

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

Rodrigo Torres

DON JOSÉ ZAPIOLA, EL "NEGRO QUERIDO" Y LAS FLAUTAS DE CHINOS

MEDIACIONES MUSICOLÓGICAS DE LO POPULAR
EN EL ORDEN REPUBLICANO CHILENO ¹

1

En mi texto glosaré la tríada temática del Coloquio – música/musicología y colonialismo – revisando experiencias relacionadas con la creación de archivos sonoros institucionales y la edición de antologías musicales. Lo que expondré son notas y reflexiones iniciales con las que intento poner foco en algunos casos de mediaciones musicológicas relacionadas con la constitución de un canon musical de carácter nacional y popular.

2

Con respecto al colonialismo, diré escuetamente que el largo ciclo histórico del colonialismo en América no está cerrado. Por otra parte, existe una circunstancia propicia para indagar en la dimensión colonialista implicada en las experiencias del orden republicano americano. Me refiero a la celebración del bicentenario de la independencia en Chile. Es una ventana abierta y propicia para reflexionar sobre cómo ha participado la musicología en las lógicas de construcción del orden republicano, eficaz modalidad de expansión del Occidente moderno con posterioridad al orden colonial barroco, fundado en las coordenadas ideológicas de la modernidad ilustrada y del estado-nación.

¹ Expreso mi sincero agradecimiento a Coriún Aharonián y su sostenida acción por un horizonte crítico y latinoamericano para el desarrollo de la musicología en nuestro continente.

En Chile, desde la década de 1940 – y por varias décadas –, se fue consolidando con la participación de los investigadores un modelo de acción institucional que era funcional a la puesta en acto de una idea de música nacional desde el Estado. Quedó como modelo que gravitará con fuerza hasta el fin de la dictadura militar. En la década de 1990 la musicología empieza a romper su enclaustramiento, abriéndose a horizontes transnacionales y a otras formas de interactuar con la sociedad.

3

Respecto al engranaje entre musicología y música, y sus problemáticas particulares para el caso de las músicas americanas, creo que es importante considerar el papel que ha tenido el uso de la grabación sonora y de la edición fonográfica. Dicho brevemente: estas nuevas tecnologías de grabación y reproducción musical constituyen el cambio más importante acontecido después de siglos, que inicia un ciclo aún en desarrollo de enorme consecuencia para la producción y circulación de las músicas. Sin duda hay un antes y un después de la grabación de lo sonoro. En el ámbito de la musicología posibilitará la creación de archivos sonoros y la edición de discos y antologías, en cuyas narrativas subyacentes se hacen evidentes los criterios, sesgos y limitaciones de la escucha musicológica.

4

Como me referiré a las llamadas músicas folclóricas, es necesaria una breve mención al fenómeno del mestizaje que gravita fuertemente “en la inmediatez territorial de nuestra cultura”². Pese a los varios siglos de historia, aún permanece como una molesta piedra en el zapato del proyecto republicano y su marcha occidentalizadora.

Si el pensamiento mestizo – como sugiere Serge Gruzinski – sólo puede ser entendido mediante un “etnocentrismo crítico”³, obra del observador que asume la relatividad de sus propias convicciones, esta actitud plantea

2 Gabriel Castillo Fadic, “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”, *Revista Musical Chilena*, N°190, 1988:15.

3 Christopher Domínguez Michael, “Reseña de *El pensamiento mestizo* de Serge Gruzinski” (Barcelona: Paidós Ibérica, 2000), (<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6909>; consultado 21-9-2009).

un desafío muy pertinente a la acción musicológica contemporánea, inevitable si se quiere remover las raíces del colonialismo y relativizar la unilateral gravitación de su jerárquico y discriminador sistema musical.

Dicho desafío lo visualizo como el desarrollo de una *musicología multicultural*, de más en más necesaria en esta época de globalización creciente; y aun cuando “los mestizajes – de nuevo Gruzinski –, no son una panacea [en tanto] expresan combates que nunca tienen ganador y que siempre vuelven a empezar”, también “otorgan el privilegio de pertenecer a varios mundos en una sola vida”⁴.

5

En general, en Chile el relato musicológico se ha elaborado mayoritariamente en base a las premisas de la definición ilustrada del Arte y bajo el imperio de aquella Gran División – como la denomina Larry Shiner – que desde el siglo XVIII separó radicalmente las aguas entre Arte y Artesanía⁵. Consecuentemente, dicho relato musicológico se ha producido en una doble serie, paralela y complementaria: de una parte, la llamada música de arte y, de otra, la llamada música folclórica. Sólo en las últimas tres décadas la musicología incorpora a su campo de acción a las músicas urbanas populares, antes abiertamente rechazadas, y también una visión más abarcadora e integral de nuestra sociedad.

6

La modernización del Estado y la construcción de una memoria musical selectivamente nacional

El progresismo civilizatorio que sustentará la modernización del Estado chileno y sus instituciones, entre las décadas de 1920 y 1970, se parece al ejercicio de un colonialismo local, que administra internamente un modelo global. En este proceso se desmedra o absorbe en “la ideología de la patria”, una e igual para todos, la especificidad de otros sistemas culturales y musicales alternos o subalternos.

4 Ibid.

5 Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004: 23 y ss.

