

CONSEJO INTERNACIONAL DE LA MUSICA  
COLOQUIO INTERNACIONAL DE MONTEVIDEO  
SOSTENIMIENTO DE LA DIVERSIDAD MUSICAL  
CARLOS RETAMAL DAVILA

**Música andina en Santiago de Chile: espacio de diversidad de confluencias estético-musicales e ideológicas para la construcción de una identidad Indígena.**

El presente trabajo pretende una caracterización de la música andina en Santiago de Chile como producto de la diversidad de corrientes estéticas musicales e ideológicas que la contienen y cómo estas operan a favor de una construcción identitaria, factor determinante en su reconocimiento como parte de la diversidad de expresiones que conforman el patrimonio musical chileno.

**Antecedentes históricos de la música andina en Santiago de Chile**

Lo que hoy entendemos como “música andina” en Santiago de Chile, forma parte de una variada cadena de eventos que fueron perfilando esta expresión a través de un largo proceso de consolidación de aspectos tanto musicales como extramusicales. El desarrollo de la radiodifusión, la industria musical, la emigración y migración de intelectuales desde y hacia el viejo mundo, el exilio, como consecuencia de los procesos políticos (principalmente las dictaduras militares), contribuyeron a la diseminación y desarrollo de esta expresión a través del mundo, así como a la incorporación de formas, enfoques filosóficos, estéticos de diversa naturaleza y que se incorporan en América Latina adquiriendo sus propios rasgos y características, según el contexto sociopolítico y cultural en el que se manifiesta. Estos rasgos a veces venidos desde las metrópolis a las colonias o viceversa, se materializan como “elementos renovadores...son asimilados y luego redistribuidos como nuevas formas híbridas...”(P.van der Lee:1999). Por ejemplo, en el ámbito intelectual-académico, en particular el Cubismo (1907), “despertó el interés por todas las concepciones artísticas no Europeas, especialmente las del arte negro”(J.Franco:1985). Todo esto “seguido por un número de ‘ismos’ de vanguardia ....cuyo común denominador era la actitud antintelectual y antirracional. Esto también se unía al culto de lo primitivo”(J.Franco:1985). En esta misma dirección la influencia de Oswald Spengler con su libro “La decadencia de occidente” estimula la mirada hacia otros mundos, más allá del mundo occidental. Al respecto J.Franco sostiene que este libro “produjo en los Latinoamericanos honda impresión, especialmente por la sugestión de que la agonizante civilización occidental había sido solo una de las tantas civilizaciones del mundo, y quizá no la más importante de todas ellas. Esta teoría sugería que las culturas indígenas americanas podían igualar y aún superar a la cultura Europea y que, por consiguiente, no había razón para que

no pudiera desarrollarse en el nuevo mundo.”. Esta visión desde el mundo Europeo contribuye, desde las esferas intelectuales, a dar una mirada distinta y más tolerante a las expresiones locales.

La nueva visión Europea, las aspiraciones modernistas de la intelectualidad Latinoamericana adscribiéndose a esta visión, sumado a todo esto las legítimas aspiraciones de desarrollo étnico constituyen el marco de legitimidad de las expresiones locales y en particular las venidas del mundo indígena en coexistencia y en yuxtaposición con las criollas.

Uno de los primeros resultados de esta relación se ve materializada en el desarrollo de la música andina, cuyos primeros antecedentes relativos a su presencia y conocimiento en el ámbito santiaguino se remonta hacia los años 50s. En ese entonces, Margot Loyola y el músico pampino Calatambo Albarracín se preocupan de la proyección de esta música en el contexto de la zona central, siendo su ámbito de difusión el mundo universitario y el espectáculo respectivamente. El primero respondiendo a objetivos académicos de investigación y el segundo con fines folklóricos de proyección cultural en el ámbito del espectáculo.

Sin embargo las sonoridades andinas tardaron algún tiempo en llegar a formar parte de la creatividad musical de los grupos chilenos. Existía un cierto grado de desconfianza en este tipo de sonoridades ya que los instrumentos que los producen se consideraban Bolivianos. Al respecto Carlos Necochea, miembro fundador del grupo “Los Curacas”, grupo musical que nace en 1968, en entrevista dada a Revista Paloma, responde a un periodista; “ese es tu error, pensar que nuestra música es Boliviana. Chile tiene altiplano por el norte” (Revista Paloma: 1973 p.36).

