



Herencias Sonoras

ANÁLISIS Y ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LATINOAMÉRICA

MAURICIO SAN MARTÍN (ED.) Y OTROS AUTORES

Herencias Sonoras | Análisis y estudios sobre la música popular de raíz folclórica en Latinoamérica Mauricio San Martín (Ed.) y los/las autores/as: Edith Albarrán, Rocío Álvarez, Aníbal Aravena, Sebastián Córdova, Lorena Encina, Janis Fuentes, Liliana Hermosilla, José Luis Hevia, She-ra León, Glinys León, José Márquez, Juan José Melero, Karla Monsalve, César Monsalves, Henrique Nascimento, Tomás Olivero, Marco Antonio Parra, Mariana Parras Luque, Lucas Reggiani, Carlos Saavedra, Dania Sánchez, María Eugenia Sánchez, Paloma Urzúa y Paz Zepeda.

Hecho en Santiago de Chile - 2023 - Primera edición.

Esta publicación se realiza en el marco del curso "Deconstruyendo la Música Latinoamericana" (2021) de la Universidad Abierta de Recoleta.

Equipo UAR

Christian Reyes (director académico UAR) Verónica Abarca y Jaime Canales (coordinadores docentes); Javier Muñoz (asistente académico); Monserrat Vargas (encargada de montajes y sistema tutorial); Soledad Varela (encargada de extensión y cooperación); María José Vilches (directora de extensión y comunicaciones); Manuel Jiménez (diseño).

Hecho el depósito que marca la ley 17.336 de la República de Chile.

Se permite usar la presente obra y generar obras derivadas, siempre y cuando esos usos no tengan fines comerciales y sean educacionales; y siempre reconociendo al editor, las/los autores/as y/o las/los autores/as citados en él, previa solicitud por escrito al e-mail: mailto:mauricio.sanmartin.gomez@gmail.com

Se declara que los nombres de estudiantes y sus respectivas fotografías de rostro son reales, siendo todas personas mayores de 18 años. Las/los estudiantes partícipes han consentido la utilización de estas informaciones y el material visual correspondiente para su utilización en esta publicación, así como para su posterior divulgación académica.

Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



ÍNDICE

| PROEMIO | 7 |
|---|----|
| SOBRE EL EDITOR | 9 |
| PRÓLOGO | 11 |
| 1. LA MÚSICA | 14 |
| 2. LA CONNOTACIÓN DE LO POPULAR-LATINOAMERICANO EN LA MÚSICA | 20 |
| 2.a -Opinión- La Identidad Sonora: lo que escuchas (in)voluntariamente, también es parte de tu historia personal. Por: Marco Parra | 21 |
| 2.b -Ensayo- Identidad Latinoamericana en Contexto de Globalización. ¿Qué ocurre con nuestras músicas locales? - Reflexiones sobre Chile y México en base al ensayo "Globalización e identidad latinoamericana" (Nelly Arenas, 1997). Por: Edith Albarrán y Dania Sánchez | 25 |
| 2.c -Entrevista- Identidad, Otredad y la Heterogeneidad del Tiempo: Connotaciones en lo Popular-latinoamericano en la Música. Visiones sobre el texto "Globalización e identidad latinoamericana" de Nelly Arenas (1997). Por: Aníbal Aravena | 31 |

| 2.d -Opinión- La Permanente Construcción de lo Identitario: Elementos Afro y Populares-Masivos en las Músicas Sudamericanas de Hoy. Visiones sobre el texto "Globalización e identidad latinoamericana" de Nelly Arenas (1997). Por: María Eugenia Sánchez | 34 |
|--|----|
| 3. MÚSICAS DEL PERÚ (REGIÓN DE LA COSTA) | 38 |
| 3.a -Analizando Música- "Regresa" (Vals Peruano). Por: Carlos Saavedra | 42 |
| 3.b -Analizando Música- "Arroz con Concolón" (Festejo Afroperuano). Por: Lorena Encina | 45 |
| 3.c Analizando Música- "María Landó" (Landó). Por: She-ra León | 49 |
| 4. MÚSICAS DEL ALTIPLANO | 52 |
| 4.a -Analizando Música- "La Vicuñita" (Huayno). Por: Juan José Melero | 55 |
| 4.b -Analizando Música- "Llorando se fue" (Saya-caporal). Por: Paz Zepeda | 58 |

HERENCIAS SONORAS

| 5. EL ÁMBITO GUARANÍ | 63 |
|--|-----|
| 5.a -Analizando Música- "Cabecinha no Ombro" (Guarania). Por: Mariana Araujo Parras Luque y Henrique Nascimento | 66 |
| 6. LA ARGENTINA INDÓMITA (NOROESTE Y LITORAL ARGENTINO) | 70 |
| 6.a -Analizando Música- "Alfonsina y el Mar" (Zamba). Por: Mauricio San Martín | 73 |
| 6.b -Analizando Música- "Pedro Canoero" (Chamamé). Por: Lucas Reggiani | 77 |
| 7. ARGENTINA Y SU MUNDO DE SONORIDADES: MILONGA CAMPERA Y TANGO | 81 |
| 7.a -Analizando Música- "Milonga de Pelo Largo" (Milonga). Por: César Monsalve | 88 |
| 7.b -Analizando Música- "Uno" (Tango). Por: Glinys León | 91 |
| 8. URUGUAY RITMOS A LA VUELTA DE LA ESQUINA | 95 |
| 8.a -Analizando Música- "Amor Profundo" (Murga-canción). Por: Tomás Olivero | 98 |
| 9. IMPRESIONES FINALES SOBRE EL CURSO: CONCLUSIÓN | 101 |



Proemio

La Música en la UAR: herencia, humanidad, liberación

Es un grato deber y un privilegio poner a disposición de la comunidad esta obra, estas *Herencias sonoras*, fruto de la iniciativa que agradecemos del docente Mauricio San Martín y de las y los participantes de la experiencia educativa de la UAR.