En estos términos, la construcción de una identidad nacional homogénea marcará la agenda musicológica: postergará los intentos de comprensión e integración de la alteridad musical y se concentrará en la selección e institucionalización de un bagaje musical representativo de la Nación. Una luz sobre este punto la da Benedict Anderson, en su libro clásico. Plantea que la idea del “tiempo homogéneo, vacío” junto a una concepción de la simultaneidad “transversa, de tiempo cruzado (...) marcada por la coincidencia temporal, y medida por el reloj y el calendario”, introdujeron una radical separación entre la cosmología y la historia. Esta homogeneización temporal será un elemento fundamental en el surgimiento y consolidación de “la comunidad imaginada de la nación” y en la negación de aquellas temporalidades no occidentales, aun plenamente vigentes en América ⁶. Es el caso de los calendarios rituales indígenas, por ejemplo.

7

En 1941 la Universidad de Chile publicó *Los orígenes del arte musical en Chile*, obra monumental del historiador Eugenio Pereira Salas, a la que por décadas se la sigue reconociendo como la principal obra historiográfica de la música en Chile y, me parece, marca un hito fundacional en el proceso de constitución del pasado musical de la nación desde el relato musicológico ⁷. Su autor será igualmente reconocido como autoridad en la dirección de otras iniciativas musicológicas en la línea de configuración simbólica de lo nacional.

Una de ellas fue organizar por primera vez recitales de música popular tradicional en el ilustrado formato de un concierto de música de cámara. El primero fue un concierto en el Teatro Cervantes – *Concierto de música popular chilena*, el 26 de julio de 1943 – y luego su réplica en el Teatro Municipal como concierto-espectáculo – *Concierto de música folklórica*, el 6 de noviembre de 1943 –, por entonces el principal escenario de las artes en el país. Fue el debut de una modalidad de representación escénica del folclore musical, con una precisa selección de géneros locales de canto y danza tradicional, algunos ya desaparecidos y otros muy poco practicados.

6 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007:46, 62.

7 Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.

Estos conciertos, acompañados de la edición de programas-folletos ⁸, conteniendo discursos académicos, ilustraciones, notas explicativas y transcripciones en partituras de las melodías de cada pieza repertoriada, y luego la edición de un álbum antológico de 10 discos ⁹, representan en su conjunto influyentes *mediaciones musicológicas* que promovieron y generaron una específica performance de la chilenidad, referente sobre el que se basarán futuras réplicas a lo largo del país.

Apoyada en el método de la restauración histórica, basada en documentos de archivos y recopilaciones en terreno, estas mediaciones musicológicas significaron la legitimación de lo popular en el espacio académico de las artes, desde la perspectiva de la elite ilustrada. Cimentada como una *memoria cultural selectiva* ¹⁰, fue el modo de convertir y naturalizar a ciertas músicas populares como folclore nacional, selección de géneros y repertorios que arraigarán profundamente en la sociedad como imaginario de la chilenidad.

Éste es el inicio del movimiento de proyección folclórica que en las siguientes décadas institucionaliza y socializa la práctica del llamado folclore musical y coreográfico, multiplicándose por todo el territorio como un movimiento de signo pedagógico que, muy cercano al aparato de la educación pública, movilizó a numerosos artistas, agrupaciones, investigadores, recopiladores, instructores del folclore, festivales folclóricos, ediciones fonográficas, archivos musicales y otras actividades.

8

Revisando los textos de los programas, folletos y crónicas periodísticas que acompañaron la saga de estas mediaciones musicológicas, destacan dos argumentos centrales del ideal de música popular nacional que ellas promueven. Uno gira en torno a los conceptos de raza y geografía como fundamento de una idea esencialista de la nacionalidad y también de la “genuina” música popular; es el implante de una ideología de las raíces. El segundo argumento y complementario con el anterior, es proclamar lo hispánico como el núcleo duro o matriz fundante de la nacionalidad chilena.

8 Folleto *Chile*, Santiago: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1943, 54 pp.

9 *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, Santiago: Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile-RCA, 1944. Álbum de 10 discos con folleto-libro de 44 pp.

10 Heidi C. Feldman, *Black Rhythms of Peru: Staging cultural memory through music and dance, 1956-2000*. Tesis doctoral en etnomusicología, University of California Los Angeles, 2001.

Al respecto, algunas citas ilustradoras:

Domingo Santa Cruz Wilson, influyente conductor de la modernización de las instituciones musicales, en su prólogo del mencionado libro de Pereira Salas, dice que la segunda parte es una “prolija investigación sobre la música criolla, las danzas populares, las de salón, los cantos religiosos y en general, todas las manifestaciones que pueden sintetizar el espíritu de nuestra raza y constituyen la expresión misma del carácter del pueblo”¹¹. Tal segunda parte, acerca de “las variedades y desarrollo cronológico de la música popular chilena”, con los “numerosos ejemplos bien escogidos”, “dan testimonio de que nuestra unidad racial, formada por la penetración lenta de elementos hispánicos en la masa que llevaba un porcentaje de sangre aborígen, ha dado forma a características musicales perfectamente definidas, a ritmos que son eminentemente típicos y que uno puede oír en cualquier medio chileno que se haya conservado sin la contaminación del canto arrabalero y ordinario que nos viene de afuera”¹². Y acerca del logro general de la obra: “Nuestra historia musical queda con el libro de Eugenio Pereira esclarecida en la parte que parecía más oscura, si ella no tiene más ilación, es porque la vida misma de nuestro país en la Colonia, fué la lenta infiltración de una cultura que se abrió paso en una tierra hostil, que hubo que ganarla y por eso mismo lo que asimiló lo hizo gota a gota y lo arraigó en forma que todavía perdura”¹³. Y en su discurso público introductorio de los conciertos de 1943 afirma: “Creemos sinceramente que nadie que tenga raíces en un país, que nadie que tenga una patria, puede oír sin honda emoción la música que ha salido de la veta tan auténticamente simple, la música que más directamente nos despierta el sentido de nuestra personalidad racial y geográfica como es la música popular”¹⁴.