Por su parte, la migración de generaciones de intelectuales Latinoamericanos hacia Europa y en particular a Francia durante los 50s, fue un hecho casi determinante en la consolidación de lo que hoy conocemos como música andina. Entre ellos destacamos a Violeta Parra quien estando en Francia conoce a Gilbert Favre, músico-clarinetista suizo, quien en su visita a América Latina conoce la quena y aprende su ejecución introduciendo técnicas y rasgos estéticos propios de la música occidental. Entre ellos se distingue el “uso del vibrato, un sonido voluminoso con un amplio rango de cambios dinámicos, glissandos de tercera o más, un fraseo distintivo y un ‘sello’ personal, el cual fue la raising de las siguientes notas de una frase por un tono minimal, creando así una especie de ‘cola’. Planificada o accidentalmente esta estructura fue imitada por otros grupos” (G.Wara: ).

Por su parte la labor ejercida por los Parra en particular Violeta en la difusión y reconocimiento de la cultura indígena y sobretodo en lo que se refiere a las sonoridades andinas fueron determinantes para su incorporación en el movimiento musical de la “Nueva Canción Chilena” y particularmente en el grupo “Quilapayún”.

*“...Sólo los Parra habían desenterrado este tipo de música, pero no había todavía ningún conjunto que se dedicara a difundir estas canciones. Sentíamos una necesidad enorme de encontrar nuestras raíces, de saber nuestros orígenes, de conocer lo que éramos y lo que habíamos sido; y esto no lo entendíamos como una solidaridad romántica hacia las ruinas del pueblo que habían encontrado los españoles a su llegada al continente, sino como una verdadera respuesta a nuestra propia inconsistencia cultural”* (E.Carrasco;1988).

“Quilapayún” (del mapudungún que significa tres barbas) conjunto representativo y evocativo de los 70s, con su rechazo a la “penetración anglosajona”, recurrieron al sustrato cultural indígena como una forma de dar respuesta a problemas de índole cultural tales como la identidad,

*“...nos volvimos hacia lo autóctono, hacia lo estrictamente indígena que hasta el momento era prácticamente desconocido en Chile”* (E.Carrasco;1988). Aún cuando el nombre elegido para identificar al grupo fue una invención que respondía mas bien a una contra-respuesta al modelo que imponían los conjuntos de música “típica” como “Los de Santiago”, “Los de las Condes”, “Los de Ramón” que a intereses indigenistas propiamente tal.

Así también es reconocido el aporte que Angel Parra realiza a este conjunto sobretodo en el aprendizaje e incorporación de las sonoridades indoandinas:

*“El trabajo con Angel fue breve e inorgánico pero al menos nos dejó algunas enseñanzas: ..., sabíamos por fin donde poner los dedos para tocar la quena o el charango...”* (E.Carrasco; 1988).

En este sentido tanto Isabel como Angel aportaron significativamente a este proceso de consolidación, su visita a Francia particularmente en París toman conocimiento de otras expresiones del continente Latinoamericano. Al respecto Osvaldo Rodríguez sostiene que “Angel y también Isabel se abrierán a nuevas influencias y es en París donde aprenden los ritmos de esa América desperdigada, dolorosa y anónima de los cantores del Barrio Latino. Allí se hacen familiares con el cuatro venezolano, con el charango del Alto Perú, Bolivia y Argentina, con el tiple colombiano, la tumbadora, los diversos tambores y especialmente la quena y el pincuyo. Esto es de vital importancia puesto que se incorporan a los inicios mismos de la Nueva canción una serie de ritmos de todo el continente”. (O. Rodríguez: )

También el aporte de Víctor Jara resulta altamente significativo: Su influencia en aspectos escénicos (de actuación) y en lo musical son determinantes en la estética de lo que se conoce como música Latinoamericana, cuya “fuente básica de consolidación fue la música andina especialmente aquella elaborada por conjuntos Latinoamericanos en París y luego en Bolivia, como el caso de Los Jairs” (C. Acevedo: p.50)

## **Transversalidad de la Música Andina, su relación con otros repertorios**

Como podemos apreciar, la música andina en Santiago de Chile presenta como antecedentes de consolidación la confluencia de diversas corrientes tanto musicales como extramusicales que se van articulando en el tiempo sobre la base de diversas concreciones tanto de tipo ideológicas como estéticas. Desde esta perspectiva el fenómeno música Andina reviste complejos procesos culturales de apropiaciones, semantizaciones, elaboraciones, reelaboraciones derivadas de sus usos y funciones asignadas y realizadas desde el seno del conglomerado social que practica, elabora y consume esta música.