"La vida sin música sería un error, una fatiga, un exilio" escribió Friedrich Nietzsche quien, además de su obra filosófica, es autor de un corpus musical más de 40 obras. Afirmar a un tiempo que "dios ha muerto" y ensalzar la música parece un contrasentido. Sin embargo, si la divinidad es la respuesta que algunos seres humanos requieren y encuentran ante el horror ναcui de la muerte, cobra validez esa otra fortaleza de trascendencia expresada en el arte musical. En un sentido similar, "bendita música" adjetiva Serrat en su canción homónima de 1994; en la poesía de esta canción se funden las notas musicales con el intérprete cuya voz -de nuevo en el campo semántico de lo religioso- clama un "Déjalo todo y sígueme", porque está "pariendo música". Mirada en su conjunto, la obra musical serratiana funde música y poesía, generando así una suerte de aleph borgiano donde cabe nada menos que la totalidad de los espacios humanos. Evidencia de ello es, además de sus propias letras, la música en los poemas de Machado, Benedetti, Hernández, García Lorca y tantas otras voces fundidas con otros tantos acordes.

Viniendo a nuestro lugar inmediato, imposible no evocar lo que la Nueva Canción chilena significó en los años del terror dictatorial cívico-militar que asoló este país a partir del Golpe de 1973. Desde el destierro o incluso venciendo el crimen y la muerte, músicas y músicos como Víctor Jara, Violeta Parra, Charo Cofré, Payo Grondona y grupos señeros tales como Quilapayún e Inti-Illimani anidaron en su canto esperanzas y acompañaron (acompañan) luchas: "Chile no se rinde, caramba", "El derecho de vivir en paz".

No es extraño, entonces, que la música encuentre en la Universidad Abierta de Recoleta, como proyecto educativo liberador e inclusivo, un espacio siempre disponible y siempre con amplia acogida por parte de quienes acuden a nuestras aulas físicas y virtuales. Cursos y talleres de creación, historia y goce de la música han recibido el entusiasta trabajo de grandes cultores y docentes de este arte, así como de estudiantes que construyen saber especialmente sobre las creaciones musicales de esta parte del mundo: Latinoamérica y El Caribe.

Este libro reafirma ese compromiso y pone en valor el conocimiento construido en la UAR, ese que, en palabras de Paulo Freire, es diálogo y liberación y, por lo mismo, se nutre de componentes inherentes a la música: crear y trasformar para un mundo más justo, solidario e inclusivo.

Christian Reyes Gavilán

Director Académico Universidad Abierta de Recoleta

Sobre el Editor

Mauricio San Martín es músico profesional, docente y gestor cultural. Nació en Santiago de Chile e inició sus estudios de violín, guitarra y piano a muy temprana edad. Desde los 15 años, realiza estudios formales de canto popular con la maestra Paquita Rivera; en 2005, estudiando Pedagogía en Inglés en la UMCE, incursiona de manera paralela en el canto lírico con el maestro Carlos Beltrami (Teatro Municipal de Santiago).

En 2009, posterior a su intercambio en Central Queensland University (QLD, Australia) en educación, literatura y teatro musical y habiendo obtenido el título de Profesor de Inglés, ingresó a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a la cátedra de la maestra Lucía Gana en la carrera de Interpretación Musical (mención Canto). Es aquí donde adquiere conocimientos y destrezas técnicas, teóricas, interpretativas y escénicas, participando en roles operísticos y música de cámara. Además, en este tiempo fue dirigido por diversos directores nacionales, como Víctor Alarcón (Crecer Cantando/Coro Alumnos UC), Silvia Sandoval (Universidad de Chile) y Vicente Bianchi (Premio Nacional de Artes Musicales 2016), e internacionales, como los argentinos Gabriel Garrido (Paraguay Barroco) y Mónica Pacheco (Arte Vocal y Coro Amicana, Mendoza) y la brasileña Jane Borges (SP, Brasil).

En 2017, se graduó como Licenciado en Música Popular (Orientación Canto) en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), título también reconocido por la Universidad de Chile (2018). Durante esta trayectoria académica, obtuvo la beca AUGM en 2015, patrocinada por el Estado Argentino, para proseguir estudios musicales en la Universidade Federal de São Carlos (SP, Brasil), ciudad donde también se perfeccionó en Belting Contemporáneo para pop, R&B y jazz, además de técnica de voz cantada para rock con el maestro Deivis Denner Araújo (Studio Marconi Araújo).

Simultáneamente, trabajó de manera entusiasta en la formación de nuevas voces en la provincia de Mendoza, ejerciendo como profesor de canto, vocal coach en estudio y pronunciation coach bajo el alero de Denegri Records y Estudio REC. Por otra parte, instauró un curso inédito de inglés con propósitos específicos para la internacionalización de la actividad musical, dictado en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, del cual se originó el e-book "English for Specific Purposes (Music)" que cuenta con dos ediciones y ha sido utilizado en conservatorios e institutos de Uruguay, Rusia, China, Emiratos Árabes, Brasil y Eslovenia.