Y ahora la palabra de Eugenio Pereira Salas: “No puede negarse que la cuna de la nacionalidad fue el Valle Central, centro dinámico que sucesivamente conquistó, por la riqueza de la raza allí formada, las zonas extremas que aportaron un escaso porcentaje étnico en la formación de la nacionalidad”¹⁵. Pereira Salas cita en este artículo la caracterización de la raza

11 Domingo Santa Cruz, en Pereira Salas 1941:x.

12 Domingo Santa Cruz, en Pereira Salas 1941:xii.

13 Domingo Santa Cruz, en Pereira Salas 1941:x.

14 Domingo Santa Cruz, en *Chile* 1943:6.

15 Eugenio Pereira Salas “El desenvolvimiento histórico-étnico de la población de Chile”, CORFO, *Geografía Económica de Chile*, tomo II, Santiago, Imprenta Universitaria, 1950: 81-107.

chilena propuesta por el investigador Donald B. Brand ¹⁶: “Chile es un país caucásico-mongoloide-mestizo y aunque en la época colonial se trajeron algunos negros esclavos, el elemento negro no es de consideración. La estimación de un 65% mestizo, 25% caucásico y un 10% mongoloide es probablemente verdadera para el total de la población, tanto como para la zona central” ¹⁷. Y remata su línea argumental hispo-céntrica con una afirmación categórica: “Desde el punto de vista sociológico, en el pueblo mestizo parecen haber predominado en los primeros siglos los factores atávicos aborígenes; pero después se produjo *un desmestizaje* que permitió el predominio de los elementos culturales y sociales de origen hispánico” ¹⁸.

Antes ya había afirmado tal centralidad de lo hispánico en los siguientes términos: “Tres elementos pudieron ser decisivos en la formación del cancionero criollo, a saber: el elemento indígena, el elemento negro africano y el elemento español. Hoy día las investigaciones de los musicólogos, entre los que se destaca la labor del argentino Carlos Vega, no permiten creer en la cómoda teoría tradicional de que un ‘cocktail’ de estos elementos hubiera dado origen a la música criolla”. Y a continuación, con gruesa argumentación, descarta los factores indígena y africano: “Se ha descartado también el factor indígena como determinante en su gestación. La tradición aborígen (...) ha corrido paralela a la criolla, manteniéndose en un hermetismo religioso de misterio y cofradía”. Sigue: “Menos probable es atribuir al escasísimo porcentaje africano de nuestra población, el origen de las danzas del país”. Y concluye: “Descartadas dos posibles vías de investigación, debemos proseguir por el único camino expedito y buscar en las olas sucesivas de la influencia peninsular, transformadas por el alma criolla, el origen de la música popular en Chile” ¹⁹.

Y eso destiló como fundamento ideológico del canon musicológico de la música popular chilena. Al encuadrar, normalizar, corregir, temperar, seleccionar el pasado musical desde tales premisas, se proyectó un ideal de lo nacional en la escritura oficial de la historia musical que generó una especie de inmovilismo simbólico que esfumó o dejó fuera de cuadro a negros e

16 Donald Brand, “The people and languages of Chile”, *New Mexico Anthropologist*, V/13, 1941; en Pereira Salas 1950:105.

17 Pereira Salas 1950:105. Aquí “caucásico” es europeo mediterráneo; “mongoloide” es aborígen, principalmente “araucano”, es decir mapuche.

18 Pereira Salas 1950:106.

19 Pereira Salas 1941:170-171. Las cursivas en “un desmestizaje” son mías.

indígenas. Al arribar a este punto me detengo en dos casos históricos con el propósito de ilustrar algunos de los asuntos hasta ahora esbozados.

9

Caso 1: La zamacueca de José Zapiola

José Zapiola Cortés (1802-1885), destacado músico y personalidad pública en el Santiago del siglo diecinueve, ha sido representado musicológicamente al contraluz de la figura de un compositor culto, arquetipo protagónico de la historiografía musical europea. Pero la realidad es que Zapiola además de compositor fue sobretodo un activo músico práctico que se prodigó en la escena santiaguina como clarinetista y director de bandas, intérprete y director de pequeñas orquestas en el teatro y la ópera e intérprete y director de la Capilla de la Catedral de Santiago. Fue siempre un autodidacta que de niño “se apegó obcecadamente a Matías Sarmiento, Músico Mayor, y requinto del batallón N°8, y el resto lo harán su talento y pertinacia”²⁰. Además, según escribe Pablo Garrido, la madre de José Zapiola, doña Carmen Cortés, “era de condición modestísima. Se asegura que por sus venas corría sangre africana”²¹, de donde podemos conjeturar vínculos y afinidades de nuestro “primer músico republicano”²² con el mundo afroperuano.



Ejemplo 1: Retrato fotográfico de José Zapiola Cortés, 1856.

20 Pablo Garrido, *Historial de la cueca*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1979: 20.

21 Ibid. Cita de Domingo Amunátegui Solar, *Historia de Chile - Las letras chilenas*, Santiago, 1925: 201.

22 Cf. Samuel Claro Valdés, “José Zapiola, músico de la Catedral de Santiago”, *Boletín Academia Chilena de la Historia*, XLI/N° 88, 1974: 221.