En esta dirección podemos señalar que la música andina en el contexto santiaguino se vio inserta dentro de un extenso y complejo proceso cultural con marcada determinación política y que en algunos casos llegó a manifestar claras posiciones partidistas ya sean de carácter derechista o bien izquierdistas, así como también su impacto en el ámbito de la industria musical religiosa, tanto de carácter protestante como católico, sin dejar de mencionar por supuesto la industria musical capitalista, que ha ido desarrollando un tipo de producción musical cuyo aporte no va más allá de insertar sonoridades andinas (como la Zampoña) en la reproducción de melodías ya conocidas (a modo de ejemplo podemos mencionar “Los Beatles en los Andes” dentro de otros tantos). También la música de Arte se vio seducida por sus sonoridades y contenidos. Un buen ejemplo de esto es el compositor Moisés Vivanco, quien se había instruido desde los ocho años en la música de los Incas. En 1937, conoce a Yma Sumac (cuando ella tenía 14 años) y forman un equipo para muchos irrepetible, la voz de Yma emulando el mundo indígena y su gran virtuosismo sientan un gran precedente musical andino en el contexto de la música de Arte (Guía del oyente, colección de música Latinoamericana). Por su parte en los 60s Luis Advis con el “Canto para una semilla” y la “Cantata Santa María de Iquique” abre un nuevo espacio de desarrollo para ésta expresión, con una nueva mirada de la relación entre las músicas (popular-docta) y los músicos (de conservatorio y populares), contribuyendo a una nueva estética, la de la llamada música Latinoamericana en la que las sonoridades andinas son el eje sonoro principal de conexión evocativa. También el aporte de Víctor Jara ha sido altamente significativo, Gustavo Becerra-Schmidt lo considera “un personaje clave en el desarrollo de la música chilena, por su capacidad de vinculación, de síntesis entre lo popular y lo docto en música”.(C.Acevedo: p.53)

En los 70s, las nuevas crisis políticas y económicas que motivaron la seguidilla de golpes de estado en el cono sur, pusieron una vez más en la mesa de discusiones la pregunta sobre la verdadera *identidad* latinoamericana. Al acentuarse esta problemática con la conmemoración de los 500 años de la llegada del hombre occidental a América, el Indigenismo recobra nuevos bríos, pero esta vez

desde una vertiente más bien sociológica que antropológica (como lo fue en su primera etapa). Sociología que opta preferentemente por la construcción de modelos, que Larraín siguiendo a G. Sunkel, llama “Modelo Simbólico Dramático” cuyo énfasis recae sobre las imágenes, representaciones dramáticas y ritos además de apelar a la sensibilidad.

En este período nuevos actores entran en escena con fuerte impacto en lo cultural: el Postmodernismo latinoamericano y la dimensión ecológica. El primero, con el rechazo a los discursos totalizantes, asume la existencia del “otro” con énfasis en la diferencia, tanto de ubicación geográfica, como de género, tipo de sexualidad, etnia etc. Lo que ha significado, entre otras cosas, que los diversos grupos tales como las minorías étnicas o agrupaciones de diversa índole, se expresen desde ellos, por ellos y para ellos, creando sus propias instituciones y espacios. La dimensión ecológica viene dada como producto de una visión indígena (**Indianismo**) presente en los grupos étnicos de base indígena, en cuya construcción, la relación hombre-naturaleza como unidad indivisible, es determinante como actitud opositora al mundo europeo racional ilustrado (como modelo cultural presente en el criollismo).

No obstante el gran ausente en todo este proceso fue el mundo andino indígena de raíz Aymara. Su lenguaje musical siempre fue fuente de inspiración para creadores criollos u objeto de estudio para investigadores. Su presencia sólo se evidenciaba a partir de caricaturizaciones que aun realizan conjuntos folclóricos, en donde la noción de espectáculo, la “postal” escénica, que otorga al mundo criollo imágenes paisajísticas, idealizadas y junto al disfraz, constituyen el referente más cercano con el cual se articula el conglomerado santiaguino, con toda la carga de prejuicios y distorsiones que esto implica. Estimulando, en ocasiones, concepciones “fossilizadas” de la cultura indígena. Situación que empieza cambiar hacia fines de los 80s, con un discurso **de los indios** (indianista) en oposición al discurso **desde los indios** (indigenista). Hecho que se materializa en lo musical con la presencia de grupos que portan ese discurso ej. Arak Pacha, Guamary, Nayra Huarmy.

