáneo, como, asimismo, obras de compositores nacionales o residentes en Chile; se presentaron obras de autores del s. XIX como Domingo Brescia, Héctor Contrucci, Eustaquio Segundo Guzmán, Adolfo Yentzen o Giuseppe Soro, y de creadores activos en esta etapa como Pedro Humberto Allende, Luigi Stefano Giarda, Alberto García Guerrero, Alfonso Leng, Celerino Pereira y Enrique Soro. El grupo Los Diez, una confraternidad de arquitectos, pintores, poetas, escritores y músicos reunida bajo la guía espiritual del escritor chileno Pedro Prado, tuvo también un papel importante en este momento. A este grupo pertenecieron los compositores Acario Cotapos, Alberto García Guerrero y Alfonso Leng, y en la revista publicada por este grupo en 1917 aparecieron obras de diversos compositores activos en esta etapa. Otros centros destacados fueron la Academia Ortiz de Zárate, organizada por Leng, Lavín y los hermanos Daniel, Eduardo y Alberto García Guerrero y la tertulia musical de casa de la familia Canales, donde destaca la presencia de la compositora Marta Canales. La declinación de este tipo de reuniones en la década de 1920 tuvo en parte que ver con la decadencia de la importancia pública de la familia, que se produjo hacia fines de la década, en concordancia con los cambios generales del país. Además del salón, algunos compositores de esta etapa promovieron la difusión de obras compuestas en el país o de composiciones representativas de la vanguardia del momento a sectores más amplios del público chileno, en concordancia con el fuerte crecimiento de la población y de las ciudades que se produjo en esos años. Esta divulgación se realizó mediante conciertos solistas, de cámara o sinfónicos, de Celerino Pereira, Alberto García Guerrero, Nino Marcelli, Enrique Soro, Juan Casanova Vicuña y Luigi Stefano Giarda, o mediante conferencias y artículos en el caso de Carlos Lavín y Pedro Humberto Allende. A esto cabe agregar la creciente importancia pública del drama musical wagneriano que se desarrolló a través del Teatro Municipal de Santiago.

Los compositores de esta etapa se formaron, al igual que en el s. XIX, en el seno de la familia, con profesores privados o en el Conservatorio Nacional de Música. En el caso de Enrique Soro, estudió con su padre Giuseppe Soro y después amplió sus estudios de composición en Italia. Cinco compositores destacaron por contribuir con los primeros grandes logros de la música de arte nacional: Soro, Giarda, P. H. Allende, Leng y Cotapos. Soro, Allende y Leng sentaron las bases tanto de la música de cámara como de la música sinfónica en Chile. Leng, asimismo, plasmó en la pequeña forma pianística o en el poema sinfónico el empleo de textos literarios como base sustentadora de la música, que surgió de los ideales estéticos del grupo Los Diez. Giarda, por su parte, realizó contribuciones a la música de cámara y a la ópera. Por otra parte, la producción de Allende y Soro de himnos patrióticos, cívicos o dedicados a instituciones se emparentó con la práctica decimonónica. Desde una perspectiva estilística, Soro y Leng se inclinaron hacia un lenguaje musical de raigambre preeminentemente europea; en la obra de P. H. Allende, esta tendencia se complementó con una línea que aprecia lo nacional, tanto en lo musical como en lo literario. Cotapos tendió a microexperimentos de vanguardia que después continuaría en el extranjero. Cotapos, Soro y Allende gozaron de proyección internacional a partir de esta etapa.

5. 1924-1947. Consolidación de importantes líneas creativas. Un rasgo fundamental de esta etapa es la institucionalización definitiva de la vida musical chilena, con repercusiones beneficiosas en la creación musical. Ésta fue el resultado directo del movimiento musical renovador que se produjo a partir de la década de 1920 bajo el liderazgo de Domingo Santa Cruz Wilson; el conjunto de cambios que se produjo en el país durante las décadas de 1920 y 1930 contribuyó también a este desarrollo. El liderazgo de Santa Cruz se canalizó a través de la Sociedad Bach, entroncada con la tradición del salón. La denominación surgió de su profunda admiración por Bach y consistía en un coro de aficionados que se reunía periódicamente (a partir de junio de 1917) en las casas de sus miembros para interpretar música de los grandes maestros, entre ellos Palestrina, cuya obra era desconocida en Chile. El mismo Santa Cruz ha señalado la semejanza entre la Sociedad Bach y el grupo Los Diez, en los siguientes términos: "No sólo el carácter semi-esotérico y casi de logia asemejó a ambos cenáculos, sino que su proximidad está en que, en buena parte, tuvieron hombres comunes", entre los que sobresalió Alfonso Leng. Esta característica de cenáculo cambió a partir de fines de 1923, cuando Santa Cruz regresó a Chile después de su estancia en Europa. Partiendo de la asamblea inaugural de la Sociedad Bach como entidad pública (1-IV-1924), Santa Cruz estableció las líneas directrices que condujeron a la institucionalización definitiva de la vida musical chilena. Impulsó una vigorosa actividad encauzada hacia la ampliación del vocabulario musical y el repertorio ofrecido al público chileno. A través de conciertos y conferencias difundió las obras de los maestros de la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco (J. S. Bach, principalmente), y de los movimientos romántico e impresionista, muchas de ellas desconocidas hasta ese momento. Un logro notable fue la fundación y organización del Conservatorio Bach en 1927. Su estructura curricular fue la base del ulterior Conservatorio Nacional (actual departamento de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile). En el Conservatorio Bach se siguió un sentido pedagógico funcional, se hizo énfasis en la formación integral del músico, y hubo preocupación por el estudio sistemático de la composición y la pedagogía. Asimismo, se incorporaron la historia de la música y el análisis con enfoque musicológico moderno, además de destacar la importancia de la música contemporánea chilena y europea. Finalmente, cabe recordar la fundación de la revista *Marsyas* en 1927, comienzo efectivo de la actividad musicológica en Chile.

Este conjunto de acciones se realizaron en medio de los cambios profundos que se produjeron en el país durante la década de 1920 a raíz de la crisis del sistema político que imperó en Chile después de la guerra civil de 1891. Las cabezas políticas señeras de estos cambios fueron los presidentes Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo. Culminaron en transformaciones de envergadura en la institucionalidad chilena, el encauce del proceso político por una vía evolutiva más que revolucionaria, la transformación del Estado en agente activo del desarrollo económico-social del país (papel que mantuvo hasta los inicios del Gobierno militar que se estableció en 1973) y la aplicación de objetivos, políticas y estrategias de desarrollo enmarcadas en un nacionalismo económico y político con una orientación moralizadora de la gestión pública. Una consecuencia importante de todo ello fue el desplazamiento de la estructura de poder de la oligarquía dirigente de sustentación económica agraria por los sectores medios tanto de la capital como de las provincias. En el terreno de la música, la primera gran concreción

de esta década fue la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, de acuerdo con lo establecido en el estatuto promulgado en 1929 por el presidente Carlos Ibáñez del Campo. Gracias a la decisiva intervención de Santa Cruz, y por primera vez en Chile, la música (incluido el Conservatorio Nacional) junto con la plástica lograron el rango de disciplinas universitarias dentro de una institución que, después de haber sido declarada autónoma ese mismo año, ofrecía las mejores garantías posibles para la proyección de los ideales formulados por la Sociedad Bach durante la década de 1920. Santa Cruz ocupó el cargo de decano interino de la facultad en 1932 y de decano en propiedad entre 1933 y 1953. Su fructífera labor pública en favor de la música durante este período encontró un gran apoyo en el rector Juvenal Hernández Jaqué; durante su largo rectorado (1933-51), la Universidad de Chile consolidó un liderazgo de gran nivel e influencia en el país, tanto en las artes como en el conjunto de las disciplinas del conocimiento.



Portada de una partitura editada por Casa Amarilla, ca. 1930

Las siguientes dos décadas (1930-50) marcaron el logro de otros objetivos de decisiva significación para la vida musical chilena. Se fundó en 1931 la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, con un conjunto orquestal dirigido por el compositor Armando Carvajal, quien tuvo gran relevancia. Con el apoyo económico y la tutela artística de la Universidad de Chile y la Facultad de Bellas Artes esta asociación estrenó, entre 1931 y 1938, un gran número de obras contemporáneas tanto europeas como nacionales. Paralelamente, y gracias a la gestión de Santa Cruz, se inició en 1936 la tramitación de una ley en el Congreso de Chile para crear una orquesta sinfónica nacional y estimular la creación musical chilena. Este proceso culminó en 1940 con la pro-

mulgación de la ley n° 6.696 que dispuso la creación de un Instituto de Extensión Musical y señaló, como sus fines esenciales, los siguientes: "Atender a la formación y mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, un Cuerpo de Baile y de entidades adecuadas para ejecutar música de cámara o cualquier otra actividad musical. Proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como son conciertos sinfónicos, óperas o ballets en todo el territorio de la República. Estimular la creación de obras nacionales, mediante concursos anuales de composición, y difundir su conocimiento. Fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país".

Una vez superados los efectos de la crisis económica mundial de fines de la década de 1920, se produjo una estabilización social, económica y política, a partir del segundo período de gobierno del presidente Arturo Alessandri Palma (1932-38). En cierta medida la ley n° 6.696 constituyó una modalidad singular de las estrategias de desarrollo con participación estatal directa y planificada que se impulsaron durante el Gobierno radical del presidente Pedro Aguirre Cerda (1938-42), y que continuaron durante la gestión de los ulteriores gobiernos radicales de Juan Antonio Ríos (1942-46) y Gabriel González Videla (1946-52). La consolidación institucional de los logros alcanzados durante las décadas de 1920 y 1930 se produjo en la década de 1940. En 1942 se incorporó el Instituto de Extensión Musical a la Universidad de Chile en virtud de la reorganización de la administración pública dispuesta por el Gobierno chileno. La universidad, además de ratificar como los fines esenciales del instituto los fijados por la ley, dictó las normas relativas a su dependencia y organización interna, contando para ello con el apoyo de los mecanismos de financiamiento estipulados por la ley. Quedaron bajo la dependencia del instituto la Orquesta Sinfónica de Chile (inaugurada oficialmente el 7-I-1941), el Coro Universitario y el Ballet Nacional (fundados en 1945). Este mismo año se creó la *Revista Musical Chilena*, la única publicación periódica musicológica de habla hispana que ha sido editada ininterrumpidamente durante más de cincuenta años, durante los cuales se han publicado un sinnúmero de trabajos dedicados prioritariamente al estudio riguroso de la creación musical del país. A esto se agregaron dos sistemas de estímulo a la creación musical nacional, los festivales de música chilena y el de los premios por obra, creados en 1947. De esta manera se llegó a una de las épocas más brillantes de la historia de la música nacional, con la consolidación de una infraestructura cuyo objetivo prioritario era promover vigorosamente a los compositores chilenos. Esto, a su vez, encontró un perfecto complemento en la importante función que cumplió el Conservatorio Nacional, incorporado, según ya se ha señalado, a la Facultad de Bellas Artes en 1929. Armando Carvajal, nombrado director en 1928, estableció las bases que permitieron que, en el transcurso de esta etapa, profesores del nivel de Pedro Humberto Allende y Enrique Soro y, junto a ellos, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia y René Amengual, desarrollaran una labor formativa importante.