Profusamente citado por los investigadores en relación a la introducción y práctica de la zamacueca en Chile, al punto que el siguiente pasaje de sus memorias devino en una de las fuentes de referencia oficial de la historiografía del género: “Desde entonces [1823], hasta hace diez o doce años [escribe en 1872], Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas, notables e ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros. La especialidad de aquella música consiste particularmente en el ritmo y colocación de los acentos propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido, porque no puede escribirse en las figuras comunes de la música”²³.

10

Hacia 1941 Eugenio Pereira Salas “exhumó una *zamacueca* original de Zapiola, ‘expertizada’ y glosada por el compositor Jorge Urrutia Blondel”²⁴, quien por entonces era un severo profesor de armonía, contrapunto y análisis del Conservatorio Nacional de Música. El foco de su expertización fue detectar ‘defectos’ en la partitura escrita para piano y luego proceder a ‘corregirlos’.



Ejemplo 2: Manuscrito de la zamacueca para piano de José Zapiola

23 José Zapiola, *Recuerdos de 30 Años: 1810-1840*. Santiago, Zig-Zag, 1945:100.

24 Robert Stevenson, “Homenaje a José Bernardo Alcedo (1778-1878)”, *Boletín de Música*, N° 80, Washington, marzo-junio 1971: 5.

Es interesante apreciar en los comentarios de Urrutia Blondel el lugar y el paradigma musical desde donde se analiza ‘técnicamente’ ésta así como otras piezas del repertorio popular y que, en alguna medida, permiten apreciar la sonda académica que prevaleció para conocer y determinar el valor de las músicas de la tradición popular.

“Tanto la corta extensión (12 compases), la enmienda a lápiz (7° compás) destinada a completar la ‘cuadratura’, como algunos errores que suponemos más bien correcciones de copia que de armonización (6° y 10° compases), nos inducen a creer que esa pequeña obra para piano solo, escrita en media hoja de papel, sea propiamente el bosquejo, provisoriamente copiado a tinta, de otra de mayor extensión e importancia. Sin embargo es lo único que queda de ella, y junto a su fiel transcripción, proponemos, además, una versión ‘revisada’ por la cual asumimos entera responsabilidad”²⁵.

“Es una especie de cueca ‘lánguida’ muy cercana a la ‘marinera’ y no ajena a cierta distinción. Ésta se debe en parte al pequeño fragmento de escala con que se inicia la melodía, y extraído de la escala menor natural o hipodórica (con si bemol en vez de si becuadro, dentro del tono de do menor)”²⁶.

“La armonización es sencilla; usa exclusivamente los acordes principales de la tonalidad. La ‘cuadratura’ y la forma no aparecen muy claras. Después de un período regular de ocho compases (uno fue agregado con lápiz según observamos antes), sigue un complemento de cuatro compases, que deja en suspenso la melodía sobre un acorde de sétima de dominante y permite comenzar ‘da capo’ sin que aparezca ningún reposo sobre la tónica o cadencia conclusiva alguna”²⁷.

En el folleto de la Antología de 1944, Urrutia Blondel explica que la versión de la zamacueca es “una transcripción algo libre, para guitarra

25 Texto inédito de Jorge Urrutia Blondel de 1941 aproximadamente; en Centro de Documentación Musical, Universidad de Chile.

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Jorge Urrutia Blondel, “Análisis técnico-musical”, *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile*, 1ª reedición, Santiago, Facultad de Artes-Universidad de Chile, 2005: 21.

y canto, de la pequeña obra para piano solo de José Zapiola, único ‘autor’ conocido que se incluyó entre todas estas obras anónimas, en razón de su valor histórico. Es una composición y no un trozo folclórico. Como el manuscrito, único original hasta ahora conocido, parece más bien un bosquejo pues tiene correcciones, errores y omisiones, el suscrito [Jorge Urrutia Blondel] debió hacer, con el debido respeto y responsabilidad, una versión ‘revisada’, que sirvió de base a la que se ha grabado para canto y guitarra, previa adaptación de la letra anónima de la zamacueca ‘Negro querido’, conocida aproximadamente desde 1850. En general, este trozo tiene características poco usadas en la cueca genuinamente chilena, las que distinguen más bien a la música popular de países situados más al Norte (Perú, Bolivia, Ecuador), sea, cierta languidez rítmica, uso del modo menor, acentuación sincopada dentro del compás (aquí en el 6/8). *La forma es elemental, fragmentaria y algo irregular. Consta de un período ternario de 13 compases y tres frases, dos de cuatro y una tercera de cinco compases, a manera de insistencia, algo variada, de la segunda*”²⁸.

En su “transcripción algo libre” grabada en 1944, Urrutia Blondel cambió por un si becuadro el si bemol del “pequeño fragmento de escala con que se inicia la melodía” (compás 1º) y ‘resolvió’ el suspenso final agregando un acorde de tónica a modo de cadencia, lo cual significó sumar un nuevo compás a la estructura original de doce compases. De este modo, la escolástica de la composición académica operó como autorizado fundamento ‘corrector’ de la forma tradicional de esta danza popular²⁹. Más que evidente es aquí la distancia cultural entre el analista académico y lo analizado, siendo especialmente curiosa y sorprendente lo desinformado de su intervención de esta estructura musical de 12 compases, la que permanece hasta hoy como el módulo de base de la cíclica estructura musical de la cueca, repetido 4 veces y que sólo en la última tiene una prolongación cadencial.

29 Ibid.

Zamacueca

José Zapiola (1840)

Un ne - gri - to muy fi - no me di - jo un di - a
 que se mo - ría si no lo a - ma - ba
 se mo - ría ay sí; si no lo a - ma - a - - - ba.