### **Marco tripartito de análisis para un acercamiento musicológico a la Música Andina**

La práctica de música Andina en Santiago de Chile es el producto de la interacción dinámica de tres dimensiones: Espacio Cultural, Agrupación Cultural, Música (Función, usos y significados).

Estos tres aspectos se constituyen como pilares de sustentación del quehacer musical Indígena urbano Santiaguino. Tres dimensiones que garantizan una permanencia en el tiempo y en las que se estructura un discurso del **Indio** (Indianismo) y su música en yuxtaposición de temporalidades. El **pasado** a través del cultivo de las tradiciones y asumidas como tal, el **presente** a través de una asumida modernidad, con todos los problemas y contradicciones que esto implica para el

conglomerado indianista en permanente conflicto con el mundo criollo. La necesidad de evidenciarse, hacerse presente en este proceso de carácter identitario se manifiesta en aspectos tanto musicales como extramusicales, construyendo una estética acorde con sus necesidades y aspiraciones como conglomerado indígena e indianista en un espacio urbano como el de Santiago de Chile.

Por tanto cuando hablamos de música andina en Santiago de Chile nos estamos refiriendo a una totalidad de variables manifiestas en esta visión tripartita (Espacio, agrupación y música) en cuyos niveles gravitan y se vehiculan sentimientos, aspiraciones ideológicas, necesidades expresivas, todas ellas manifiestas simbólicamente en la música y sus expresiones. Este contexto musical está constituido (en una primera aproximación) por una mezcla de géneros con base Andina, entendida ésta como el conjunto de sonoridades tipificadoras identitarias construidas con el uso de instrumentos tradicionales andinos y con sus correspondientes relaciones melódicas que evocan el mundo indígena. Se establece así un repertorio con un devenir emblemático en donde la sonoridad de los instrumentos tradicionales constituye el nexo de identidad con el colectivo que representa. Así “la música sirve frecuentemente como un índice fundamental de identidad social y las formas culturales derivan de su relativo status y de la aceptación de los grupos sociales con el cual ellos están asociados” (Turino: 1988). Vista así, la música comporta marcas de identidad que garantizarían la permanencia del conglomerado social con asumida *conciencia de identidad grupal*. En este sentido “Las marcas de identidad son esenciales para muchas existencias de cohesión social, en ellas legitiman y ubican a los miembros y así se unen - afectando los grupos de poder- y se legitima la unidad distinguiéndose a sí mismos de otras uniones” (Adams: 1975 citado por Turino: 1988). Así el fenómeno de la identidad adquiere un sentido de etnicidad “que viene definida básicamente por pertenecer a un grupo humano determinado por una serie de atributos predominantemente de orden sociocultural” (J. Martí: 1996); manifestándose en determinadas producciones culturales, como por ejemplo, la música, como una manera de satisfacer la necesidad de “contenidos expresivos para justificar la ‘realidad’ del constructo social referencial” (J. Martí, 1996). En este contexto los grupos que participan de esta visión, adquieren una gran importancia como portadores de variadas formas simbólicas tanto, poéticas como musicales, conformando una Indianidad sonoro-musical en abierta y asumida influencia de aspectos culturales propios del mundo “moderno occidental”. En este caso “podría decirse que las marcas o rasgos tipificadores de procesos, a través de expresiones artísticas, funcionan como claves o códigos especiales dentro del conjunto de rasgos caracterizadores del hacer creativo del hombre y de sus formas espirituales de intercambio, comunicación y desarrollo.” (D. Orozco 1992).

## **Espacio Indígena Andino en el Centro de la Capital**

El Centro cultural se llama CONACIN, Coordinadora Nacional Indianista. Agrupación cultural que es la matriz jurídica, que otorga el espacio de expresión artístico musical a la cultura Indígena a través del Tambo. Espacio que imprime un sello de diferenciación cultural (a través de la música y la danza) respecto de la sociedad chilena, atribuyéndose opciones de alternativa al deterioro eco-cultural “no indígena”, reafirmando de este modo una condición de *identidad* por diferenciación. Esto permite al conglomerado social “indianista” el desarrollo de una relación competitiva y en permanente conflicto con el resto de la sociedad chilena, que se identifica con los valores criollos occidentales más que con los indígenas. Ser indio constituye algo más que ser portador de rasgos genéticos o apellidos de cierta raíz indígena, “indio” desde una perspectiva ideológica reviste una fuerte carga de aspectos políticos, sociales y culturales que se traducen en una postura de competencia frente al “otro”. “Es evidente que el término de “indio”, por tanto, no solamente designa un grupo cultural específico sino un estrato social y político. No solamente designa a individuos que pertenecen a una comunidad india, que se sienten “indios”. Designa algo más y no un contenido simbólico o material especial, sino un tipo de relación con la sociedad nacional.... En la actualidad la palabra “indio” ha sido recuperada por los indios mismos como signo de identidad y de lucha”;(L. Arizpe 1986 ).