Durante todo este tiempo, Mauricio siempre ha estado participando de manera activa y comprometida con diversas manifestaciones musicales populares, teniendo incursiones en el metal industrial con AldeaRoja (2003), en la onda disco de los 70 con Rithual Band (2007) y en la música popular latinoamericana (Amigos do Samba y Ensamble de Música Popular Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, Argentina - Cantos D'América, Madrigal da Universidade Federal de São Carlos, -donde fue preparador vocal en técnicas populares para coro además de jefe de cuerda-; y Ensamble UFSCar en el estado de São Paulo, Brasil, donde fue cantante y pianista). Posterior a su regreso a Chile, ha desarrollado el proyecto de latin jazz "Quinteto en Ruta" con los destacados músicos Andrés Gastello, Ariel Pino, Luis Barrueto y Olga Torres, presentándose en diversos escenarios locales.

En la actualidad, Mauricio se encuentra desarrollando su proyecto solista relacionado con músicas populares de diversa índole, donde lo latinoamericano adquiere una relevancia central.



Prólogo

En el curso *Deconstruyendo la música latinoamericana*, realizado en la Universidad Abierta de Recoleta, UAR, conocimos los géneros más significativos de la música popular de raíz folclórica de Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay, sur de Brasil y Uruguay. El objetivo fundamental de esta instancia fue generar una oportunidad única en cualquier espacio académico, en la cual se puedan formar auditores críticos y conscientes del fenómeno musical que les rodea.

A su vez, aprendimos a identificar y caracterizar estas músicas por medio del análisis musical, literario, histórico y social. También descubrimos sus posibles orígenes, delimitamos regiones folclóricas y estilos de interpretación más característicos, por medio de estrategias de escucha activa y crítica, así como también detectamos los diferentes grados de influencia indígena, europea y africana que han impregnado nuestras manifestaciones musicales populares-folclóricas.

El curso tuvo una duración de ocho clases de una hora cronológica, dictado entre los meses de junio y julio de 2021, incorporándose un total de 50 estudiantes en modalidad online o remota a través de UCampus, la plataforma virtual de cursos de la Universidad Abierta de Recoleta. Esto nos permitió abarcar una mayor diversidad de integrantes, quienes no solo provenían de la comuna de Recoleta, si no que, de otras comunas del gran Santiago, así como de otras regiones del país. A su vez, tuvimos alumnos/as extranjeros provenientes de Argentina, Brasil, México y España. En cualquiera de los casos, todos/as los/as estudiantes al momento de la realización del curso ejercían profesiones u ocupaciones diversas, algunas más cercanas, otras más lejanas, a la música. Dentro de esto, podemos decir que cada análisis brota no solo desde lo aprendido en clase, sino que también desde sus propias perspectivas y puntos de vista.

Una vez llegada la cuarta semana del curso, el estudiantado propuso y eligió de manera democrática la modalidad de evaluación final. La mayoría optó por una evaluación que contemplara una rúbrica de crítica y análisis musical, en la que se utilizara una obra de las regiones folclóricas antes trabajadas. A su vez, para quienes quisieran realizar textos investigativos, se dio la posibilidad de redactar y enviar ensayos académicos u otro tipo de textos, donde el desafío consistiera en relacionar y fundamentar diversas temáticas sociológicas al contexto de las músicas populares folclóricas en Latinoamérica y los conceptos de nación que coexisten en la actualidad. El destino final de estos estudios y análisis terminó en una selección exhaustiva, la cual conformó la presente publicación, cuya finalidad es meramente educativa, ilustrativa y puede ser usada como bibliografía de referencia suplementaria para profesores de Artes Musicales y estudiantes escolares desde educación media o secundaria en adelante.

El desarrollo del curso se vio marcado por una evolución y motivación creciente del estudiantado. Fue muy grato encontrar mejoras significativas en sus capacidades de escucha activa, además de la constante curiosidad por aprender mayores definiciones y conceptos, interés posiblemente ligado a la búsqueda y a la fundamentación de un sentido de pertenencia a nuestro continente, elemento muy olvidado en diversos sectores de aprendizaje del currículum educativo nacional, aunque importante a la hora de redefinir lo que somos, cómo somos y cómo vinimos a parar en estas latitudes; elemento que además nos ayuda a convivir y comprender de mejor manera a los grupos de migrantes que hemos recibido en nuestro país durante las últimas décadas; pero por sobre todo, para saber lo que queremos como país de cara al futuro, basando directrices en base a criterios comunes que conciban el pasado y no lo borren continuamente, pavimentando una senda al futuro con un mayor sentido de pertenencia y orgullo a nuestro lugar dentro de un mundo diverso y globalizado.

Agradezco especialmente al equipo académico y técnico de la UAR: Christian Reyes (director académico); Verónica Abarca y Jaime Canales (coordinadores docentes); Javier Muñoz (asistente académico); Monserrat Vargas (encargada de montajes y sistema tutorial); Soledad Varela (encargada de extensión y cooperación) y María José Vilches (directora de extensión y comunicaciones), quienes no solo apoyaron la realización del curso, sino que además nos permiten contribuir a la comunidad por medio de la publicación de este trabajo, que fue diseñado por Manuel Jiménez.

Por último, quiero felicitar el desempeño de todos/as los/las estudiantes que participaron de esta iniciativa, y principalmente agradecer las elocuentes respuestas tanto en los foros de trabajo grupal, como en los informes personales, los cuales dieron cuenta de la constante evolución y desarrollo de sus habilidades auditivas y comprensivas en torno al fenómeno musical en América Latina.