Ejemplo 3: Transcripción para canto y guitarra basada en la versión revisada de Jorge Urrutia Blondel de la zamacueca de Zapiola.

11

Para la realización de los mencionados conciertos en 1943, el equipo organizador convocó y seleccionó a músicos idóneos para interpretar el repertorio programado. La primera parte del programa la constituyó una especie de pórtico funcional a proveer perspectiva y espesor histórico al compendio del folclore musical nacional que ofrecía el concierto. Este pórtico incluyó la restauración de ‘Zapateo’, según la transcripción publicada en 1716 por el viajero francés Amadée Frézier³⁰, junto a otras danzas decimonónicas como “El Cuando” y “El Aire” y la zamacueca para piano de Zapiola ahora convertida por los citados expertos en la zamacueca “Negro querido” y cantada a la usanza de las cantoras campesinas del Valle Central por las entonces debutantes Hermanas Loyola³¹. Y se introduce en la versión grabada por este destacado dúo nuevos cambios: 1) normalización rítmica al estilo de la tonada, desapareciendo todas las “acentuaciones sincopadas” y 2) prolongación cadencial de la segunda frase (compases 5-8), idéntica a la antes realizada en la tercera frase (compases 9-12) por Urrutia Blondel; de este modo, la estructura de la zamacueca queda en 14 compases: a (compases 1-4), b (compases 5-9), b’ (compases 10-14). Y será esta la versión que se consolidará como definitiva de este proceso de restauración histórica. En base a una partitura que quizás nunca se conoció, se decantó una pieza del repertorio canónico de la música popular chilena.

30 Amadée Frézier, *Relation du Voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chili et du Pérou fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*, Paris: 1716. Aparece referida como “Sapateo, danse du Péou & du Chili”.

31 En el programa del concierto en el Teatro Municipal el 6 de noviembre de 1943 aparece en el 2º lugar: “Zamacueca - 1840 - ‘Negro querido’ - Transcripción de J. Zapiola. Texto adaptado - Tres guitarras y dos voces de mujer”.

Zamacueca (versión cantada)

Un ne - gri - to muy fi - no me di - jo un di - á - a
que se mo - ri - a si no lo - a - ma - a - a - ba
se mo - ri - a - a - y si si no lo - a - ma - a - a - ba

Ejemplo 4: Transcripción de la melodía de la versión cantada por las Hermanas Loyola.

En la década de 1960 se da por hecho la ‘tradición inventada’ de esta zamacueca. Así, Patricio Manns escribe en 1969: “La Sociedad Filarmónica creada en 1826 e integrada, entre otros, por Don José Zapiola, compositor nacional y autor del Himno de Yungay y de una zamacueca famosa en los salones de entonces, ‘El Negrito’, prohibió cualquier baile de carácter popular, en esta censura cayó también la zamacueca. Paradójicamente el tema de Zapiola es, hoy en día, un verdadero clásico del género (...)”³².

12

Podemos conjeturar la presencia de una otra censura a la arriba señalada por Patricio Manns sobre esta danza popular, orientada a invisibilizar o ‘blanquear’ el factor negro tanto en la zamacueca de piano y su versión acampe sinada, como en el posible origen mulato del propio Zapiola, en el género zamacueca/cueca en general y en excluir de la escena oficial a quienes como Pablo Garrido postularon y destacaron la presencia afroperuana en él.

Las primeras notas referidas a la zamacueca de Zapiola las escribió Pablo Garrido en el folleto-libro que se publicó con ocasión del concierto de 1943, donde hace nítida una perspectiva transnacional para contextualizarla enfatizando sus componentes afro:

“La zamacueca es una danza común a cuatro países: Perú, Bolivia, Argentina y Chile. Es, incuestionablemente, el baile nacional de Chile, donde se bailarían desde antes de 1813 (Julián Mellet, en *Voyages dans l’intérieur de*

³² *El Musiquero*, N°78, diciembre de 1969.

l’Amerique du Sud) con el nombre africano de “lariate”. El historiador don Benjamín Vicuña Mackenna afirma que fue introducida a Chile por los negros de la Guinea que cruzaban encadenados y en caravana el macizo andino, reposaban en Quillota y continuaban por los desiertos del norte hasta Perú. Según José Zapiola (*Recuerdos de 30 Años*, 1875, Santiago) la danza vino del Perú tan sólo el año 1824, donde la practicaban los negros y mulatos de la barriada festiva de Lima”³³.

Y sobre la música destaca que: “José Zapiola ofrece una transcripción de ‘Negro Querido’, curioso ejemplo en modo menor, que nos hace sospechar de su origen; nuestras zamacuecas o cuecas (como se las llama en la actualidad) son todas, sin excepción, en tonalidades mayores, perteneciendo a ubicación incaica aquellas en menor”³⁴.

Para luego ahondar en la conjetura negra como cosa de músicos mulatos: “En 1841, Bernardo Alcedo, eminente colega suyo radicado en Chile – ambos eran mulatos – le invitó a demostrar su arte en Lima, capital donde Alcedo gozaba de gran favor (era el autor del Himno Nacional del Perú desde 1821), y donde no era factor de lesiva discriminación una pigmentación resaltante”³⁵.