La consolidación de la institucionalidad musical en los términos señalados permitió proporcionar una formación musical completa en Chile. También existía la oportunidad de perfeccionar estudios en Europa (hasta la década de 1930) y, a raíz de la situación generada por la segunda guerra mundial, a partir de la década de 1940 en Estados Unidos. Paralelamente, aumentaron las oportunidades ofrecidas a los músicos para desarrollar su actividad en el país y difundir su obra creativa a través de la interpretación en vivo, la edición

sistemática de partituras y discos, y la radio (un medio de comunicación masiva que se instaló en Chile a partir de la década de 1920). Todo esto permitió un aumento significativo de los creadores musicales activos. De los trece compositores señalados para la etapa anterior, se pasó a 21 en esta etapa. De éstos, seis creadores iniciaron su presencia creativa en la etapa anterior y la continuaron en ésta, a través del estreno de nuevas obras. Se trata de P. H. Allende, Cotapos, Giarda, Leng, Puelma y Soño. De los restantes quince compositores que iniciaron su presencia creativa en esta etapa, seis de ellos lo hicieron entre fines de la década de 1910 y en el transcurso de la década de 1920 (Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Domingo Santa Cruz, María Luisa Sepúlveda y Jorge Urrutia); cinco compositores la iniciaron en la década de 1930 (René Amengual, Pablo Garrido, Alfonso Letelier, Carmela Mackenna y Juan Orrego-Salas), y los cinco restantes en la década de 1940 (F. Focke, Hans Helfritz, Alfonso Montecino, Jorge Peña y Carlos Riesco). De estos quince compositores, trece son oriundos del país y solamente dos (Focke y Helfritz) corresponden a creadores extranjeros acaudalados en Chile. Se produjo, en consecuencia, la confluencia sincrónica e interacción dinámica de compositores activos que surgieron en dos etapas diferentes de la historia musical chilena. Esto permitió la aparición, por primera vez en el país, de una tradición creativa que sustituyó la situación señalada para el s. XIX, en que la falta de una institucionalidad orgánica hizo que el legado musical de compositores de la calidad de José Zapiola o Federico Guzmán tuviera vigencia durante un período sumamente restringido, durante el que los compositores mismos debían ser capaces de promover la difusión de su música.

El aumento cuantitativo de las obras estrenadas en esta etapa es también significativo. Una comparación por décadas permite establecer que entre 1900 y 1910 se estrenaron aproximadamente 47 obras; entre 1911 y 1920, 51 obras, y entre 1921 y 1930, 32 obras. Por otra parte, el número aumentó a alrededor de 56 obras entre 1931 y 1940, y a 114 obras entre 1941 y 1950. Este aumento cuantitativo corrió parejo con un notable crecimiento cualitativo. P. H. Allende, Santa Cruz, A. Letelier y Amengual cultivaron la música de cámara. Los mismos compositores, junto a Puelma, Bisquertt, Urrutia y Orrego-Salas hicieron también música sinfónica. Santa Cruz, por su parte, se dedicó a la música coral y el género sinfónico coral. Se produjo en esta etapa una interacción fecunda y variada entre música y literatura. La poetisa Gabriela Mistral, Premio Nobel 1945, se erigió como una figura central inspiradora de la obra de Santa Cruz, Urrutia, A. Letelier y Amengual. Pablo Garrido compuso las primeras obras chilenas basadas en poemas de otros dos grandes escritores del país, Pablo Neruda, Premio Nobel 1971, y Vicente Huidobro, además del poeta francés Stephan Mallarmé. Otros escritores chilenos, tales como Manuel Magallanes Moure y Roberto Meza Fuentes, están presentes en la música de P. H. Allende, Manuel Arellano (A. Letelier), Clemente Andrade Marchant y Salvador Reyes (P. Garrido). La literatura española, tanto del s. XX como de los siglos anteriores también tuvo una incidencia significativa; Acario Cotapos se inspiró en Ramón del Valle Inclán, y en la obra de Santa Cruz, A. Letelier y Orrego-Salas aparecen un número significativo de textos de poetas españoles de los ss. XV y XVI, muchos de los cuales son de temática religiosa. En general, los compositores de esta etapa no abordaron los textos de la llamada Generación del 38 chilena, posiblemente debido a las ideas que primaban entre los integrantes del movimiento musical universitario.

Se cultivó, en un nivel cuantitativo y cualitativo mayor que en la etapa anterior, la música inspirada en elementos nacionales. Santa Cruz y Urrutia produjeron las primeras propuestas inspiradas en la naturaleza del país. Isamitt compuso las primeras obras inspiradas en la cultura musical mapuche, de las cuales sólo una parte menor se dio a conocer en esta etapa. La cultura musical de la tradición campesina de la zona centro-sur del país tuvo una influencia fundamental, especialmente en la obra de Urrutia y, en un grado menor, en la música de Soro, A. Letelier, P. Garrido, Orrego-Salas y Riesco. Por su parte P. Garrido se abrió a otras tendencias con obras basadas en la música del jazz; también elaboró materiales vernáculos de otras regiones de América. En general el lenguaje de las obras estrenadas en esta etapa se orientó hacia aquellos estilos europeos que mantenían un vínculo con la tradición clásico-romántica, a saber, el romanticismo, posromanticismo, impresionismo y posimpresionismo, además del expresionismo y del neoclasicismo. Cotapos continuó con sus experimentos de vanguardia, mientras que Isamitt se constituyó en pionero del empleo del procedimiento serial dodecafónico en Chile, si bien sus obras dodecafónicas se dieron a conocer en el extranjero antes que en su propio país. El aporte de Focke, compositor holandés que se radicó en Chile a finales de esta etapa, fue decisivo en este sentido, puesto que contribuyó a la divulgación del dodecafonismo en Chile durante la etapa siguiente. Focke dio también a conocer en el país nuevos enfoques del sonido, ritmo, timbre y altura en obras que estrenó a partir de 1947. También musicó poemas de Rilke, escritor alemán no abordado hasta entonces por los compositores chilenos.

6. 1948-1973. *Maduración, apertura y pluralismo de tendencias*. Es ésta la época más brillante de la historia de la música nacional, con la maduración de una infraestructura como la que se ha señalado. Se pusieron en marcha los premios por obra y los festivales de música chilena. Éstos constituyeron un motor vitalizador fundamental, gracias a las 215 obras estrenadas entre 1948 y 1969, y a una organización de gran originalidad, que incluso contempló la participación del público como jurado. Esto permitió la continuación de la dinámica de crecimiento que se había iniciado en la etapa anterior. El número de compositores activos, en términos de estrenos de obras, creció de 21 a 48. Este último número debe desglosarse en: seis creadores (E. Soro, Giarda, Leng, Puelma, Cotapos y Santa Cruz), en la primera etapa; once (Urrutia, Isamitt, A. Letelier, P. Garrido, Amengual, Orrego-Salas, Peña, Montecino, Helfritz, Riesco y Focke), en la segunda y 31 en la tercera etapa, de los cuales once compositores iniciaron su presencia creativa entre 1948 y 1950 (Eduardo Maturana, Gustavo Becerra, Roberto Escobar, Ida Vivado, Federico Heinlein, Carlos Botto, Leni Alexander, Juan Amenabar, Darwin Vargas, Marcelo Morel y Wilfried Junge), trece compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1950 (Tomás Lefever, Juan Lemann, Miguel Aguilar, José Vicente Asuar, David Serendero, Abelardo Quinteros, Roberto Falabella, Esteban Eitler, Celso Garrido-Lecca, León Schidlowsky, Fernando García, Luis Advis y Cirilo Vila) y siete compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1960 (Sergio Ortega, Enrique Rivera, Miguel Letelier, Iris Sangüeza, Gabriel Brncic, Hernán Ramírez y Guillermo Rifo). Entre ellos, solamente cuatro creadores provienen inicialmente del extranjero (Heinlein, Alexander, Eitler y Garrido-Lecca). Focke cumplió una importante labor de perfeccionamiento de muchos compositores de esta etapa. Entre los maestros formadores destacó, sobre todo, Gustavo Becerra. En cuanto a Rivera, M. Letelier



Visita de Stravinski, sentado en el centro, a Chile en 1960. De izquierda a derecha Amendábar, Lefever, Leng, Claro, Schidlowsky, Quinteros, Santa Cruz Wilson, Heinlein, Aguilar, Urrutia, Riesco, Letelier, Maturana, Soubllette y Morel (Foto: Ar. Universidad Católica de Chile)

y Brncic, tuvieron la oportunidad de perfeccionarse en el Centro de Altos Estudios Musicales fundado en Buenos Aires por Alberto Ginastera con el financiamiento de la Fundación Rockefeller. En este centro enseñaron figuras destacadas de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa; los alumnos eran compositores de diferentes países latinoamericanos, lo que permitió el establecimiento de vínculos continentales importantes. Paralelamente, el número de obras estrenadas en Chile creció, desde 114 en la década de 1940, a 182 en la década siguiente, y hasta 213 en la década de 1960.

A los benéficos incrementos cuantitativos que se han señalado debe agregarse el florecimiento de un pluralismo no restringido de tendencias creativas. Había una multiplicidad de propuestas de gran variedad e interés, en las que confluyeron, sincrónicamente y en una dinámica de interacción, los compositores señalados. Este pluralismo de propuestas se manifestó, en primer término, en la revitalización de los géneros más tradicionales de la música de cámara (Santa Cruz, Urrutia, Orrego-Salas, Becerra, Heinlein, Botto, Vargas, Lefever y Garrido-Lecca), la música sinfónica (Santa Cruz, Urrutia, Isamitt, A. Letelier, Orrego-Salas, Riesco, Maturana, Becerra, Vargas y Garrido-Lecca), la música coral (Heinlein y Falabella), la música de piano (Orrego-Salas, Botto, Falabella, García, Advis y E. Rivera) e incluso la ópera (Puelma, Bisquertt, A. Letelier y P. Garrido). Surgió en Chile la música para ballet gracias al florecimiento del Ballet Nacional Chileno (fundado en 1945), con la confluencia de creadores como Urrutia, Orrego-Salas, Riesco, Lefever, Garrido-Lecca, García y Brncic. Se revitalizaron las propuestas creativas basadas en la naturaleza del país (Cotapos, Santa Cruz y Letelier) y en la elaboración de lo vernáculo (Urrutia, P. Garrido, Becerra, Asuar, Falabella y Garrido-Lecca).

El universo músico-poético se amplió notablemente, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, en términos del número, la nacionalidad, la época, el estilo y la orientación estética de los poetas cuyos textos se ponían en música. Entre los poetas chilenos cobró importancia Pablo Neruda, aumentó el interés por Vicente Huidobro y se mantuvo el cultivo de la poesía de Gabriela Mistral. Entre los compositores que se interesaron por uno o varios de estos poetas están Orrego-

Salas, Becerra, Heinlein, Quinteros, Falabella, Schidlowsky, García y Ramírez. Continuó el interés por la poesía española del Siglo de Oro y de épocas anteriores, según se manifiesta en la obra de Santa Cruz, A. Letelier, Orrego-Salas, Becerra y Botto. Al mismo tiempo, aumentó considerablemente la presencia de poetas españoles del s. XX, tales como Antonio y Manuel Machado, Rafael Alberti, Miguel Hernández y, muy especialmente, Federico García Lorca, cuya obra poética fue acogida en grados variables por Orrego-Salas, Montecino, Riesco, Heinlein, Schidlowsky y Rivera. Además, la poesía de García Lorca encontró un culto apasionado en Roberto Falabella. También fueron considerados escritores de otros países de Europa, entre los que se puede mencionar a Emil Bie, S. George, J. Joyce, Kafka, Keller, Klabund, Lisauer, Moosen, G. Stein, Rueckert, G. Trakl, Uhland y muchos otros. En diferente grado sirvieron de inspiración a A. Letelier, P. Garrido, Heinlein, Botto, Aguilar y Schidlowsky. Por vez primera algunos compositores chilenos, entre los que se cuenta a Heinlein, Schidlowsky, García y E. Rivera, se interesaron por la literatura latinoamericana, específicamente por escritores como Nicolás Guillén, Javier Heraud, Alfonsina Storni, César Vallejo y otros. Otras fuentes poéticas, tales como antiguos poemas chinos de la *Flauta de jade*, inspiraron a Carlos Botto, quien junto a Federico Heinlein demostró, a través de su música, una variada cultura literaria.