En esta publicación podremos leer las contribuciones de las y los siguientes estudiantes:

Edith Albarrán / Rocío Álvarez / Aníbal Aravena / Sebastián Córdova Lorena Encina / Janis Fuentes / Liliana Hermosilla / José Luis Hevia She-ra León / Glinys León / José Márquez / Juan José Melero / Karla Monsalve César Monsalves / Henrique Nascimento / Tomás Olivero / Marco Antonio Parra Mariana Parras Luque / Lucas Reggiani / Carlos Saavedra / Dania Sánchez María Eugenia Sánchez / Paloma Urzúa / Paz Zepeda

Sin duda, es un orgullo y un agrado compartirles este trabajo hecho con entrega y mucho cariño.

Mauricio San Martín G.

Docente del curso Deconstruyendo la música latinoamericana Universidad Abierta de Recoleta

Santiago de Chile, noviembre de 2022

HERENCIAS SONORAS





1. La Música

DEFINIR UN CONCEPTO TAN AMPLIO COMO LO ES LA MÚSICA PARECE SER UNA TAREA EXTREMADAMENTE COMPLEJA. DURANTE ESTAS SESIONES, DEDICAMOS GRAN PARTE DEL TIEMPO A ANALIZAR EL FENÓMENO ARTÍSTICO-SONORO DESDE UN PUNTO DE VISTA ETIMOLÓGICO, TEÓRICO Y CIENTÍFICO, CON EL FIN DE PODER INDAGAR EN VISIONES PERSONALES SOBRE EL CONCEPTO, SUS USOS, SU SIGNIFICANCIA EN LA VIDA DIARIA.

Desde un punto de vista personal, ¿Qué es la música para ti? ¿Sientes que las definiciones propuestas en clase logran acaparar todos los usos y connotaciones que esta tiene en nuestra vida diaria? ¿Por qué?

La música para mí es la forma más sublime de expresión de la creatividad humana. Por supuesto, está condicionada a contextos sociales e históricos, porque hacerla y escucharla es algo que ya hacíamos desde nuestros inicios como humanidad.

Creo, quizás, que el hecho de que hayamos "descubierto" la música sea tan importante en nuestra historia como haber dominado el fuego.

Es imposible acaparar todos los usos y connotaciones que la música tiene en nuestras vidas, porque esto es algo que tiene mucho que ver con el ambiente y el punto de vista.

Henrique Nascimento

Interesante la pregunta. Me viene a la mente lo que pasa a veces cuando tenemos una primera impresión de una persona, lo que en psicología se llama 'percepción', que es el cristal con que se miran las cosas, las personas, las experiencias, etc. Cuando se va conociendo a la persona, esa percepción puede ir cambiando y hasta volverse interesante, atractiva, etc. A medida que uno va experimentando algo, en este caso, una pieza musical, y se abre a la experiencia, puede ésta tocar fibras, sensibilidades que en un primer momento no fueron tocadas. O sea, el escuchar música tiene que ver también con una predisposición personal.

César Monsalves



La música es para mí una construcción sociocultural, que ha incorporado elementos a su definición a través del devenir histórico de cada sociedad en particular. Goza de elementos comunes en muchas culturas. pero todas parecerían apuntar al fenómeno sensitivo, a lo auditivo/ vibratorio. Tal vez. la característica más allá de lo puramente sonoro (dado que no todos los sonidos son música) es que está encasillado como actividad artística. En este punto se puede afirmar, que no solo los autores, sino también todos/as nosotros/as seguro dejemos por fuera factores que se integran a la música (aunque podamos arrojar elementos comunes). Creo que todo esto, tiene que ver con que las sociedades y la ciencia, a medida que avanzan, también complejizan los fenómenos que definimos. Cuando pensamos que una obra musical tenía que incluir sonidos ordenados, John Cage (emblemático ejemplo) viene a ponernos una obra musical llamada 4'33", que posee solo silencio. Acá. la lógica de esta obra escapa a toda definición de música antes propuesta.

Para dar un punto de vista más personal, la música goza de todos los elementos (ritmo, melodía, forma, textura; armonía/no armonía) que nos hacen vibrar como seres humanos al compás de la vida que transcurre.

Lucas Reggiani

La música es un arte, y como tal, puede llegar a ser tan flexible, que su definición no me parece tan relevante. Pienso que generalmente existen disputas entre algunos géneros musicales sobre cuál es más significativo y cuál no. La verdad, creo que esa clase de discusiones no llevan a ningún lado: a cualquier persona le puede gustar lo que quiera y lo puede considerar música en pro de su propia subjetividad. Si tuviera que darle un significado a la música, y nuevamente me remito al término artístico (y en este caso etimológico), creo que el arte es la forma de generar sonidos por medio de diferentes técnicas. Así como el pintor que conoce técnicas para pintar, o el escritor que utiliza técnicas narrativas. El músico es capaz de utilizar técnicas, social e históricamente validadas, para generar una obra de arte auditiva. El desconocer estas técnicas no imposibilita que alguien pueda crear música, sobre todo con las tecnologías actuales que están al alcance de mucha gente. Lo importante es poder entender que, si bien no hay límites o alcances concretos que delimiten la música o el quiebre entre silencio/música/sonido, es relevante entender cómo el análisis permite responder frente a algo justificando el porqué de este. Por ejemplo, pienso en el sonido del viento, en los cánticos de estadio, un cántico de misa, en algunas bocinas chistosas que uno escucha, o en un dark brutal death metal, creo que solo unx por medio de su subjetividad puede responder frente a qué es música para él/ella en estos casos, y sí le gusta, a pesar de no ser convencionalmente aceptado, que la siga escuchando.