“Convite” obligado a todo forastero era una visita nocturna a la pintoresca barriada “abajo’el puente”, conocida por Malambo, que “ha sido el barrio de los negros en Lima desde hace varios siglos”. “Allí se observaban las alegrías populares dancísticas desatadas a todo vapor, y un halo jocundo de alborozo primitivo envolvía a la abigarrada confluencia de cantores, tañedores, bailarines y espectadores con la magia de la zamacueca crispante”³⁶.

“Allí debió quedarse absorto Zapiola en el reencuentro con la mismísima danza que debió tocar, quizás cuántas veces, para sus parroquianos santiaguinos en los lugares públicos en que actuaba: café, parral, teatro”³⁷.

Cuando a fines de 1944 apareció la versión grabada de la zamacueca, versionada en el estilo de una tonada campesina y con los cambios ya señalados, las notas explicativas respectivas fueron esta vez escritas por Jorge

33 Pablo Garrido, en *Chile* 1943:12.

34 Ibid.

35 Garrido 1979:23-24.

36 Garrido 1979:24.

37 Garrido 1979:30.

Urrutia Blondel y no por Pablo Garrido. De este modo la argumentación afirmativa de la ‘negritud’ del género desapareció del relato musicológico oficial y sólo reaparecerá de nuevo con Garrido en 1979, en un gesto pos-trero de un permanente defensor y promotor del cultivo de las músicas afroamericanas en un país que se piensa a sí mismo como ajeno o intocado en su raíz popular por lo afro ³⁸.

13

Caso 2: El “sonido rajado” de los bailes chinos ³⁹

Existe en el país un antiguo y extendido sistema de cofradías religiosas; una de ellas son los *chinos*, cuya práctica ocurre desde la región de Valparaíso hasta la región de Arica en el norte. Los *bailes chinos* es un tipo de sociedad religiosa mestiza, heredera del modelo de las cofradías coloniales. Tienen una fuerte identidad masculina y una ritualidad fundamentalmente mariana, con santuarios como los de La Tirana, próximo a Iquique, La Candelaria en Copiapó y Andacollo cercano a La Serena. Se distinguen por simultáneamente danzar y ejecutar sus instrumentos: flautas, tambores y banderas (el alférez) que guían visualmente la música y la danza ⁴⁰.

La música de los *bailes chinos* es inseparable del contexto ritual de la fiesta religiosa, donde se ejecuta simultáneamente con la música de los otros bailes participantes. De esta manera, las múltiples músicas superpuestas delimitan una espacialidad sonora envolvente del ritual que va marcando cada momento de la estructura de la fiesta. Precisamente en este marco de interacción entre los bailes participantes es cuando adquiere pleno sentido el mecanismo de mantener en el espacio ritual un sello sonoro identitario

38 Curiosamente coincidió la publicación del monumental *Historial de la cueca* (Valparaíso, Ediciones Universitarias) de Pablo Garrido con la declaración de la cueca como danza nacional por decreto del supremo gobierno promulgado el 19 de septiembre de 1979. Treinta años más tarde el musicólogo Christian Spencer retomará la misma línea de Garrido; ver “La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX”, *Boletín Música*, Casa de las Américas, N° 26, 2009: 66-92.

39 Esta sección se basa en informaciones extraídas de los trabajos de Leonardo García, *Les bailes chinos? Religiosité et métissages au Chili*, tesis doctoral en sociología, Université de Paris X-Nanterre, 2008 y de Claudio Mercado, *Con mi humilde devoción, Bailes Chinos en Chile Central*, Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco Santander, Santiago, 2003.

40 Ver García, 2008:41. Señala que “la especificidad de los chinos en relación al resto de los bailes o cofradías religiosas mestizas de Chile consiste en que danzan y simultáneamente tocan sus propios instrumentos musicales”, son “los únicos que hacen y bailan su propia música”.

de cada *baile chino*, sello que ellos buscan y realizan a través del sonido y el ritmo y también por medio de las mudanzas coreográficas ⁴¹.

La sonoridad característica de los bailes chinos proviene de sus particulares conjuntos de flautas, acompañadas de un pequeño tambor y un bombo. Son flautas de madera o de caña, con un solo tubo sin orificios de digitación, cerrado en el extremo opuesto a la embocadura, que producen una sonoridad compleja, de rico contenido espectral (por la tendencia explícita a modificar o alterar las resonancias armónicas naturales). Esto es resultado del diseño interno del tubo resonador constituido por dos secciones de diámetros distintos, lo que genera un sonido con dos fundamentales y una nutrida gama espectral, de armónicos agudos y disonantes. A este sonido particular los *chinos* lo identifican y lo llaman *sonido rajado* ⁴².

La performance instrumental de un baile chino se organiza en dos filas de flauteros (entre 5 y 12 por cada fila), las que avanzan ejecutando alternadamente y sin pausa dos grandes masas de sonido articuladas en una trama densa, dinámica y envolvente, cuyo flujo rítmico y su desplazamiento espacial son sincronizados por el pulso, ora regular, ora cambiante, de los tamboreros. El ejecutante del bombo se ubica al centro y atrás, cerrando el grupo, en tanto el ejecutante del tambor pequeño se ubica entre ambas filas, guiando la danza con sus mudanzas coreográficas. También interviene en la conducción de la performance del grupo, el alférez del baile a través de precisas señas visuales que ejecuta con su bandera ⁴³.

Con esta modalidad se desarrolla la música durante períodos prolongados, de una y hasta tres horas seguidas, en los que fluye una sutil dinámica de variaciones sonoras e interacciones entre los flauteros.