En lo estrictamente musical se distinguen tres dimensiones de interpretación en que se evidencia lo antes descrito. Una ligada a las tradiciones, otra al espectáculo y una mixta pero con un marcado discurso indio y ecologista.

## **CONCLUSIONES**

Sin lugar a dudas los nuevos tiempos materializados en la llamada globalización nos imponen nuevos y grandes desafíos, pienso que no muy distintos a los ya mal o bien enfrentados (según sus resultados e intereses involucrados) en otras épocas en que el mundo se viera sujeto a situaciones de impacto global. La música no escapa a este problema, al igual que en otros ámbitos del quehacer humano, esta también sufre la discriminación, en este caso en un doble sentido, por un lado como actividad profesional y al interior de ella misma sufre segmentaciones derivadas de los grupos de poder que escalerizan los repertorios según los conglomerados consumidores o creadores, priorizando determinados parámetros para determinar una estética según sus intereses valóricos y económicos.

La intensificación de los flujos culturales, sigue generando, en el plano económico-social discriminación y desigualdad, en lo cultural fragmentación y homogenización en oposición a la diversidad, conflictos entre lo local y lo “universal”. No obstante lo apocalíptico de los diagnósticos en este sentido la globalización no solamente tiende a universalizar una cosmovisión (verdad única) sino que también genera cambios de percepción en las categorías fundamentales de la estructuración de la vida humana como por ejemplo la relación “espacio-tiempo”. Todo esto conduce a estimular la necesidad de una toma de conciencia de la diferencia, toma de conciencia de una individualidad, de una dimensión espacio-temporal distinta, en definitiva de una identidad. Entendida como un resultado, no simplemente un origen ya que esta visión nos conduciría inevitablemente a un esencialismo, “según la cual habría una identidad originaria y todo lo que sigue sería una pérdida, lo que deduce a una política conservadora y al final discriminatoria”. (J.Ortega: 1990),

Como se dijo anteriormente, este trabajo pretende una caracterización del repertorio andino en Santiago, pero además, también muestra como se expresa esta diferencia desde la música a partir de las tres instancias de interacción antes descritas, con la convicción de que la diversidad musical se mantendrá en la medida en que se cree una instancia ideológica práctica y propositiva capaz de articular la diferencia, de articular los v/s (homogéneo-heterogéneo, universal-local, inclusión exclusión) en favor de una integración cultural real, democráticamente construida, José Martí (1853-1895) en el siglo antes pasado decía “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras republicas”.

## **BIBLIOGRAFIA**

WATEMAN, CHRISTOPHER A.  
A. Social History and Ethnography of an African Popular Music  
Chicago University Press 1990  
Introduction, Juju Music and Inequality in Modern Yoruba Society.

MATOS JOSÉ  
América indígena, L, N°1 1990  
“El indigenismo : Recuento y perspectivas”.

GARCÍA CANCLINI NÉSTOR  
“Culturas Híbridas” 1990



TURINO THOMAS

Revista Latin de Música American. Vol.9, N°2 : Fall / Winter 1988.

“The Music of Andean Migrants in Lima, Perú: Demographics, Social Power, and Style”

MARTÍ JOSEP

“Música y Etnicidad: una introducción a la problemática”.

Dept. de Musicología, C. S. I. C. Barcelona

BOLETÍN “RENACER INDIANISTA” N°11

Órgano de difusión escrita del CONACIN. (Coordinadora Nacional Indianista).

OROZCO G. DANILO

Latin american music review, XIII/2 (otoño-invierno,1992).

“Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la cubana”.

ZEA LEOPOLDO

“America Latina en sus ideas” 1986

Serie América Latina en su Cultura.

UNESCO Siglo XXI Editores

VITALE LUIS

“Los precursores de la liberación nacional y social en América Latina”  
1990

GONZALEZ VARGAS CARLOS A.

“Apuntes para una etnoestética Indígena Americana”

Estética de la proyección del folklore

Colección Aitshesis N°13 pp29-36

BATESON GREGORY

“Pasos hacia una ecología de la mente”

BEHNCKE, MATURANA, VARELA

“El árbol del conocimiento” 1984

Editorial Universitaria

Santiago, Chile.