José Márquez

Me parece que es adecuada la diferenciación que realiza Aaron Copland en su libro "Cómo Escuchar Música" (1985). Creo que abarca lo básico que debe tenerse en cuenta en un proceso auditivo consciente. En el plano sensual ("yo"), cabe todo lo que se pueda sentir o experimentar al oír música; quizás agregaría a la definición el disgusto, porque no necesariamente siempre una pieza musical nos provocará placer.

En el plano auditivo se le da espacio a lo que el "otro" quiera expresar; quizás agregaría que quien expresa no solo es el compositor de una pieza musical, sino también los intérpretes (cantantes, instrumentistas, directores), quienes también logran expresar determinado sentimiento.

Finalmente, el plano musical creo que es el más objetivo, porque existen conceptos concretos, medibles, respecto de los cuales todas y todos hemos llegado a un consenso que permitan definirlos. Para mí, este plano sería un "nosotros". Por todo lo que señalé anteriormente, estoy de acuerdo con la diferenciación planteada por Copland.

Paloma Urzúa

Mucho de esto va a depender desde qué punto se quiera mirar, porque todos tenemos distintos gustos, creencias, contextos sociales y culturales, etc.

En mi propia definición de la música, le doy énfasis a la expresión y la intención. Es una forma natural de expresar lo que siento a través del sonido. Además. me gusta asociarla al arte como mencionaban compañer@s, poder tomarla como

disciplina v método de estudio. Por ejemplo, la música forma parte de la historia, como en la canción "El Baile de los que Sobran" de Los Prisioneros, la cual se ha convertido en un himno que trasciende generaciones, clases sociales, países, etc.

Tomás Olivero

HERENCIAS SONORAS

Para mí, la música es un elemento en la vida que acapara distintos aspectos dependiendo del sentido y la importancia que le dé cada persona en su individualidad, entorno social y colectivo, el cual puede ir cambiando, construyendo y deconstruyendo a través de su desarrollo desde la lactancia hasta la madurez adulta e incluso más allá.

Siento que al ir creciendo y desarrollando nuestra propia identidad vamos deconstruyendo un poco ese cuadrado social con el que nos crían, ampliamos nuestro parecer, nuestra mente y más en cuanto a no despreciar la música en su totalidad, a no pensar como el resto si se trata de catalogar de agresivo a un metal, o de ordinario un reggaetón o una cumbia. En lo personal me gusta desglosar las canciones que, si bien no son de mi completo gusto, percibo los distintos elementos (líricos, instrumentales, técnicos, etc.) y siempre en alguno de ellos encuentro algo que me identifica.

Creo que es muy difícil que las definiciones acaparen todos los usos de la música en cuanto a lo emocional, puede que sí en lo técnico, pero no es una sola visión la que se tiene al momento de expresar y mostrar una pieza musical. Es por ello que siempre habrá un grupo que conecte con esa orquesta, ese intérprete, productor, instrumentista, etc. en cuanto a lo que plantea comunicar. Otros simplemente no le encontrarán el mismo sentido, pero no por eso su percepción va a ser errónea.

Janis Fuentes

Para mí, tu punto de vista me parece fundamental: cuando agregas otras sensaciones que el proceso auditivo consciente pueda generar en uno, es una forma de valorar igualmente, así como ocurre con el gusto y el disgusto; el placer y el desagrado... son las dos caras de la identidad del oyente.

Una es influenciada musicalmente por lo que le gusta, pero también por lo que no: si no me gusta una obra artística, el rechazo puede verse volcado hacia el repertorio que escucho, así también como cuando intente negar la existencia de esas músicas, llegando incluso a cambiar mis referentes musicales.

Por otra parte, si decido escuchar esa misma música que me desagrada, por más que no me guste, será una forma de al menos valorar ese diálogo artístico propuesto en la obra.

Mariana Parras Luque

Estuve pensando mucho en la pregunta que abrió el curso, y en el transcurso de la semana me encontré en otro contexto con la siguiente cita:

"Art is how we decorate space; music is how we decorate time"
["El arte es como decoramos el espacio; la música es como
decoramos el tiempo"]
(J. M. Basquiat)

Tomando un poco el hilo de esa idea y repensándola, diría que la música es la forma (activa o perceptiva) en que damos sentido al tiempo. Creo que el instinto primigenio del humano al tratar con la música es poder marcar hitos en el transcurso de su desarrollo temporal como "seres-paralamuerte" (Martín Heidegger, 1889-1976). Es una forma más de ansiedad humana en la que queremos asir algo tan volátil como el sonido, y tratar de hacerlo nuestro, práctico a nuestras necesidades (en el caso de los ejemplos funcionales-espirituales-sociales que se han dado), de plasmarnos y prevalecer a través de la práctica musical.

Como se ha señalado en otros comentarios, y acotado por el profesor Mauricio, la música es como un extenso caos al que tratamos de dar sentido y significado, y yo creo que es a través de ese mismo ejercicio (de lectura, de ordenamiento, de comunicación) que los sonidos del caos devienen en "Música" propiamente tal. Y esto no involucra simplemente las cosas que podemos escuchar y asignar una carga semántica. Hay una infinidad de sonidos que no escuchamos, dadas las limitaciones de nuestro aparato auditivo; estos sonidos, sin embargo, son accesibles desde otras percepciones, mediciones y análisis científicos (https://www.bbc.com/mundo/noticias-36975378), y pueden devenir en "músicas" que ordenan y dan sentido al tiempo y a nuestra existencia, que es finalmente algo que todas las expresiones, en particular las artísticas, buscan de alguna forma: dar sentido o representar los sentidos que encontramos en la vida.