Un momento especial es cuando el baile se acerca a la imagen sagrada o al templo en que se dejará la imagen tras la procesión. Entonces el grupo que viene “chineando” despliega toda su potencia sonora y tras la señal de la bandera, el poderoso torrente se detiene súbitamente, surgiendo desde ahí el canto conmovedor del alférez ⁴⁴.

41 García 2008:75.

42 García 2008:84-85.

43 Mercado 2003:25.

44 Mercado 2003:5.

Muy habitualmente este proceso y sus sutilezas pasan desapercibidos a un oyente externo y ocasional, produciéndole más bien la sensación de reiteración monótona de algo muy básico. Y éste es un punto de inflexión importante de señalar: el adentro y el afuera en la percepción de la música de las flautas de chinos.

Estos flauteros poseen un saber de este oficio y sus categorías, de cuáles sonidos y comportamientos hacen parte del sistema y cuáles no, lo que les permite evaluar el desempeño de su baile y reconocer a distancia el sonido de otros bailes. Esta sutil competencia auditiva, que nutre los comentarios de los *chinos* en sus animadas conversaciones al fin de la jornada, posteriores a la performance ritual, se manifiesta en una gama de conceptos técnicos precisos referidos a los modos de producción del sonido de sus flautas, tales como *gorgorear*, *gargantear*, *llorar* (hacerla bramar), *gansear*, *catarrear*⁴⁵.

Esto es lo que singulariza a una “estética” musical construida sobre la idea del timbre y no de la clásica noción de melodía⁴⁶. Su timbre basal es el *sonido rajado* mencionado y que hace parte de un sistema musical característico del área sur andina, cuyo origen data de varios siglos previos a la colonización española. Claudio Mercado, especialista en este tema, asegura que “probablemente tiene antecedentes en la milenaria cultura Paracas, del sur de Perú”⁴⁷.

La impresión que produce esta música en una escucha externa y desinformada ha generado recurrentemente un largo prontuario discriminador que ha contribuido a remarcar la distancia cultural, temporal y espacial que ha instituido la cultura oficial con respecto al mundo indígena y sus sistemas musicales. Algunos ejemplos ilustradores.

Testigo presencial de la Procesión Corpus Christi en Quillota en 1842, Domingo Faustino Sarmiento escribirá en la prensa: “En otras partes hay una comparsa de indios con su cacique que baten ante el Santísimo una bandera española, y ejecutan un concierto infernalmente desapacible, con una flautas que sólo producen un sonido uniforme y monótono”⁴⁸.

45 Mercado 2003:26.

46 García 2008:75.

47 Mercado, 2003:27.

48 *El Mercurio*, Valparaíso, 31 marzo 1842.

Un observador de la Fiesta de la Virgen del Rosario en el santuario de Andacollo del año 1853, comentó: “A más de estas cuadrillas danzantes, había una solamente compuesta de indios originarios del lugar. Estos andaban en su traje de minero sin atavíos de ninguna especie, tocando todos sus pitos chillones de una caña (particular) a excepción de uno o dos que llevaban unos como tamboriles de sonido bronco i desabrido i que iban al lado de su jefe para publicar sus órdenes silenciosas que éste les comunicaba. El distintivo del mando no era otro que una banderilla de un jénero azul y un mango de madera adornado con cintas de diversos colores. Los indios no cantaban ni tenían otra música que sus flautillas rústicas y fastidiosas, y su danza se reducía a unos saltos o brincos medios resbalados, que ejecutaban en una postura forzada, semejante al cazador cuando trata de ocultarse del pajarillo que persigue”⁴⁹.

La fiesta de La Candelaria en Copiapó de 1885 provocará el siguiente reclamo de un civilizado observador: “Nos resistimos a creer, pero es la triste realidad, que subsista todavía la burda ceremonia del baile o chivateo ante la imagen de la Virgen, de unos cuantos individuos disfrazados de saltimbanquis. Esa chacota salvaje subsiste. En los tiempos de civilización a que hemos llegado podía y debía suprimirse ese baile grotesco de piruetas y contorsiones extravagantes al son de chilladores y bulliciosos pitos”⁵⁰.

14

Desde el comienzo, las recopilaciones e investigaciones realizadas por el núcleo musicológico que se consolidará como equipo del Instituto de Investigaciones Musicales, se concibieron como parte de una labor científica de registro y difusión musical patrimonial, su “exhibición por doquier, con cantores que sean exponentes genuinos de la nacionalidad”, señala Filomena Salas, que además plantea “grabar discos que ilustren verdaderamente al auditor sobre nuestros documentos folclórico-musicales” y la misión de realizar un “plan sistemático y bien elaborado para el mejor desentrañamiento y divulgación del auténtico cantar de nuestros campos y ciudades”⁵¹. Esta orientación está impresa en el origen y trayectoria del Archivo Sonoro de Música Tradicional de la Universidad de Chile en la década de 1940, el más antiguo en su género en el país.

49 *El Progreso*, IX/Nº2714, 11 febrero 1853, p.3, c.1.

50 *El Atacameño*, 2 marzo 1885.