Un hecho significativo de esta etapa es la irrupción generalizada en el escenario creativo chileno del procedimiento de los doce tonos. Éste constituyó un elemento definitorio en la trayectoria creativa de muchos compositores de esta etapa (tales como Maturana, Becerra, Alexander, Aguilar, Falabella, Schidlowsky, Rivera y Ramírez) y condujo, en algunos de ellos, a otros procedimientos seriales tanto sonoros como rítmicos. El dodecafonismo apareció también, pero en menor medida, en la música de Heinlein y se constituyó en un elemento de renovación en la música de compositores activos desde la segunda etapa (como A. Letelier, Amengual y Orrego Salas), cuya trayectoria creativa anterior se había orientado hacia estilos y procedimientos diferentes y aun antinómicos con el atonalismo de los doce tonos. Se presentaron múltiples propuestas nuevas en géneros y medios no

tradicionales de música sinfónica (en la obra de A. Letelier, Maturana, Lefever, Aguilar, Schidlowsky, García y M. Letelier) y de música de cámara (en la obra de Orrego-Salas, Maturana, Becerra, Lefever, Lemann, Falabella, Schidlowsky, Advis, Ortega, M. Letelier, Sangüeza, Ramírez y Rifo). En el conjunto de las líneas renovadoras que se han señalado confluyeron grupos relativamente numerosos de compositores que, en general, son representativos de las tres etapas de la historia musical chilena del s. XX.

En otras líneas renovadoras, en cambio, sólo confluyeron compositores de esta etapa, con la sola excepción de Cotapos, quien desde el primer período fue el pionero solitario de la vanguardia y de la renovación nacional. La primera de estas líneas abarcó propuestas que plantearon una fuerte inquietud ética del compositor ante la historia y la sociedad de Chile, Latinoamérica o Europa. Se expresaron en general a través de un género sinfónico vocal y épico narrativo que se entronca con la línea de *El sobreviviente de Varsovia* de Arnold Schoenberg, o a través de la canción o la cantata con acompañamiento instrumental. La obra poética de Pablo Neruda, específicamente el *Canto general*, tuvo una influencia decisiva en muchas de estas propuestas, cuyas temáticas abarcan, entre otras, la evocación de grandes figuras de la historia de Chile, de episodios de la historia de la América prehispánica o episodios de la época del nazismo en Alemania. Confluyen aquí Cotapos, Maturana, Becerra, Schidlowsky, García, Advis y Ortega. Algunas propuestas de Becerra y García, junto a Maturana, Advis y Ortega, se enmarcaron en los lineamientos señalados, pero reflejaron más específicamente el impacto de las ideologías renovadoras de la sociedad chilena durante los gobiernos reformistas de Eduardo Frei (1964-70) y Salvador Allende (1970-73), en las que incidió, de alguna manera, el impacto de la Revolución Cubana desde el Gobierno de Jorge Alessandri (1958-64).

La siguiente línea abarcó las primeras experiencias que se realizaron en Chile en lo que entonces constituía la vanguardia europea de la tecnología y el pensamiento creativo musical. Gracias al aporte de Becerra, Amenábar, Asuar y Schidlowsky, Chile se erigió como un país líder en Latinoamérica en el cultivo de la música electroacústica, proyectándose la labor de Asuar en los entornos latinoamericano, norteamericano y europeo. Asuar escribió, además, las primeras obras estructuradas mediante procesos computacionales y fue él quien, junto a Becerra, Escobar, Amenábar y Ramírez, exploró por primera vez en Chile la indeterminación en la creación musical. Una tercera línea que despuntó a partir de esta etapa fue la combinación de elementos estilísticos de la música popular urbana con elementos de la música de arte, que realizó Sergio Ortega en algunas de sus obras, y que constituyó una simiente que fructificó a partir de la siguiente etapa en la historia de la creación musical de arte en Chile.

7. 1973-1990. *La diáspora y sus efectos: la creación musical chilena se inserta en un nuevo marco*. Esta etapa corresponde al período del gobierno militar, que se inició el 11 de septiembre de 1973, después del derrocamiento del presidente constitucional, Salvador Allende, y que terminó en 1990 con el advenimiento de un gobierno constitucional democrático que encabezó el presidente Patricio Aylwin. En lo político se estableció un sistema autoritario represivo basado en la doctrina de la seguridad nacional que produjo la detención, muerte, desaparición y exilio de muchos ciudadanos, algunos de ellos músicos. En lo económico se introdujo un cambio drástico que modificó el papel del Estado como el agente activo principal del desarrollo económico que se había iniciado en la década de 1920; se pasó al lla-

mado "estado subsidiario", que dio prioridad en esta función a los agentes económicos privados y al mercado, y disminuyó la participación estatal directa en la actividad económica. Paralelamente se estableció la apertura del país hacia el resto de los países del mundo en términos de comercio exterior, lo que produjo una inserción distinta de Chile en el contexto de la economía mundial. Los objetivos, políticas y estrategias de desarrollo que siguió el gobierno militar implicaron una fuerte reducción del aporte estatal a los organismos públicos, incluyendo, entre ellos, a la Universidad de Chile, especialmente a partir de 1980, cuando se estableció la reorganización del sistema universitario nacional. Esto provocó una crisis de la infraestructura que durante tantos años había nutrido el quehacer creativo nacional. Se produjeron cambios profundos de estructura, financiación, dependencia y política del Instituto de Extensión Musical, que sucesivamente se transformó en Dirección General de Espectáculos y Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. El estímulo a la comunicación de la creación musical nacional dejó de ser uno de los objetivos prioritarios de la Universidad de Chile, por lo menos al nivel que había tenido en las dos etapas anteriores. La fuerte reducción presupuestaria de la Universidad de Chile y la pérdida de la autonomía universitaria durante el período del gobierno militar tuvo otras repercusiones en el quehacer artístico universitario, entre ellas, un decaimiento generalizado de la actividad académica en la música.

A esto contribuyó también la pérdida que supuso la ejecución en octubre de 1973 de Jorge Peña Hen y el exilio forzado, durante gran parte de esta etapa, de compositores como Fernando García y Sergio Ortega. Las condiciones políticas y económicas del país impidieron el reingreso de otros compositores que, como Gustavo Becerra y Gabriel Brncic, se habían dirigido al exterior con anterioridad a 1973, forzando el exilio voluntario de creadores como Eduardo Maturana e interrumpiendo durante una década el estreno en Chile de nuevas obras de compositores ausentes del país, como Becerra, García y Ortega. Esta situación se revirtió un tanto a partir de 1983 gracias a la flexibilización de la situación política chilena, lo que permitió que el público nacional pudiera tomar contacto nuevamente con los compositores señalados, sea de forma directa o mediante el estreno en el país de obras nuevas. El menor estímulo a la difusión de la creación musical nacional por parte de la Universidad de Chile se compensó, en cierta medida, con la labor que, a partir de 1978, desarrolló el Instituto de Música de la Universidad Católica de Santiago, una institución privada con aporte estatal, a través de un concurso periódico de composición. Los cambios en la situación general del país a partir de 1980 favorecieron la aparición en 1984 de la Agrupación Musical Anacrusa, una asociación privada alternativa formada prioritariamente por músicos jóvenes, que durante cinco años realizó una labor notable de difusión de la creación nacional bajo el liderazgo del compositor Eduardo Cáceres. Con el apoyo de recursos privados, de organismos internacionales y de la misma Universidad de Chile, Anacrusa organizó con gran éxito el Primer Encuentro de Música Contemporánea (1985) exclusivamente con obras de compositores chilenos, el Segundo Encuentro de Música Contemporánea (1987) con obras de compositores del Cono Sur, y el Tercer Encuentro de Música Contemporánea (1989) con obras de compositores latinoamericanos en general. Los cambios señalados en la Universidad de Chile no afectaron tan agudamente al proceso de formación de compositores gracias a la labor como maestro de Cirilo Vila. En el seno de

la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y de la ulterior Facultad de Artes (ambas sucesoras de la anterior Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile) se formó una importante generación de creadores, entre los cuales están Andrés Alcalde, Jaime González, Alejandro Guarello y el ya mencionado Eduardo Cáceres. A su vez, fueron ellos los que ampliaron el ámbito institucional de la formación de creadores a organismos como la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, la Universidad Católica de Santiago, la Universidad Católica de Valparaíso y la misma Asociación Anacrusa.

El número de compositores activos en el país, en términos de estrenos de obras, asciende a 41. Este número se desglosa en un solo creador en la primera etapa, cuatro en la segunda, 18 en la tercera y otros 18 en la cuarta. De la primera etapa permanece Domingo Santa Cruz, hasta su fallecimiento en 1987. En la segunda etapa se estrenaron obras de C. Mackenna, A. Letelier, Orrego-Salas y Riesco. En la tercera etapa se dieron primeras audiciones de Maturana, Becerra (después de 1983), Escobar, Vivado, Heinlein, Botto, Vargas, Junge, Lemann, Aguilar, Advis, F. García (después de 1983), Vila, S. Ortega (después de 1983), M. Letelier, I. Sangüeza, Ramírez y Rifo. De los 18 de la cuarta etapa, once compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1970 (Adolfo Flores, Andrés Alcalde, Pablo Délano, Jaime González, Jorge Rojas Zegers, Cecilia Cordero, Jorge Hermosilla, Alejandro Guarello, Juan Pablo González, Eduardo Cáceres y Santiago Vera), y siete, en 1981 (Fernando Carrasco, Sergio Cornejo, Rolando Cori, Fernando Antireno, Gabriel Matthei y Rodolfo Norambuena).

Por razones de perspectiva histórica no se indican los nombres de los compositores que iniciaron su presencia creativa después de 1981 ni se establecen generalizaciones definitivas sobre su creación musical. En todo caso, sí es posible señalar dos situaciones globales de cambio: una que se debe en parte a las transformaciones generales de la infraestructura que se han señalado, y otra que surge de la dinámica propia del proceso creativo. En relación con la primera de estas situaciones, cabe hacer notar la considerable disminución que se produjo de la creación y difusión de música sinfónica para orquestas profesionales, en comparación con las dos etapas anteriores. Como en la tercera etapa, las propuestas se enmarcaron en nuevos enfoques de géneros tradicionales o en géneros distintos a los tradicionales, y confluyeron en ellas creadores como A. Letelier, Orrego-Salas, Riesco, Becerra, Heinlein, Vargas, Junge, Lemann, Vila, Ramírez, Alcalde, Guarello y Cori. Por otro lado, la importancia creciente de las orquestas juveniles, integradas por estudiantes, llevó a creadores como Délano y Jaime González a componer obras por encargo para ser ejecutadas por estos conjuntos. Asimismo, las condiciones imperantes en el país restringieron de manera drástica las propuestas que planteaban una fuerte inquietud ética del compositor ante la historia y la sociedad. A pesar de esto, un creador como Alejandro Guarello presentó en 1978 su cantata *Caín y Abel* con ocasión de un simposio internacional sobre derechos humanos realizado ese año en Chile bajo el auspicio de la Iglesia católica; este fue un caso excepcional. Por otra parte, las carencias en términos de laboratorios e infraestructura debidas a las restricciones económicas redujeron la producción en el terreno de la música electroacústica, donde confluyeron Juan Pablo González, Cáceres, Vera, Cornejo y Matthei. Esto impidió mantener el liderazgo, señalado para la etapa anterior, en este terreno.

En esta etapa aumentó la incidencia cuantitativa y cualitativa de la música de cámara, en parte debido a estas transfor-

maciones generales, pero también como resultado de una tendencia general de la música contemporánea. Confluyeron aquí, de varias maneras, la mayor parte de los compositores activos en esta etapa. Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier y Carlos Botto presentaron obras que surgieron de la elaboración de géneros tradicionales de la música de cámara. Por otra parte, compositores como Lemann, Advis, Sangüeza, Ramírez, Rifo, Alcalde, Délano, Jaime González, Rojas Zegers, Guarello, Cáceres, Cori y Norambuena presentaron obras en géneros y medios no tradicionales de música de cámara, que abarcaron la indeterminación e incluso la multimedia.