She-Ra León C.





2. La connotación de lo popular-latinoamericano en la música

2.a La identidad sonora: lo que escuchas (in) voluntariamente, también es parte de tu historia personal.

Por: MARCO PARRA (Profesor de Filosofía, La Serena)

Hay músicas que por misteriosas razones nos enganchan y por eso recurrimos a ellas en momentos especiales, porque nos ayudan, son terapéuticas, y eso podría considerarse un uso espiritual en sí. Vislumbro también que a otras músicas se les otorgan usos identitarios que van más allá de clichés ideológicos o nacionalistas (la imagen y las sonoridades del "huaso" en Chile, del "gaucho" en Argentina, del "llanero" en Venezuela, etc.), en la idea, en ningún caso nueva, de una "banda sonora" de tu vida, de músicas con las que has convivido sin intención, que no elegiste para tu recorrido. Esas músicas tal vez no sean, todas, tus "favoritas", pero igualmente te evocan, son capaces de emocionarte, de re-instalarte en fragmentos de tu historia, cumpliendo plenamente con la raíz etimológica de la palabra recordar ("volver a pasar por el corazón"). Puedo decir que escucho música(s) porque me gusta lo que en mí se produce, que no es unívoco. En general, no tengo problemas con las mezclas, lo que no implica que todo me despierte interés. Creo que la interculturalidad (fenómeno posible no solo entre países sino al interior de un mismo país), ha sido la base del quehacer humano.

Pero no es menos cierto que el quehacer de todo humano es algo "situado", apegado a un territorio y dentro de un marco cultural específico que configura la "normalidad" de los sujetos ("el hombre es tierra que anda" dijo alguna vez Atahualpa Yupanqui, aludiendo a que el terruño que primero te forja te acompañará por siempre). Existe una suerte de etnografía espontánea entre los humanos, que desde siempre ha establecido la diferencia entre un "nosotros" y "los



Thongsupa, C., (2018), People Together Enjoying Music, Rawpixel Ltd.

otros". Cómo se salta esa valla ha sido toda una problemática que está muy lejos de resolverse.

Creo que hemos llegado a un punto donde podemos aquilatar ambos aspectos (lo propio y lo otro) desde perspectivas más integradoras y menos interesadas. El marcado nacionalismo de Estado -que busca la homogeneización de los ciudadanos a partir de un modelo de identidad nacional "diseñado". Se habla incluso de "tradiciones inventadas" (Hobsbawm, 2002)-en que emergen los estudios folclóricos, unidos a la idea de progreso que implicaba. Se creía el "fin" irremediable de

formas de vida pre-modernas hacia fines del siglo XIX, desarrollaron la idea de "rescate" de una tradición que se perdía. Esa tradición, que entrañaba el origen del "alma nacional", estaba espontáneamente en los sectores más alejados de la vida moderna (principalmente los sectores rurales). Se trataba de "rescatar" ese "saber popular" específico, sin otorgarle mayor importancia a los contextos sociales en que este se manifestaba, pues tales contextos estaban condenados a la extinción. Por ello, es posible afirmar que los primeros estudios folclóricos buscaron textos y no contextos (Velasco, 1990).

Ochoa (2003), reconoce tres postulados fundamentales que orientaron la investigación folclórica en la primera mitad del siglo XX. Uno es estético y se refiere a la identificación de los hechos folclóricos como rasgos puros e incontaminados que provienen de la tradición oral. Otro es social y se relaciona con la identificación entre el folclore y "las clases populares campesinas idealizadas como representantes bucólicas de la nación y como un grupo homogéneo cuya cultura e identidad podríamos ver en los géneros musicales populares, los proverbios, los cuentos, las leyendas" (Idem: 94). El último dice relación con la temporalidad pues se identifica al folclore con tradición y a esta con un pasado estático y atemporal.

El folclor no cambia ni evoluciona y quienes lo vivencian están sumidos en un tiempo sin historia. Los primeros estudios folclóricos harán desaparecer la riqueza inicial de la visión pluralista que el movimiento romántico-nacionalista aún tiene sobre lo local, "donde ideología, filosofía, expresiones artísticas y filología participan en una construcción plural de la diversidad" (Ibidem).

No habrá una búsqueda del sentido existencial de las expresiones culturales del mundo popular, sino solo el cumplimiento de la metodología histórica inductivista que había introducido el positivismo, según la cual la legitimidad de una interpretación está condicionada por la existencia de abundantes pruebas documentales (Montoro, 2010). Esto explica el marcado afán coleccionador.

El folclor sustrajo "lo tradicional" del reordenamiento que la industrialización provoca en el plano simbólico para fijarlo irremisiblemente en formas artesanales de producción y comunicación, atesorándolo con el fin de "custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas" (García

Canclini, 1990: 199). Esta fijación en el pasado explica por qué la única propuesta que frente a lo popular plantean los folcloristas sea el "rescate" de la tradición a fin de archivarla o exhibirla en un museo, reduciendo su tarea a duplicar el discurso del informante (García Canclini, 1986). Esta visión estrecha ha sido replanteada, entendiendo que la tradición no se vive en los sectores populares como inmovilidad, sino como un continuo de desplazamientos y acomodos, de creaciones y recreaciones, tal como plantea Rama (2004: 116):



Rico, M., (2014), Música del altiplano en la estación Constitución, Ministerio de Cultura, Argentina.