51 Filomena Salas, en *Chile*, 1943:53.

La colección de grabaciones de terreno preservadas en el Archivo de la Música Tradicional de Chile suma alrededor de 600 horas. Estos registros datan de fines de los años 1940 hasta fines de la década de 1980 y fueron realizados por diversos investigadores y recopiladores. Resalto un hecho indicador de la permanencia de un sesgo histórico, aunque de más en más atenuado: al revisar la colección de estas grabaciones para su digitalización, constatamos que de las grabaciones correspondientes a los bailes religiosos del país, el menor porcentaje corresponde a los bailes chinos. Y en el caso específico de esos registros, por otra parte, lo que fue grabado corresponde abrumadoramente al momento del canto del alférez, quedando la música de las flautas como un marco sonoro efímero de entrada o salida (un par de minutos es el fragmento más extenso que encontré). Son registros incompletos de estas ceremonias en las que, como se señaló antes, la densa y particular sonoridad de las flautas es la que demarca y llena el espacio ritual y de cuyo seno surge cada vez el canto del alférez para establecer el puente con lo divino. Es decir que la escucha recopiladora ha valorado más ese momento del ritual en desmedro del otro. De nuevo el gesto invisibilizador o minimizador de lo indígena que nos recuerda en su recurrencia estructural la orientación ideológica presente en la constitución del relato musicológico del país.

15

Las antologías sonoras constituyen un relato y una representación de las músicas populares nacionales (léase tradicionales o folclóricas) y son un modo de aprehender las lógicas de la escucha musicológica y los sesgos de su criterio seleccionador o antologador.

Primer caso: *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, colección de diez discos de 78 rpm (60':50") dirigida por Eugenio Pereira Salas y un equipo de especialistas del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Santiago: Instituto de Extensión Musical-RCA Victor, 1944). Por su foco hispano-céntrico, ya comentado, con fundamento en el *desmestizaje* argumentado por Pereira Salas, lo indígena y lo mestizo con alto componente de herencia indígena no ingresó al repertorio de esta antología.

Segundo caso: Samuel Claro Valdés, *Oyendo a Chile*, (Santiago: Andrés Bello, 1979) que incluye un casete con 52 ejemplos musicales (90':00"). Importante ampliación del encuadre del campo musical: músicas indígenas,

músicas folclóricas, músicas populares locales y músicas de arte. En el capítulo “Música en tiempos de la República”, selecciona 4 obras de compositores del siglo XIX, siendo la zamacueca “Negro querido” uno de ellos (extraído de la antología de Pereira Salas). Y en el capítulo “Redescubriendo a Chile”, incluye 6 fragmentos de músicas registradas en terreno por investigadores del Instituto de Investigaciones Musicales; son músicas ceremoniales y una de ellas es un fragmento de un canto de alférez de un *baile chino* en la fiesta de Corpus Christi en Puchuncaví en 1959, precedido por un más breve fragmento de músicas de flautas de chinos (track N° 30, 1:50”).

Tercer caso: el disco producido por Jochen Wenzel con la asesoría de Manuel Dannemann, *Chili. Musique traditionnelle métisse hispano-chilienne*, UNESCO, serie Anthologie des Musiques Traditionnelles, D 8001, 1975 (48:00”), que rompe la tendencia inercial de desconocer el sonido de las flautas de chinos al incluir un extenso fragmento de música de flautas de chinos y canto de alférez (14’), aunque se trata de una edición producida por y para la UNESCO, de circulación muy restringida en el país.

En general en estas antologías se hacen evidentes las fricciones surgidas de la aplicación de nociones propias de arte musical del sistema occidental a músicas rituales, para su registro y segmentación en un archivo o su edición fonográfica, por ejemplo.

16

Durante el período postdictadura chileno (1990-2010) surgen nuevas mediaciones musicológicas que relativizan el peso histórico del modelo de desarrollo nacional de la música antes referido.

Esta relativización se manifiesta, productivamente diremos, en un cambio de foco que, al considerar lo popular desde una perspectiva acotada a su propio entorno e historia – y ya no como objeto de la cultura nacional –, hará evidente dimensiones de su sistema musical que aunque siempre presentes no fueron antes considerados. Un caso relevante es la aproximación a la música ritual de los *bailes de chinos* de la quinta región en Chile que, centrada en la producción del sonido mismo y sus vínculos con conceptos y comportamientos de los músicos y comunidades que lo practican,

explora en el complejo sistema ritual y musical que sustenta y da sentido a una antigua tradición de fuerte raigambre indígena, donde el *sonido rajado* de las flautas de estos bailes protagoniza la densa trama sonora que singulariza a esa música. En esta línea destacan los trabajos Leonardo García, Claudio Mercado y José Pérez de Arce.

Pareciera, eso creo, que llega a su fin el largo ciclo del folclorismo de Estado y de la retórica de la fusión o asimilación homogeneizadora, racial y/o cultural, al mismo tiempo que en el horizonte del capitalismo globalizado emerge la figura retórica del multiculturalismo políticamente correcto ⁵², ¿nuevo escenario para la musicología latinoamericana y el desarrollo de narrativas musicales multiculturales?

52 Por ejemplo, al finalizar las celebraciones oficiales del bicentenario de la independencia chilena, el presidente Sebastián Piñera asistió a la 65ª Asamblea General de la ONU realizada el 23 de septiembre de 2010 y en un pasaje de su discurso estrenó esta nueva retórica multicultural del Estado: “Nosotros nos sentimos orgullosos de ser una nación multicultural pero reconocemos que no hemos dado a nuestros pueblos originarios las verdaderas oportunidades que ellos merecen y necesitan. Y por esto estamos promoviendo en nuestro país el reconocimiento constitucional de todos nuestros pueblos originarios, dejando atrás *la estrategia de la asimilación* para seguir *la estrategia de la integración*, respetando y valorando y protegiendo su idioma, su cultura, sus tradiciones, que son parte de las riquezas más profundas de nuestro país” (las cursivas son mías). Claro que del dicho el hecho hay mucho trecho, como pudimos comprobarlo en el 2010 los ciudadanos del bicentenario chileno.