Afloraron entonces dos tendencias que, de manera diferente pero complementaria, buscaron afianzar una identidad en lo chileno y lo latinoamericano más que en lo europeo. Una de ellas se manifestó en la línea que había despuntado en la etapa anterior, y que se consolidó en este momento en las múltiples propuestas basadas en manifestaciones chilenas o latinoamericanas de la música popular urbana, en las que destacaron Guillermo Rifo, Luis Advis y Adolfo Flores. Esto, a su vez, se enlazó con la importancia que asumió en Chile la cultura popular de raigambre urbana, más que la campesina, en concordancia con el proceso de crecimiento urbano que se inició a comienzos del s. XX. Es significativa, en tal sentido, la considerable disminución de las propuestas basadas en la cultura tradicional campesina, que surgieron más bien de creadores de la línea estilística de Federico Heinlein. Por otro lado, también es muy significativo el empleo de música de culturas indígenas extintas de Chile, como la cultura *ona* o *selk'nam*, por parte de Guillermo Rifo.

La otra tendencia se advirtió en la concentración del universo músico-poético, prioritariamente en textos de habla española o traducidos al español. Entre los poetas chilenos, conservaron su primacía Pablo Neruda (en obras de Heinlein, Lemann, Aguilar, Ramírez y Cáceres), pero surgió un interés renovado por la poesía de Efraín Barquero (en obras de Heinlein, F. Carrasco, Cáceres y Cornejo). Se mantuvo igualmente el interés por Gabriela Mistral (en obras de A. Letelier y Alcalde) y Vicente Huidobro (en obras de Aguilar y Vila). Otros poetas chilenos que se abordaron en esta etapa fueron Miguel Arteche (en obras de Heinlein y Junge), Juan Guzmán Cruchaga (en la música de Botto), Virgilio Rodríguez Severín (en la música de Guarello), Alicia Morel (en la música de Délano) y también textos del mismo compositor en el caso de Alfonso Letelier y Eduardo Maturana. De los poetas latinoamericanos, Nicolás Guillén fue puesto en música por Hernán Ramírez y, entre los españoles, Federico García Lorca lo fue por Alejandro Guarello, y Antonio Machado por Fernando Antireno. Muy escasas fueron las propuestas basadas en poetas de otros países de Europa, como Stefan George (en la obra de A. Letelier), Kafka (en la obra de Aguilar), la condesa de Noailles (en la obra de M. Letelier), además de Goethe, Arthur Rimbaud, Giuseppe Ungarotti o Godofredo Iommi (en la obra de Guarello).

8. *Perspectivas.* Del conjunto de etapas que se suceden entre los ss. XIX y XX, uno de los rasgos más sobresalientes es el significativo número de compositores activos. Durante el s. XIX una gran parte de los creadores venía del extranjero, mayoritariamente de Europa y minoritariamente de Latinoamérica. En cambio, durante el s. XX la gran mayoría son chilenos formados en el país, y alcanzan un número no inferior a setenta compositores. Algunos de ellos han tenido una brillante proyección hacia el extranjero, iniciada en el s. XIX con Federico Guzmán y continuada en el s. XX con Enrique Soro, Pedro H. Allende, Acario Cotapos, Juan Orrego-Salas, Eduardo Maturana, Gustavo Becerra,

Leni Alexander, José Vicente Asuar, León Schidlowsky, Sergio Ortega y Gabriel Brncic, entre otros. A ellos se agregan los nombres de Juan Allende-Blin, Jorge Arriagada y Edmundo Vásquez, quienes estuvieron activos en Chile durante un período muy breve y que, posteriormente, han alcanzado éxito en Europa.

A partir de 1933 el Estado chileno tuvo una importancia decisiva en este florecimiento de compositores. Dentro de este marco se consolidó una tradición creativa que, en general, fue de gran calidad y pluralismo. Fueron cultivados la gran mayoría de los géneros solistas, corales, de cámara y sinfónicos, en lenguajes de un marcado sesgo europeo; prevaleció la música de cámara, mientras que la ópera se cultivó escasamente, en marcado contraste con el auge que este género había tenido en la obra de compositores de otros países latinoamericanos, como Argentina, Brasil o México. La música indígena y folclórica del país inspiró obras maestras; no obstante, estos repertorios nunca tuvieron en la música de arte chilena un impacto cuantitativo comparable al de la música de arte argentina, peruana, brasileña o mexicana, debido, en parte, al contexto histórico en que transcurrió la creación musical en Chile. En general, la secuencia histórica se caracterizó por un proceso de permanencia y de cambio gradual y sostenido, que muy rara vez ha llegado a ser abrupto o drástico. A partir de 1950 la creación musical de arte en Chile vivió un proceso de cambio, especialmente a través de la poesía y la literatura, como un elemento importante de inspiración y renovación.

El advenimiento del gobierno militar en 1973 marcó un cambio profundo en muchos aspectos. Obligados por la diáspora, compositores como Becerra, Ortega y Brncic ampliaron grandemente sus horizontes creativos dentro de las oportunidades que les ofrecía Europa. Los creadores que permanecieron en Chile debieron insertarse en un marco diferente al que prevaleció entre 1929 y 1973. Debido a los cambios políticos y económicos del país, grupos e instituciones privadas se integraron al fomento de la creación musical. Los compositores jóvenes que surgieron después de 1973 abordaron la música de manera no segmentada y muy flexible, se abrieron a la interacción con la música popular urbana, y se nutrieron en la poesía de la lengua española en sus vertientes chilena, latinoamericana y española, para construir una identidad propia dentro de un medio que presentó grandes dificultades y desafíos.

A partir de la década de 1990 la creación musical chilena se inserta nuevamente en un régimen democrático. Intenta recoger el legado de la tradición vigente hasta 1973, incorporar los logros del período 1973-90, establecer un perfil institucional e incorporar a compositores chilenos radicados en el extranjero.

IV. MÚSICA FOLCLÓRICA. Como resultado del proceso de mestizaje, la música folclórica constituye, con la música aborigen, la cultura musical tradicional más representativa de un grupo humano. Su función comunicativa es simple, directa y de muy variadas temáticas, prevaleciendo ostensiblemente en los países latinoamericanos su transmisión oral, lo cual incentiva su constante reelaboración comunitaria, que la lleva a adquirir su fuerza de patrimonio propio y cohesionante de quienes la practican. En consecuencia, sus géneros y especies muestran una marcada depuración, poseen una fundamental autenticidad y expresan la identidad cultural de un país, de un pueblo, de un núcleo étnico o de un gremio. Estas peculiaridades de recreación y decantación tradicionales son inherentes a la especificidad local de cada grupo humano, con una directa y penetrante corresponden-

cia entre su uso, su significado y sus cultivadores. Por eso es folclórica la música del canto poético hispano-chileno de un ceremonial funerario y la instrumental indo-americana-chilena de una flauta de ancestro prehispánico, si reúnen los atributos básicos planteados. Esta clase de música tiene una profunda relevancia de nacionalidad y de regionalidad, y en ella no sólo aparecen formas, estructuras, contenidos, procedimientos y antecedentes, sino también valores, algunos universales y otros distintivos de una y otra sociedad.

El folclore musical de Chile, que obviamente responde a la anterior caracterización general, alcanzó su acunada mestiza particular en los comienzos de la segunda mitad del s. XIX, a través de sucesivas selecciones y transformaciones culturales y sociales, concordando este hecho con los momentos culminantes de la formación de la nacionalidad chilena, en una etapa durante la cual se consolidó la república, con un notable influjo en el desarrollo del país. Pero esto no significa que la música folclórica no haya tenido posteriormente cambios en su conservación y transmisión, aunque es válido afirmar que a lo largo de los casi 150 años transcurridos desde la época señalada, se puede reconocer un único gran período de la cultura musical folclórica chilena que, no obstante evidencia dar paso a otro, mantendrá quizá por mucho tiempo, o hasta acrecentará, la práctica de ciertos géneros; es pronosticable esta pervivencia respecto del canto a lo pueta, mientras otros, ya casi extinguidos, como el canto de la tonada, no tendrían cabida en el período que ahora se inicia. Se refieren aquí sólo los géneros y especies más destacadas por su uso cultural y por su repercusión social en el período que después de los indicados 150 años estaría finalizando, y a los que sería justo calificar como clásicos del folclore musical chileno. Se hará una síntesis de las vertientes étnicas que confluyeron en la gestación de la música folclórica chilena y, en segundo lugar, de la dispersión de ella en las áreas culturales del país.

Los dos ancestros más determinantes fueron el europeo y el aborigen americano. El primero, con una incuestionable primacía hispánica por razones de una larga conquista material y espiritual, se tradujo en la diversidad de temas, formas y funciones introducidos en el actual territorio chileno, dejando cantos, danzas e instrumentos, sustituyendo o modificando los autóctonos, en un proceso de transculturación; los efectos perduran con matices locales, comprobables en las diferentes clases de villancicos, de bailes de cofradías danzantes y de afinaciones de la guitarra, entre otros muchos ejemplos. Distintas regiones y varios pueblos, como los andaluces y castellanos, entregaron su cultura musical desde los inicios de la conquista hispana, y prosiguen vigentes elementos prerrenacentistas en la tradición del romance cantado o en los cantos poéticos de estructura modal. El influjo francés penetró principalmente a fines del s. XVIII y comienzos del s. XIX; esto se observa en las danzas derivadas de la gavota y del minueto; entre ellas estaba también el cuando, cuya práctica folclórica se perdió en el s. XIX. El aporte británico, que concierne al s. XIX, tiene una interesante evidencia en la difusión de especies de la contradanza, como es el caso de la cuadrilla, adaptada por los españoles y trasladada a sus colonias, cuya forma coreográfica hallamos en la pericona chilena. La contribución germana data de mediados del s. XIX, y se debió a la colonización efectuada con colonos alemanes por el Gobierno de Chile en las zonas sureñas de Valdivia, Osorno y Llanquihue. En el folclore musical chileno y con gran expansión al centro del país se conserva este influjo en cantos festivos, la mayoría de las veces corales al unísono, en cantos de marchas militares y en

la llamada polka alemana, que se baila en reuniones campesinas con acompañamiento de una guitarra y sin ningún texto poético. También se ha hecho notar el influjo yugoslavo, principalmente desde el primer cuarto del s. XX, a través de canciones corales, de gran popularidad en su país de origen, que son interpretadas en Chile por grupos mixtos en paseos y en celebraciones familiares, de amigos y de instituciones; esto ocurre en las ciudades de Antofagasta, en el norte, y de Punta Arenas, en el extremo sur, donde habitan los miembros de las colonias yugoslavas.

Las diferentes culturas indígenas americanas de procedencia prehispánica que han existido en Chile colaboraron en la formación de la música folclórica predominantemente en lo que atañe a instrumentos aerófonos, entre los cuales figuran distintas clases de flautas de pan, como las zampoñas y los sicus, en el norte, y las flautas monófonas descendientes de la pifilka picunche y mapuche, en el norte, centro y sur, con uso en ambos casos en ceremoniales religiosos católicos. También son muy interesantes y significativos los rasgos aborígenes que se encuentran en danzas rituales de las grandes festividades de romería, como en la tirana en la I Región y en la fiesta de indios o empellejados del pueblito de Lora (VII Región), en la cual perdura una única forma coreográfica que podría ser la mejor conservada de la cultura mapuche en el folclore musical chileno. En esta fiesta se toca un tipo de pifilka, que en esta ocasión y lugar recibe el nombre de píffano.

A diferencia de lo que ocurre en otros países latinoamericanos, en Chile es muy reducido el aporte africano a la música folclórica, a causa de las especiales condiciones de permanencia, de trabajo y de diseminación de los esclavos negros y de sus descendientes en este país. Dicho aporte se mantiene en algunos emplazamientos y en el estilo general de las danzas de los morenos, los cuales constituyen cofradías danzantes de gran presencia en los ceremoniales de romería de la I y II Región, provenientes de los grupos de negros que bailaban en las fiestas religiosas desde el s. XVII en las ciudades chilenas. Asimismo aparece en cantos responsoriales de ceremoniales católicos realizados en localidades de Arica (I Región), marcadamente en los de celebración de la Cruz de

Mayo; en esa zona, hasta la primera mitad del s. XX, habitaron los últimos pequeños grupos de negros en Chile, cuyos rasgos somáticos más notorios se evidencian en sectores de la población mestiza del valle de Azapa y del valle de Lluta.