[...] A PESAR DEL RECONOCIDO CONSERVANTISMO DE LAS CULTURAS RURALES, DERIVADO DEL TEMPO LENTO DE SU EVOLUCIÓN, Y A PESAR DEL APEGO A LA LECCIÓN TRASMITIDA POR LOS MAYORES, DERIVADO DE SU SISTEMA EDUCATIVO QUE CONCEDE RANGO SUPERIOR A LA SABIDURÍA DE LA EXPERIENCIA, ESAS CULTURAS NUNCA ESTUVIERON INMÓVILES, NI DEJARON NUNCA DE PRODUCIR NUEVOS VALORES Y OBJETOS, NI SE REHUSARON A LAS NOVEDADES TRANSFORMADORAS, SALVO QUE INTEGRARON TODOS ESOS ELEMENTOS DENTRO DEL ACERVO TRADICIONAL, REARTICULÁNDOLO, ELIGIENDO Y DESECHANDO SOBRE ESE CONTINUO CULTURAL, COMBINANDO SUS COMPONENTES DE DISTINTA MANERA Y PRODUCIENDO RESPUESTAS ADECUADAS A LAS MODIFICACIONES HISTÓRICAS."

Estos replanteamientos permiten visiones más integradoras de la dicotomía de "lo propio" y "lo otro", como, por ejemplo, la inversión de enfoque que propone Norbert Lechner: "en lugar de preguntarnos, a partir de una unidad supuestamente dada, cuánta pluralidad soportamos... asumir la heterogeneidad social como un valor e interrogarnos por su articulación como orden colectivo" (1988: 183).

Desde esta perspectiva, está bien que existan cultores que preserven tradiciones, pues toda sociedad las tiene. Distinto es asumir una posición tradicionalista que conlleva la coerción de cualquier intención de búsqueda o readecuación del acervo cultural. La música es una de esas prácticas culturales performativas (la llamada "literatura oral" es otra, la gastronomía también podría agregarse a la lista), que permiten recrear constantemente lo cotidiano a partir de lo que se tiene a la mano, en un quehacer que conlleva la "marca estética" del ejecutante, su "propuesta", lo que De Certau (1999) llamó "las artes de hacer".

De Certeau, M. (1999) La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana. García Canclini, N. (1990) Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo. García Canclini, N. (1986) "Gramsci y las culturas populares en América Latina". En: Dialéctica, N°18: 13-33. Hobsbawn, E. (2002) "La invención de la tradición", en Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (eds.). La invención de la tradición. Barcelona: Crítica.

Lechner, N. (1988) Los patios interiores de la democracia: subjetividad y política. Santiago: FLACSO.

Montoro, E. (2010) "Folklore y lingüística". En: ELUA, N° 24, 225-252.

Ochoa, A. (2003). Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Rama, A. (2004). La ciudad letrada. Santiago: Tajamar editores.

Velasco, H. (1990). "El Folklore y sus Paradojas". En: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, N° 49, 123-144.

2.b Identidad latinoamericana en contexto de globalización. ¿Qué ocurre con nuestras músicas locales?

REFLEXIONES SOBRE CHILE Y MÉXICO A BASE DEL ENSAYO "GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD LATINOAMERICANA" (NELLY ARENAS, 1997).



Autoras:

EDITH ALBARRÁN (Estudiante de Ciencias Sociales, Toluca, México)

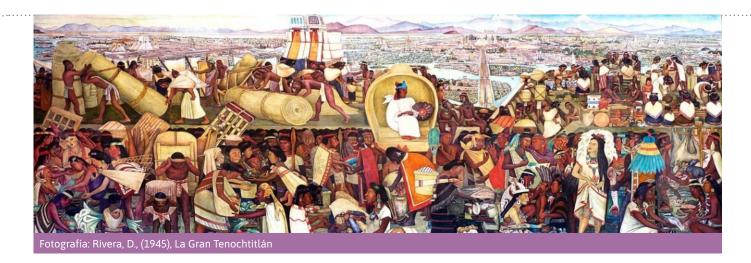


DANIA SÁNCHEZ (Licenciada en Historia e Investigadora, Recoleta, Santiago de Chile)

En su texto Globalización e identidad latinoamericana, Nelly Arenas (1997) pone sobre la mesa un tema del que observamos, somos parte, resistimos o perpetuamos en distintas áreas de nuestras vidas: la cultura globalizada, cuya conceptualización es aplicada a distintos niveles:

- 1) Bajo un perfil homogeneizador y de estandarización.
- 2) Como interconexión, por ende, es un intercambio desde distintas esferas: en la economía (ej. formas de comercio); cultura (ej. caracterización de lo pop); y política (ej. democracia como ideal).

Las nuevas tecnologías permiten que los patrones culturales sean mediatizados en distintos lugares del mundo, siendo más fácil adoptar y adaptar rasgos desde vestimentas, gastronomía, estilos musicales y producciones audiovisuales. Por esto, la estandarización de la imagen occidental incluso alcanza la periferia porque se busca pertenecer e identificarse con el modelo social impuesto (Palacios, 2016), hablándose entonces de la McDonalización del mundo.



Al respecto, podríamos pensar en la figura del tianguis-mercado en el México colonial como punto de intercambio. Si bien en estos sitios se daba lugar a un intercambio económico, lo cierto es que ese acto trascendía a lo cultural, lo político y a la importancia de lenguajes compartidos para comunicarse (Attolini y Long, 2009). Esa cultura globalizada se antojaba compartida y enriqueciendo desde diversas partes del mundo.