En cuanto a la dispersión de la música folclórica, debe recalarse que las características físicas del medio y los modos del asentamiento humano con sus hábitos sociales y culturales inciden en la música folclórica y contribuyen a crear su geografía humana. Así, es posible distinguir diferentes áreas culturales, con sus contenidos folclóricos musicales. El área andina, con un segundo grado de influjo hispánico, abarca desde el límite con Perú y Bolivia hasta el pueblo de San Pedro de Atacama (toda la I Región y parte de la II); en ella abundan las danzas rituales de romería, las festivas como el huaino y el taquirari, y versiones muy nortinas de la cueca. Entre los cantos, tienen mucha importancia los villancicos, y entre los toques instrumentales los de lichi-guayo, quena, tarca y zampoña. El área atacameño-hispana, asimismo con un segundo grado de influjo español, se extiende desde el citado pueblo de San Pedro de Atacama (II Región) hasta la ciudad de Copiapó (III Región); en ella aparecen, con características regionales, los bailes de catimbanos, los de chinos y, en lo concerniente a música vocal, las coplas de Carnaval con acompañamiento de caja, constituyendo éstas un género muy peculiar por su melodía tritónica, de origen indígena atacameño prehispánico. El área diaguita-picunche-hispana, con un primer grado de hispanización, debe el primer vocablo de su nombre a una cultura aborígen que existió en los actuales territorios argentino y chileno, y el segundo, a una de las ramas étnicas de lo que habría sido el gran tronco mapuche; sus límites van desde la señalada ciudad de Copiapó, por el norte, hasta las zonas de Valparaíso y de Aconcagua, por el sur (en la III, IV y V Región). De mucha relevancia son allí las especies coreográficas de la danza y de las lanchas, así como la concentración de bailes chinos en localidades de Copiapó y de Valparaíso; además, existe el género juglaresco poético-musical del canto a lo poeta, cuya práctica empieza a mostrar su importante función social en lugares urbanos y rurales de la IV Región, muy particularmente en el valle del río Choapa.



*Velorio de angelito
(Foto: Ar. Universidad Católica
de Chile)*

El área picunche-hispana, con grado máximo de hispanización, se extiende desde el norte de la zona de Santiago hasta el sur de Ñuble y Concepción; muestra la prolongación y apogeo del canto a lo pueta, en algunos lugares con acompañamiento de guitarrón, el mayor cultivo nacional del baile de la cueca y el debilitamiento ostensible de la tonada, forma musical que se conserva principalmente en versiones de romances tanto de procedencia española como de origen chileno. El área mapuche-pehuenche-huilliche-hispana, con un segundo grado de hispanización, como lo insinúa su nombre predominantemente indígena, comprende desde Arauco y la zona cordillerana de Bío-Bío hasta el sur de Llanquihue. Su folclore musical se asemeja al del área anterior en lo que a la cueca y a la tonada se refiere, pero se diferencia en cuanto a la pérdida del canto a lo pueta, sobresaliendo en ella el uso de rondas y de otros juegos infantiles cantados, si bien estas manifestaciones lúdicas musicales se encuentran con mayor o menor fuerza en todo Chile.

El área chilota, con un primer grado de hispanización, corresponde a todo el Chiloé insular; presenta propiedades culturales regionales muy distintas que continúan repercutiendo en su música folclórica, como se verifica en las oraciones cantadas o rezos chilotos, en los cantos de ángeles, en las salomas destinadas a acicatear a los bueyes mediante breves y enérgicos gritos de incipiente condición melódica, y en una clase de cueca de especiales características poético-musicales y coreográficas; se debe añadir como diferencia la frecuencia del uso del acordeón y el cada vez más escaso rabel en fiestas religiosas católicas.

El área patagónico-hispana, con un primer grado de hispanización, abarca la zona de Chiloé continental y el vasto territorio de Aysén y Magallanes; su folclore musical, poco diversificado, se manifiesta coreográficamente en la cueca y de una manera más exigua en el malambo, de procedencia argentina e introducido con éxito a través de las relaciones fronterizas. La cultura musical tradicional de la isla de Pascua podría entenderse desde una perspectiva etnomusicológica indigenista, por lo que no se incluye aquí. Respecto al territorio antártico chileno todavía no es posible hablar de una música folclórica regional, sino de esporádicas prácticas en él de géneros y especies trasladadas de otras partes del país.

En síntesis, podría decirse que en la cultura folclórica musical chilena son de mucha relevancia las formas danzadas rituales y festivas. En la música vocal sobresale el género juglaresco del canto a lo pueta, con sus peculiares elementos arcaicos. En el plano organográfico descuella el uso de instrumentos tanto de procedencia indígena americana prehispánica como europeo-hispana. Fundamentalmente, esta clase de música posee una generalizada sobriedad en su ritmo, melodía y armonía, con predominio del modo mayor, con ejecución instrumental simple y gran poder comunicativo y expresivo de sus textos poéticos.

V. MÚSICA POPULAR URBANA. Con la independencia, en el s. XIX, comenzó el proceso de construcción de la nueva república; surgieron en las esferas dirigentes las ansias de modernización y, también, la necesidad de un proyecto de cultura nacional. Desde entonces modernidad y nacionalidad se constituyeron en coordenadas básicas del nuevo espacio cultural, en el que se fue configurando lentamente un nuevo segmento musical, esencialmente urbano y masivo, que se consolidó en el s. XX como uno de los fenómenos culturales más heterogéneos y de mayor impacto y significación en la sociedad chilena contemporánea. La música popular, también llamada mesomúsica (Vega, 1966), es un producto cultural propio del s. XX. Sus antecedentes

inmediatos se encuentran en los salones criollos decimonónicos de las ciudades más importantes, especialmente Santiago y Valparaíso, como producto de imitación y consumo local de modelos europeos. Por esta razón en la gestación de la música popular nacional ha sido más decisivo su uso social que su origen. En efecto, muchos elementos extranjeros adquirieron calidad de propios o nacionales al ser usados en función del propio medio cultural (Becerra, 1978). Para tener una perspectiva histórica de la música popular en Chile es necesario considerarla en el contexto de los cambios sociopolíticos, económicos y culturales que ocurren en la sociedad civil. En este sentido han sido particularmente decisivos por su magnitud y profundidad los cambios que se han producido en el s. XX y más específicamente desde la década de 1920; los más importantes han sido el acelerado crecimiento y expansión de la sociedad urbana, la migración de la población rural a las ciudades, la creciente industrialización del sistema de producción cultural, la profundización del estado democrático, la emergencia de las capas medias y populares, y su mayor participación en la vida cultural y artística nacional. El proceso modernizador implicó la gestación de un nuevo sistema de producción y circulación de la música autónomo de los selectivos circuitos ilustrados, hasta entonces hegemónicos en la escena musical oficial. El nuevo circuito cultural de masas (Subercaseaux, 1988, 270) adquirió su fisonomía más característica a partir de la década de 1930 con la incorporación de las nuevas tecnologías de grabación, el desarrollo de la radiodifusión nacional y la llegada del cine sonoro.

La consolidación de este nuevo sistema urbano de producción musical, crecientemente tecnificado y segmentado, integrado en la cada vez más extensa y compleja red del mercado cultural y de los medios masivos de comunicación, es un hito clave en el itinerario de la música popular en Chile, en la medida en que estableció un canal de profesionalización de los músicos chilenos paralelo al medio académico y generó nuevas modalidades en los procesos de creación, interpretación y comunicación musicales. La irrupción de la música grabada (discos) ha sido un nuevo y eficaz factor de socialización de la música popular. En el nuevo circuito de masas, la música popular ha tenido preeminencia con respecto a las músicas docta y folclórica y, por lo mismo, un acelerado y continuo proceso de cambios. Así, desde las danzas y canciones de salón que animaban las tertulias y festividades de la burguesía criolla decimonónica, la música popular amplió considerablemente sus prácticas y repertorios, que se difundieron rápida y masivamente. De este modo, ya en los años veinte logró ubicarse en el centro del interés de vastos sectores de la población, especialmente en las capas medias y populares. Se ha convertido en el ámbito más dinámico de la escena musical nacional, eje de encuentro y debate de importantes propuestas y movimientos que han animado la creación musical en el país. En el plano de la creación e interpretación, dos dinámicas han sido fundamentales en su desarrollo. Una, el proceso de apropiación, con diversos grados de reelaboración y autonomía, de modelos musicales provenientes de los grandes centros metropolitanos de decisión cultural, europeos y norteamericanos. Surgieron así variantes locales de la música popular internacional que dieron origen a importantes movimientos musicales, como la Nueva Ola y el Rock Chileno. La otra ha sido la reinterpretación por músicos urbanos de elementos de la tradición popular y folclórica, que en la década de 1960 fue el punto de partida de movimientos como el Neofolclore y la Nueva Canción Chilena. Esta dinámica tiene

especial importancia, en tanto constituye el eje de la fecunda y fluida interacción entre prácticas y repertorios de las áreas rurales y la música popular urbana, que desbordó los esquemas conceptuales que habitualmente definen estos estratos musicales. Por otra parte, en tanto el folclore puede popularizarse (masificarse) y la música popular folclorizarse, es posible distinguir dos procesos importantes en esta interrelación. El primero es la urbanización y masificación de la música folclórica; esto es, la recreación con criterios sometidos a la demanda urbana de especies del folclore musical como la cueca, la tonada y el huayno, y su difusión en los medios de comunicación masivos. El segundo es la folclorización de especies de la música popular latinoamericana; esto es, el proceso de apropiación por la población rural y popular de especies musicales propias de la tradición latinoamericana, como la canción ranchera y el corrido de México, y la cumbia de Colombia.

Para una visión panorámica del desarrollo de la música popular chilena desde el s. XIX hasta ahora se han establecido cinco períodos históricos:

1. *Período de gestación.* Las primeras manifestaciones, antecedentes de la música popular chilena, aparecen entre 1818 y la década de 1880 en el ámbito de lo festivo, en los momentos de esparcimiento y diversión social, y en ciudades como Santiago y Valparaíso. Tales antecedentes se articularon en torno a una situación sociocultural todavía vigente: la tensión y conflictos que genera en los espacios urbanos la convivencia entre la cultura tradicional, encarnada en los sectores populares y, en alguna medida, en las capas medias, entonces representadas por los llamados bailes de la tierra o bailes de chicoteo, por una parte, y, por otra, el afán europeizante, considerado como paradigma de lo moderno, de las clases dirigentes del país, manifiesto en la música de salón que animaba sus tertulias y en los espectáculos musicales por ellas favorecidos. Además de las tertulias existían varios tipos de establecimientos para la recreación ciudadana que ofrecían música y canto y que, en la década de 1820, se multiplicaron rápidamente: los cafés, locales donde habitualmente funcionaba una pequeña filarmónica; las chinganas, lugares de encuentro y diversión popular, como las aún vigentes "ramadas" de fiestas patrias, donde se ejecutaban, al son de arpas y guitarras, cantos y bailes de la tierra, y, también por esos años, los teatros, que comenzaron a proliferar, y cuyos espectáculos contribuyeron en muchas ocasiones a la exaltación de valores nacionales.

En las chinganas las danzas habituales eran la zamacueca, el cuando, el aire, el pericón y la sajuriana. En los salones de la alta sociedad se adoptaron las nuevas danzas europeas, al mismo tiempo que estigmatizaban como vulgares los bailes de la tierra; de éstos sólo sobrevivió la zamacueca que, pese a todos los prejuicios, se bailó en estos salones y finalmente se estableció como danza nacional. Las más populares en la época fueron el vals, el minué, la contradanza, la polka y la redowa; más tarde se practicaron el chotis, la varsovia y la mazurka, el vals romántico, las cuadrillas y los lanceros.

En el campo de la composición también se proyectó el prejuicio europeizante. Así, las innumerables piezas de salón creadas por compositores aficionados, réplicas criollas de modelos europeos estandarizados, eran consideradas en una categoría subartística. Sin embargo, tal "amateurismo" constituía una parte sustantiva de la vida musical de la época. Una importante fuente para el conocimiento de esta música local son los álbumes musicales que, desde 1842, se comenzaron a publicar; contenían colecciones de danzas de salón, bailes y cantares nacionales. Asociada al auge de la música

de salón está la edición de partituras, que constituyó la principal forma de difusión de la música popular hasta la llegada del disco. Esta actividad fue desarrollada con éxito comercial por varias firmas localizadas en Valparaíso, entre las que destacan la casa Niemeyer, la casa Kirsinger y Carlos Brandt. Otro antecedente decimonónico de la música popular chilena es la zarzuela y el género chico. Rápidamente conquistó el interés de un público masivo y estimuló a compositores criollos a incursionar en estos géneros, introduciendo temáticas locales y elementos de la tradición musical vernácula. Ambos géneros contribuyeron a revitalizar la presencia de lo popular en los espectáculos urbanos y a difundir canciones de moda. Se los considera como la verdadera música popular de ese período (E. Pereira Salas: *Historia de la música en Chile*, 1957, 304).

2. *Período 1891-1920.* Este período inició una etapa clave de la sociedad chilena. La modernización y el nuevo escenario socio-económico transformaron radicalmente el panorama cultural con respecto a lo que había sido hasta la guerra del Pacífico (1879). Esto se evidenció en cambios notables, como la ampliación, diversificación, segmentación y especialización del espacio cultural nacional, coordinado por los ejes Estado y mercado, y el inicio de una constelación cultural con circuitos paralelos: circuitos de elite, de masas y cultura popular (Subercaseaux, 1988, 258). El circuito de elite se asoció al auge de la *belle époque* de la aristocracia criolla, en cuyo ceremonial, europeizante y selectivo, la ópera italiana y las danzas de moda continuaron ocupando un lugar de privilegio. Por otra parte, comenzó a articularse un nuevo circuito cultural de masas, orientado a un público amplio. Las emergentes capas medias y populares conformaron el nuevo público que estableció nuevas demandas en la producción musical. Éste es el espacio donde se desarrolló fundamentalmente la música popular del período que, en rigor, fue un momento de transición de un sistema de producción preindustrial a otro crecientemente industrializado.

En la década de 1890 continuó el auge de la zarzuela y el género chico, cuyo extraordinario éxito contribuyó a la ampliación y renovación del público, y a la "zarzuelización" del ambiente artístico, que alcanzó su culminación hacia 1900, constituyendo, sin duda, un capítulo importante en el desarrollo de la música popular en Chile. En las décadas siguientes el centro de interés de los espectáculos musicales se desplazó hacia la opereta, la revista de variedades, el cuplé, la tonadilla y el sainete. Las danzas de salón continuaron diversificándose; hacia 1900 se bailaba el vals, la polka, la mazurka, la cuadrilla, los lanceros, el cotillón y la habanera. En la década de 1910 se incorporaron las siguientes danzas: boston, one step, two step y maxixa de salón. Los bailes tenían lugar en teatros, salones de té, clubes privados y en lugares públicos de diversión. Una nueva práctica musical urbana, introducida en la década de 1890, fue la de las estudiantinas, que contribuyeron a difundir la música popular española y el uso de instrumentos como la guitarra y la bandurria entre los aficionados. El español Joaquín Zamacois divulgó en el país este tipo de asociación musical (E. Pereira Salas: *Historia de la música en Chile*, 1957, 279) como también el guitarrista español Antonio Alba.

Con el cambio del siglo surgió gradualmente un renovado interés por la cultura popular, que en el s. XIX fue un segmento sin proyección ni presencia en la cultura oficial. Surgió un movimiento artístico vinculado a las clases medias urbanas con una nueva conciencia de lo nacional y que dio cabida a la música de la tradición vernácula. Especies folclóricas como la cueca y la tonada fueron recreadas por

músicos urbanos, doctos y populares, como Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, María Luisa Sepúlveda y Osmán Pérez Freire, entre otros. Los primeros músicos nacionales profesionales que se dedicaron al cultivo de la música popular pertenecían a la clase media. Destaca la figura de Osmán Pérez Freire, quien representa el paradigma del músico de la época: pianista y compositor de oficio de gran versatilidad y popularidad.

3. *Período 1920-1950.* A partir de la década de 1920 declinó la hegemonía del gusto aristocrático y el arte de salón comenzó a ser definitivamente desplazado. El Estado chileno se constituyó en el eje mediador de la cultura nacional y se hizo evidente el creciente peso de las capas medias en la renovación institucional de la educación y extensión artísticas. La música popular, sin embargo, no fue considerada en el circuito estatal-universitario y su desarrollo continuó en torno al circuito cultural de masas. Las profundas innovaciones y cambios que se produjeron en tal circuito multiplicaron, cualitativa y cuantitativamente, el impacto sociocultural de la música popular. Desde entonces y más acusadamente que en otros repertorios, es la que ha marcado el horizonte de contemporaneidad de varias generaciones de chilenos. El rápido desarrollo de la industria cultural incidió en la hegemonía del interés comercial en el circuito cultural de masas y pronto se desplazó hacia la música popular latinoamericana y la música vernácula chilena. Una somera consideración de los múltiples canales de producción y circulación de la música popular en Chile da una idea de su extraordinaria importancia y presencia en la sociedad chilena: la edición de partituras, realizada principalmente por tres firmas nacionales (casa Amarilla, casa Wagner y casa Calvetti), cuya actividad editorial declinó ostensiblemente en los años cincuenta; la naciente producción discográfica concentrada hacia 1930 en torno a los sellos RCA Victor, que contaba con estudios propios y tres orquestas estables, y Odeón; la irrupción del cine sonoro en 1930, que provocó, entre otras consecuencias, la cesantía de numerosos músicos locales, el cambio de giro de varios teatros en salas de cine y la pérdida de interés de público por los espectáculos en vivo, como la opereta y la revista musical (sin embargo, intensificó la difusión de la música popular de la época, especialmente latinoamericana y norteamericana, teniendo un éxito particular el cine mexicano, que contribuyó a la popularización y adopción definitiva del corrido y la canción ranchera); la radio, desde su inicio en los años veinte, constituyó un eficaz canal difusor de la música popular a través de grabaciones discográficas y la transmisión de programas musicales en vivo, con orquestas estables y músicos invitados (esta última modalidad desapareció en los años sesenta con la llegada de la televisión), y la proliferación de lugares de espectáculos en vivo, en gran número y diversidad de tipos, como salas de espectáculo, *boîtes*, salones de baile, salones de té, clubes sociales, recintos deportivos, quintas de recreo, y otros lugares públicos.

El esparcimiento ciudadano y la vida nocturna urbana se hizo impensable sin la música popular. Los canales de producción y disseminación señalados constituyeron la principal fuente de trabajo de los músicos nacionales y se profesionalizó el medio. El repertorio de la música popular creció y se diversificó espectacularmente. Sólo en los años treinta existieron más de 84 especies, cantadas y bailables, y más de cien especies derivadas o híbridas (González, 1982). De este extenso y variado repertorio, la música popular latinoamericana fue la más escuchada y cultivada en el país, tendencia que varió en la década de 1950 con la transnacionalización de la música popular norteamericana. Durante este período

las especies más cultivadas en el país fueron en orden de importancia: canción popular, foxtrot (junto al charleston y el shimmy), tango, vals, tonada, ranchera, rumba, cueca, pasodoble, bolero y corrido. Numerosos intérpretes nacionales se dedicaron profesionalmente a la música popular, como los cancionistas Pepe Aguirre, Esther Martínez, Elena Moreno, Esther Soré, Camila Bari, Arturo Gatica, Lucho Gatica y Rayen Quiral; también hubo conjuntos que cultivaban la música tradicional chilena en versiones orientadas al público urbano, como Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937), las Hermanas Orellana, las Hermanas Loyola y las Hermanas Parra; también existieron grupos del tipo estudiantina, como Los Estudiantes Rítmicos. Entre los compositores que cultivaban los diversos géneros de música popular destacan Víctor Acosta, Luis Aguirre Pinto, Andrés Álvarez Calvillo, Jorge Bernal, Luis Bahamonde, Vicente Bianchi, Armando Carrera, Emilio Capra, José Gales, Armando González Malbrán, Fernando Lecaros y Nicanor Molinare. También incursionaron en la música popular músicos con formación académica, como Carlos Melo Cruz, Javier Rengifo y Pablo Garrido, siendo este último además un activo director de conjuntos orquestales y pionero promotor del jazz en Chile durante las décadas de 1930 y 1940. Sucesivas crisis sociales y políticas convulsionaron el país desde fines de los años cincuenta. El golpe de estado de 1973 y la instauración hasta 1990 de un gobierno militar autoritario constituyeron un hito traumático en la sociedad chilena, que estableció un antes y un después en el desarrollo de la música popular nacional.

4. *Período 1950-1973.* Las décadas de 1950 y 1960 irrumpieron como un período renovador: se integraron en la escena social las demandas de nuevos sujetos sociales y culturales, fundamentalmente la juventud, el campesinado y los pobladores marginales de las grandes ciudades. Problemáticas referidas al cambio social, a la identidad cultural y a la integración latinoamericana, ligadas a los procesos de modernización, la reforma agraria y la reforma universitaria fueron parte del horizonte de esta época. En otro plano, se acentuó la tendencia expansiva de la industria musical: se introdujeron nuevas tecnologías en la producción discográfica; se integraron en la radiofonía vastos sectores rurales y campesinos; el surgimiento de los "discjockeys" y de los ídolos de la música popular juvenil potenciaron más aún el binomio radioemisora-sello discográfico, y se estableció la red comercial de televisión. Los ejes de la renovación de la música popular de este período y el siguiente fueron el surgimiento del rock and roll norteamericano (1955), el lenguaje musical internacional más importante de la segunda mitad del s. XX, y la reanimación del folclore musical latinoamericano, reivindicado como factor de identidad cultural. El tránsito desde el rock and roll al rock en la segunda mitad de los años sesenta tuvo en Chile un correlato en la relación entre la Nueva Ola y el Rock Chileno respectivamente. La Nueva Ola fue un movimiento integrado por una nueva generación de intérpretes y compositores, los "coléricos" de la época, y orientado a un público urbano adolescente; contó con el apoyo entusiasta de la industria discográfica y de los medios de comunicación masivos, en tanto era funcional para sus estrategias de ampliación de mercados. De este modo, bailando al ritmo del rock and roll y del twist, cantado en castellano por epígonos locales, emergieron sectores de la juventud en la escena social y conformaron un nuevo segmento del público de la música en Chile. Destacados representantes de la Nueva Ola fueron Gloria Benavides, The Carr Twins, Cecilia, Luis Dimas, Sergio

Inostroza, Larry Wilson, María Teresa, Pat Henry y Los Diablos Azules, Peter Rock, Los Ramblers y Los Red Juniors.

A fines de la década de 1960 la música juvenil adquirió una renovada fisonomía como emblema generacional, expresión de la actitud libertaria y transgresora de vastos sectores de jóvenes. Hacia 1967 surgieron en Santiago y Viña del Mar las primeras manifestaciones del rock chileno imitador de grupos británicos, como The Beatles, The Rolling Stones y The Who. Conjuntos pioneros fueron Los Mac's, Los Vidrios Quebrados, Los Jockers, The Apparition y Los Beat 4, que generaron el primer núcleo rockero nacional. En los años setenta el rock en Chile ya era un movimiento consolidado y su expansión tuvo el aura de una fuerte identidad generacional. Hasta 1973 los grupos se multiplicaron, siendo los más conocidos Aguaturbia, Congregación, Embrujos, Los Escombros, Frutos del País y Los Trapos. Destacan por su innovadora propuesta creativa Los Blops, Congreso y Los Jaivas. Estas agrupaciones decantaron una tendencia de apertura e integración de las tradiciones vernáculas latinoamericanas y las problemáticas existenciales contemporáneas, cuya influencia en el medio se proyectó en las décadas siguientes. En 1972 esta nueva vertiente de la música popular con raíces en el rock cristalizó en el memorable concierto "Los caminos que se abren" en la Quinta Vergara de Viña del Mar, protagonizado por éstos y otros grupos afines.

La investigación y difusión del patrimonio folclórico que desde la década de 1940 realizaban instituciones universitarias se enriqueció desde comienzos de la década de 1950 con la labor de músicos-investigadores autodidactos que, orientados por su vívido conocimiento de las fuentes vivas de la tradición popular, aportaron una nueva perspectiva no académica de gran valor para el estudio y la proyección artística de dicho patrimonio. Las figuras pioneras son Margot Loyola, Violeta Parra, Héctor Pavez y Gabriela Pizarro, artífices de un masivo movimiento de difusión del folclore nacional al que se incorporaron luego las agrupaciones de cantos y bailes Cuncumén y Millaray. En el seno de este movimiento surgieron las primeras manifestaciones de una nueva canción popular de raíz folclórica. Violeta Parra, con sus canciones impregnadas de la tradición popular, fue la piedra angular de una renovación seminal de la canción chilena que ensanchó su órbita expresiva y su proyección nacional e internacional. La reanimación del cancionero folclórico irradió con fuerza el circuito de la industria musical y los medios de comunicación masivos. Hacia 1963 logró una exitosa acogida un nuevo tipo de conjunto, el cuarteto vocal acompañado por guitarras y bombo legüero, que definió un nuevo estilo de interpretación de canciones de raíz folclórica, orientado al gusto del público joven de la clase media urbana. Se llamó Neofolclore al movimiento de intérpretes que popularizaron este nuevo repertorio de la canción chilena. Los conjuntos más representativos son Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Las Condes y, entre los compositores, Willy Bascuñán, Raúl de Ramón y Luis "Chino" Urquidí.

La actualización en el ámbito urbano contemporáneo de la función del cantor popular tradicional (que luego se llamó cantautor) realizada por Violeta Parra, su conciencia y defensa pública del valor de la cultura folclórica, y sus renovadoras canciones tuvieron un papel clave en la gestación, a mediados de la década de 1960, del movimiento conocido como Nueva Canción Chilena, que abrió inéditos derroteros a la creación e interpretación de música popular chilena. Sus iniciadores fueron, además de Violeta, sus hijos Ángel e Isa-

bel Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Patricio Manns y los conjuntos Quilapayún e Inti Illimani. La gestación de este movimiento estuvo muy ligada a sectores estudiantiles universitarios e intelectuales progresistas, promotores de una perspectiva latinoamericanista y solidarios con los procesos de cambio sociopolítico en marcha en esa época. Su definición pública como movimiento se produjo en 1969 durante el I Festival de la Nueva Canción y tuvo un momento de extraordinario auge en el país durante el Gobierno de Salvador Allende. En tanto movimiento se definió por su vínculo con la tradición folclórica y popular chilena, pero también latinoamericana en general, y con los problemas y esperanzas de sus pueblos. La Nueva Canción Chilena estableció nuevos y sólidos puentes de integración de la canción popular con el folclore, las nuevas corrientes del Rock Chileno (Blops y Jaivas) y la música docta (sobre todo los compositores Luis Advis y Sergio Ortega); desarrollaron un nuevo tipo de música instrumental, la música de cámara popular; consolidó un tipo inédito de agrupación organológica, con un sonido y un uso característicos de ella, y generó una red alternativa de producción y circulación (peñas folclóricas, festivales de la canción y sellos discográficos). Otros músicos destacados de este movimiento son Kiko Álvarez, Nano Acevedo, Tito Fernández, Payo Grondona, Richard Rojas, Osvaldo "Gitano" Rodríguez, y los conjuntos Amerindios, Aparcoa, Curacas e Illapu.

En el vértice más comercial de la música popular chilena tuvo mayor importancia la balada romántica, dentro del llamado género internacional. En la década de 1960 estuvo fuertemente influenciada por modelos españoles e italianos en boga y se institucionalizó como el eje de los numerosos festivales de la canción que se realizaban en la época. Entre los intérpretes de este género sobresalen Antonio Prieto, Sonia y Miriam, Buddy Richard, José Alfredo Fuentes, Gloria Simonetti, la compositora Scottie Scott, y los grupos Los Ángeles Negros, Capablanca y Los Galos. La cumbia colombiana se popularizó también en esta década, masificándose su uso y difusión por todo el país. En la actualidad es el género más importante del repertorioailable popular, cultivado por orquestas, sonoras y conjuntos que animan la vida nocturna urbana.

5. *Período 1973-1990.* Si en los años sesenta un aliento de renovación animó el horizonte artístico y musical del país, ensanchándolo y enriqueciéndolo, en los años posteriores al golpe de estado de 1973 se produjo un quiebro y desarticulación radical del fenómeno de renovación. El espacio artístico se reordenó bajo los ejes básicos de acción de la dictadura militar: la doctrina de seguridad nacional y el sistema económico de libre mercado. Sobrevino una drástica exclusión y censura de los artistas no oficialistas en este nuevo escenario público, ahora más reducido y vigilado. En el plano musical las transformaciones políticas y económicas incidieron en la progresiva mercantilización de la producción musical y la norteamericanización de la oferta musical en los medios de comunicación masivos. La extendida red de televisión se instauró como el eje del sistema de comunicación del país y de las inversiones de la industria de la publicidad comercial. Televisión y publicidad fueron el nuevo y lucrativo campo laboral para muchos músicos populares profesionales. El espacio artístico oficialista privilegió como el evento anual más importante de la música en el país al Festival de la Canción de Viña del Mar, transmitido por televisión a todo el país. Como contraparte a esta situación surgió una dinámica cultural contestataria, desarrollada en circuitos alternativos, que dio continuidad y nuevos cauces

a propuestas del período anterior y también a prácticas musicales de las nuevas generaciones. La Nueva Canción Chilena se repartió en dos ramales, interconectados a distancia. El grupo histórico sobreviviente partió al exilio y desarrolló su trabajo desde Europa (Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns, Aparco, Quilapayún y Taller Recabarren en París, Inti Illimani en Roma). Otra parte del movimiento emergió lentamente en el país hacia 1975 (Nano Acevedo, Tito Fernández, Illapu, Quelentaro, Dióscoro Rojas, Jorge Yáñez, Pedro Yáñez y una nueva generación de músicos, entre los que destacan los solistas Isabel Aldunate, Capri, Juan Carlos Pérez y los conjuntos Aquelarre, Aymará, Barroco Andino, Chamal, Kollahuara, Ortiga, Wampara y Los Zunchos). Es el llamado Canto Nuevo, continuación de la Nueva Canción Chilena, que se consolidó en el período 1977-82 y en el que además participaron Eduardo Gatti, Osvaldo Leiva, Patricio Libersona, Hugo Moraga, Tita Parra, Eduardo Peralta, Osvaldo Torres y los conjuntos Antara, Huara, Santiago del Nuevo Extremo, Dúo Schwencke y Nilo; más tarde se sumaron los grupos Amauta, Napalé y Sol y Lluvia. Mención aparte merecen los cantautores Fernando Ubierto y Raúl Alarcón, conocido por su seudónimo "Florita Motuda", quienes lograron insertarse y popularizar sus creaciones a través de festivales y de los medios de comunicación desde 1977. Hitos en la trayectoria de esta vertiente de la canción popular tras el golpe fue el boom andino y su extraordinaria proyección nacional, protagonizado por Illapu (1976), la creación del sello Alerce (1976) y otros canales alternativos como peñas y ciclos de recitales y la irrupción del Canto Nuevo en los medios de comunicación de masas (1981-82).

También el movimiento de músicos ligados al rock sufrió el impacto del cambio político de 1973, y su consecuencia fue la dispersión y disolución de muchos grupos. A fines de los años setenta se produjo un resurgimiento rockero con Andrés y Ernesto, Arena Movediza, Poozitunga, Quilín, Tumulto, Sol y Medianoche y otros. La gira de conciertos de Los Jaivas en 1981, que regresaban después de varios años en París, fue un hito y tuvo un efecto rearticulador del movimiento y de continuidad de un rock con raíces vernáculas. Importante fue también la reaparición de Congreso en los escenarios a partir de 1982. En la década de 1980 coexistieron varias tendencias en el rock chileno. El rock pesado (heavy metal, trash) ha sido cultivado por varios grupos, entre los que han sobresalido Feed Back y Panzer. Una nueva corriente influida por el rock punk y new wave se perfiló hacia 1984-85 como transvanguardia rockera de la generación posgolpe; fue bautizada en los medios de comunicación como el Nuevo Pop Chileno, conformado, entre otros, por los grupos Los Pinochet Boys, Aparato Raro, Primeros Auxilios, Emociones Clandestinas, Cinema, Pie Plano, Upa y Los Prisioneros. Este último grupo, formado por rockeros proletarios, constituyó uno de los fenómenos sociomusicales más importantes de los años ochenta. Otra tendencia, representada por Fulano, Cometa y Electrodomésticos, realizó una creación más ecléctica y experimental, también llamada fusión o jazz-rock. En la década de 1980 la balada romántica del género internacional comercial se renovó con intérpretes de la nueva generación, destacando entre ellos Luis Jara y Míriam Hernández. La música festiva para bailar, tradicionalmente nutrida de especies caribeñas, se renovó con la práctica del merengue dominicano y la salsa, incorporados al repertorio de las orquestas chilenas populares. La música popular se transformó en un dinámico polo que acortó la brecha entre artistas, aficionados y público; sumó a su

tradicional función festiva y de esparcimiento una función artística, como momento de introspección del colectivo social, llegando finalmente a constituirse en una importante referencia de la identidad cultural contemporánea chilena. Véase CONCEPCIÓN; COPIAPO; LA SERENA; SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO; VALDIVIA; VALPARAÍSO.

BIBLIOGRAFÍA: I. I. F. de Augusta: "Zehn Araukanerlieder", *Anthropos*, VI, 1911, 684-98; M. Gusinde: *Die Feuerland indianer*, Viena, 1931-39; E. M. von Hornbostel: "Fuegian songs", *American Anthropologist*, XXXVIII, 3, 1936, 357-67; C. Vega: *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 1944; E. M. von Hornbostel: "The Music of the Fuegians", *Ethnos*, XIII, 3-4, 1948, 61-102; G. Mostny et al.: *Peine, un pueblo atacameño*, Santiago, 1954; R. Holzmann: "De la trífona a la heptafonía en la música tradicional peruana", *Revista San Marcos*, separata, 1968, 1-51; M. E. Grebe: "La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico", *RMCH*, XXVIII, 126-7, 1974, 80-111; —: "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche", *RMCH*, XXVIII, 126-7, 1974, 47-79; M. E. Grebe, C. Álvarez: "La trífona atacameña y sus perspectivas interculturales", *RMCH*, XXVIII, 126-7, 1974, 21-46; M. E. Grebe: *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Pamppe Music of the Aymara of Tarapac*, Chile, Belfast, 1980.

II. *BMCH; OMCH; J. Zapiola: Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Santiago, Imp. Victoria, 1881; E. Pereira: *Historia del arte en el reino de Chile*, Santiago, U. Chile, 1965; S. Claro Valdés, J. Urrutia Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago, Orbe, 1973; —: "José de Caperón (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *AnM*, XXX, 1975, 123-34; —: "José Zapiola, músico de la catedral de Santiago", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XLI, 88, 1978, 221-35; —: "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCH*, XXXIII, 148, 1979, 7-36; —: *Oyendo a Chile*, Santiago, Andrés Bello, 1979.

III. *BMCH; CMCH; HMCH; OMCH; E. Uzcátegui García: Músicos chilenos contemporáneos*, Santiago, Imp. y Encuadernación América, 1919; J. Urrutia Blondel: "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", *RMCH*, I, 9, 1946, 11-20; D. Santa Cruz: "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach (1917-1933)", *RMCH*, VI, 40, 1950-51, 8-62; E. Pereira Salas: "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX", *RMCH*, VI, 40, 1950-51, 63-78; M. Abascal: *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La zarzuela grande*, vol. 2, Santiago, Imp. Universitaria, 1951; M. Abascal, E. Pereira: *Pepe Vela. La zarzuela chica en Chile*, Santiago, Imp. Universitaria, 1952; L. Arrieta Cañas: *Música. Reuniones musicales. (De 1889 a 1933)*, Santiago, 1954; V. Salas Vial: "Vacíos en nuestra producción musical", *RMCH*, X, 49, 1955, 5-7; —: "La música de cámara chilena", *RMCH*, X, 50, 1955, 5-7; J. Urrutia Blondel: "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", *RMCH*, XI, 52, 1957, 22-5; C. Isamitt: "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos", *RMCH*, XI, 55, 1957, 24-36; R. Falabella: "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", *RMCH*, XII, 57, 1958, 41-9; —: "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. 2ª parte", *RMCH*, XII, 58, 1958, 77-93; D. Quiroga: "Los músicos chilenos y su inquietud viajera", *RMCH*, XIV, 73, 1960, 61-73; D. Santa Cruz: "El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto", *RMCH*, XIV, 73, 1960, 7-38; D. Quiroga: "La música chilena y el ballet", *RMCH*, XV, 75, 1961, 5-8; J. Urrutia Blondel: "Algunas proyecciones del folklore y la etnología musicales de Chile", *RMCH*, XVI, 79, 1962, 95-107; S. Claro Valdés: "Panorama de la música experimental en Chile", *RMCH*, XVII, 83, 1963, 111-8; R. Escobar, R. Irarrázaval: *Música compuesta en Chile 1900-68*, Santiago, Ed. Biblioteca Nacional, 1969; R. Escobar: *Músicos sin pasado: composición y compositores de Chile*, Santiago, Pomare, 1971; I. Grandela: "La música chilena para piano de la generación joven (1925)", *RMCH*, XXV, 113-4, 1971, 35-54; S. Claro, J. Urrutia Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago, U. Chile, Orbe, 1973; L. Merino: "Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la música chilena. (Homenaje a Pablo Neruda)", *RMCH*, XXVII, 123-4, 1973, 55-62; S. Villalobos et al.: *Historia de Chile*, vols. III-IV, Santiago, Universitaria, 1974; S. Claro Valdés: *Oyendo a Chile*, Santiago, Andrés Bello, 1979; J. Hernández Jaure: "La universidad y el desarrollo de la música en Chile", *RMCH*, XXXIII, 146-7, 1979, 102-11; D. Santa Cruz: "La Universidad de Chile en la historia musical chilena", *RMCH*, XXXIII, 148, 1979, 3-6; L. Merino: "Los festivales de música chilena: génesis, propósitos y transcendencia", *RMCH*, XXXIV, 149-50, 1980, 80-105; —: "El acervo musical", *Chile: esencia y evolución*, ed. H. García Vidal, Santiago, U. Chile/Instituto de Estudios Regionales, 1982, 186-92; —: "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57)*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982, 199-235; E. Pereira Salas: "La vida musical en Chile en el siglo XIX", *Die Musikulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57)*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1982, 237-59; C. Peña: "Aporte de la Revista Mursay (1927-1928) al medio musical chileno", *RMCH*, XXXVII, 160, 1983, 47-75; R. Torres: "Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena", tesis, Santiago, Facultad de Artes, U. Chile, 1983; J. Lemann: "Consideraciones sobre el medio artístico-musical y la composición en Chile", *RMCH*,

XXXVIII, 161, 1984, 35-46; L. Merino: "En torno al centenario de tres compositores chilenos", *RMCH*, XXXVIII, 162, 1984, 3; C. Peña: "Concurso anual de composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile", *RMCH*, XXXVIII, 162, 1984, 132-8; S. Herrera: "El serialismo dodecafonismo en Chile", tesis de licenciatura en Musicología, Santiago, Facultad de Artes, U. Chile, 1985; L. Merino: "La Revista Musical Chilena y los compositores nacionales del presente siglo: una bibliografía", *RMCH*, XXXIX, 163, 1985, 5-69; C. Peña, R. Torres: *Música, enciclopedia temática de Chile*, vol. 21, Santiago, Revista Ercilla, 1988; R. Torres: "Gabriela Mistral y la creación musical en Chile", *RMCH*, XLIII, 171, 1989, 42-106; E. Cáceres: "La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea", *RMCH*, XLIV, 174, 1990, 57-110.

IV. *OMCH*; M. Dannemann: "Estudio preliminar para el Atlas folklórico musical de Chile", *Colección de ensayos*, vol. XV, Santiago, Instituto de Investigaciones Musicales, U. Chile, 1969, 34; —: "Situación actual de la música folclórica chilena. Según el Atlas del folklore de Chile", *RMCH*, XXIX, 131, 1975, 37-86; C. Mercader Muñoz: "Polifonía en las fiestas rituales de Chile central", *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología*, Instituto Nacional de Musicología, 1995, 234-53.

V. *HMCH*; *OMCH*; G. Becerra: "Lo popular y lo docto en la música", *Boletín Interamericano de Música*, 34, 1963, 3-7; C. Vega: "La mesomúsica", *Poli-fonía*, XXI, 131-2, 1966, 15-7; A. Carpentier: "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", *América Latina en su música*, México D. F., Siglo Veintiuno, 1977, 7-19; G. Becerra: "Música chilena e identidad cultural", *Araucaria*, 2, 1978, 97-109; J. P. González et al.: *Seminario sobre música popular chilena entre 1900-1930*, Santiago, Facultad de Artes, U. Chile, 1980; R. Torres: *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago, Cenece, 1980; E. Carrasco: *La Nueva Canción Latinoamericana*, Santiago, Cenece, 1982; J. P. González: "Música popular escuchada en Chile en la década de 1930", tesis, Santiago, Facultad de Artes, U. Chile, 1982; F. Cruz: *Música popular no-comercial en Chile*, Santiago, Cenece, 1983; O. Rodríguez: *Cantores que reflexionan*, Madrid, Lar, 1984; J. Orrego-Salas: "Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena", *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, IX, 33-4, 1985, 5-13; G. Becerra: "La música culta y la Nueva Canción", *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, IX, 33-4, 1985, 14-21; J. P. González: "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana", *RMCH*, XL, 165, 1986, 59-84; F. Salas: *El grito del amor. Una historia temática del rock*, Santiago, Documentas, 1987; E. Carrasco: *Quilapayún. La revolución y las estrellas*, Santiago, Ornitórrico, 1988; B. Subercaseaux: *Fin de siglo. La época de Balmaceda*, Santiago, Aconcagua, 1988; J. P. González: "Artistic Heritage, Folk Tradition, and Pop Influence in Latin American Contemporary Music: The Chilean Case", tesis, Los Ángeles, U. California, 1989; H. Escárate: "Hitos del rock en Chile", tesis, Santiago, Facultad de Artes, U. Chile, 1991.

I. M^a ESTER GREBE VICUÑA

II. SAMUEL CLARO VALDÉS

III. LUIS MERINO

IV. MANUEL DANNEMANN

V. RODRIGO TORRES ALVARADO

Chilena. Género musico-danzario de origen chileno, mestizo y de amplia difusión en Hispanoamérica. Véase CUECA.

Chiles fritos. México. Término aplicado en la región de la Costa Chica (Guerrero y Oaxaca) para nombrar un tipo de banda de viento tradicional (una o dos trompetas, trombones de pistón, saxos y/o saxofones, tuba o helicón, bombo, redoblante y platillos). Esta agrupación ejecuta el repertorio local, chilenas, sones, gustos y colombianas; se alterna la melodía entre varios instrumentos, llevando el liderazgo la trompeta y el acompañamiento de acordes sincopados los demás instrumentos (charcheta).

JUAN GUILLERMO CONTRERAS

Chiliduju. Chile. Título del libro del jesuita Bernardo Havestadt publicado en el s. XVIII. La labor misionera de los jesuitas en la América virreinal fue realizada de forma extraordinaria por medio de la música, principalmente en los pueblos de Moxos y Chiquitos en el Alto Perú (actual Bolivia) y en las misiones guaraníes de Paraguay. En Chile, en cambio, los resultados fueron más pobres entre los mapuches, cuya impermeabilidad frente a los influjos de la música occidental se ha mantenido. *Chiliduju*, el documento más interesante que se conserva sobre la herencia musical jesuítica entre los mapu-

ches, fue publicado en Westfalia en 1777 por el jesuita Bernardo Havestadt. Llegado a Chile en 1748 junto con el padre Carlos Haimbhausen, actuó como misionero en La Mocha (Concepción), Rere y Santa Fe. Permaneció veinte años en el país, llegó a dominar a la perfección el castellano y el mapuche, y escribió su obra intitulada *Chiliduju* (lengua mapuche), que terminó después de la expulsión de América de su orden en 1767. El libro incluye, además de detalles del idioma e información geográfica de utilidad, 19 canciones con texto en mapuche y música basada en el *Cancionero de Colonia* y otras fuentes europeas, melodías profanas y una melodía procedente de Paraguay destinada a la fiesta del Santísimo Sacramento; ésta fue puesta a disposición del misionero posiblemente por el padre Antonio Sepp, músico jesuita que actuaba en aquel país. Los cantos de *Chiliduju* están compuestos según modelos españoles, con rimas y medidas variables de versos y estrofas. Su contenido se refiere a la doctrina católica, el Padre Nuestro, el decálogo, la eucaristía, la contrición, el Niño Jesús, el nombre del Salvador, la Virgen María, el Ángel Guardián, la misa de difuntos, la llegada de un gobernador, obispo u otros dignatarios y la realización de un parlamento general con los españoles. Ésta es una buena muestra de los cantos que enseñaban los jesuitas hacia 1760, tanto a los mapuches como a la población chilena de la llamada frontera, en el sur del país.

BIBLIOGRAFÍA: B. Havestadt: *Chiliduju, sive Tractatus linguae chilensis*, Lipsiae, B. G. Tenbueri, 1883 (ed. facs. de Westphaliae, Typis Aschen-dorsianis, 1777); S. Claro Valdés, J. Urrutia Blondel: *Historia de la música en Chile*, Santiago, Orbe, 1973.

SAMUEL CLARO VALDÉS

Chilimeca. México. Aerófono. Palabra utilizada por grupos cahitas (del noroeste de México) para referirse a la chirimía. Véase CHIRIMÍA.

Chililiti [chililitzli]. México. Instrumento musical. Véase AZTECA.

Chilin Chilin. Bolivia. Cordófono. Véase GUITARRILLAS.

Chillador [kirkincho, quirquincho]. Perú. Cordófono. Término que se utiliza para referirse al charango más pequeño. El uso del chillador está extendido principalmente en el sur andino de Perú, aunque algunas variantes se encuentran también en los departamentos de Lima y Junín. Es un instrumento de cuerda cuya caja de resonancia puede ser de caparazón de quirquincho (armadillo), o de madera ocasionalmente tallada. La tapa y el mango son siempre de madera. Las variantes de este instrumento proceden de la cantidad de cuerdas; puede tener cinco, diez o doce. Las cuerdas por lo general son de alambre, lo cual da al instrumento los sonidos agudos que lo caracterizan y a los que debe el nombre. El chillador de cinco cuerdas, ya sea de caparazón de quirquincho o de madera, tiene una orden por cada cuerda; el de diez cuerdas tiene dos cuerdas por cada orden, y el chillador de doce tiene tres cuerdas para las dos primeras órdenes, y dos cuerdas por las tres órdenes restantes. Véase CHARANGO.

BIBLIOGRAFÍA: *MIM*.

GISELA CÁNEPA KOCH

Chillchill. Ecuador y Nicaragua. Idiófono de sacudimiento. Véase CASCABEL; SONAJA.

Chillo. Cordófono. Véase CUATRO.

Chimarra [chimarrita]. Argentina y Uruguay. Danza. Véase CHAMARRITA.