En Chile, existe el ejemplo patente de la cultura globalizada y de la difuminación de fronteras asociado al movimiento de la Nueva Canción Chilena con la incorporación de ritmos e instrumentos latinoamericanos al repertorio chileno: el joropo, el huayno, el tango, la música ranchera, entre otros. A mediados del siglo XX, Violeta Parra y su hija Isabel utilizaban el cuatro venezolano, instrumento que con la actual migración venezolana tiene mayores posibilidades de adopción y aprendizaje por los músicos locales.

Cabe destacar que, a la Nueva Canción Chilena no se le cuestionó su condición de folclor y la mezcla de raíces latinoamericanas por provenir de intérpretes legitimados, pero sí debió la generación posterior (la del Canto Nuevo) defender la denominación de raíz folclórica a su música "para proteger y legitimar el campo de la canción de autor basada libremente en un folclor de distinta procedencia." (González, 2013: 267).

A un nivel más altruista, podemos considerar dentro de este fenómeno a la mezcla española-itálica de Inti Illimani debido a la "búsqueda de los universales del folclor", y a la tercera generación de cantautores chilenos¹, puesto que recurren a lo anterior a través

de la world music, ya que "[...] la globalización entrega todas las influencias posibles, tanto pasadas como presentes, pero solo algunas de ellas son escogidas localmente para nutrir hidropónicamente las nuevas raíces." (González, 2013: 274).

Es así como vemos que, ante la homogeneización, las distancias tienden a difuminarse, a pesar de que el transitar como ciudadanos del mundo no sea una posibilidad amable para todas las personas. En el caso de México, al ser un país de paso hacia Estados Unidos, nos obliga a hacer evidente la migración. En el caso de los tránsitos méxico-americanos, es vital la forma en que las identidades de grupos recaen en formas folclorizadas o institucionalizadas (por ejemplo: tacos, mariachi); lo interesante es mirar los procesos de reapropiación que se hacen, en los que la tradición es un eslabón, no un obstáculo para, por absurdo que parezca renovar tradiciones, refrendar identidades desde donde redefinir las fronteras (García-Canclini, 1992 y Arenas, 1997). En este aspecto, destacan sonidos como los del Colectivo Nortec² o La Santa Cecilia.³

No obstante, resulta necesario saber que experimentamos -y vivimos los estragos-, de "como nos amenaza el intento de uniformar la biosfera. Pretensión en la que nos jugamos el pellejo, pues la reproducción de la naturaleza depende de la enmarañada diversidad biológica de ecosistemas complejos siempre entreverados con la pluralidad social." (Bartra, 2006: 374). Arenas nos habla que esta homogeneización produce una dinámica autoidentificadora a manera de respuesta (1997. Citado de Del Val, 1993). Esto sería una relación dialéctica entre ambos procesos, en donde la necesidad de reafirmar la identidad frente al otro en la sociedad global ha hecho que se revitalice lo local y se recurra al pasado. Se podría considerar como una restauración para poder proyectar al presente una definición del sujeto en el mundo.

Ejemplos musicales de ello corresponden a diversas agrupaciones que se han dedicado a restaurar repertorio considerado de "los abuelos". En Chile, la agrupación Bloque Depresivo bien puede representar esto, o la publicación del libro "Zamacuecas de papel" si deseamos recuperar repertorio aún más antiguo. Ante la falta de certezas musicales en el presente, se busca lo auténtico en la música de décadas anteriores (González, 2013: 278). Pero, "aunque se levante la cultura como fundamento y argumento de toda la cohesión nacional, ella no está ajena a las implicancias del fenómeno de la globalización" (Silva, 2008: 169). Y así hemos visto como se mezcla la música de raíz folclórica con música popular urbana: cuecas interpretadas por bandas pop-rock, habaneras en formato electro-pop, tonadas en clave de swing, entre otros⁵.

La "actualización" del repertorio de raíz folclórica a géneros masivos facilita la difusión de éste, involucrando no solo el cambio de estilo, sino que los nuevos sonidos al incorporar instrumentos que originalmente no se consideraron. Aun así, esta "actualización" puede dificultar la identificación del repertorio con el lugar de procedencia por no ser "puro", siendo rechazado por sectores que mantienen una visión tradicionalista y/o nacionalista de la música.

Justamente en este punto de la discusión, surge la dromología como contrapartida a la velocidad de los cambios, la irrupción de elementos foráneos y a la mezcla de elementos de la música popular urbana en la de raíz folclórica. El tradicionalismo y el nacionalismo pretenden anclar la "identidad local". Ejemplo de esto es que, aunque la dictadura en Chile pretendió refundar la sociedad, las agrupaciones de huasos (hombres del campo chileno) que se identificaban con la zona central, como los Huasos Quincheros, pudieron retomar sus actividades, e incluso Margot Loyola⁶ tuvo cabida en la televisión abierta, ya que durante el año 1975 pudo lanzar el programa "Chilenazo".

Asimismo, la promulgación del Decreto n°23 de 1979, obligó y continúa obligando al Estado chileno a fomentar la cueca como baile nacional, por lo que en la actualidad esta debe ser enseñada en las escuelas. Así, durante cada mes de septiembre, es común que en la asignatura de Educación Física los estudiantes preparen cuadros de cueca, siguiendo la rígida coreografía de la cueca de competencia.

Siguiendo el sentido del ejemplo anterior, la imposición de un esquema inmóvil no permite disfrutar, pues es una identidad impuesta. Ante la cantidad de estímulos recibidos de diversas latitudes, el tradicionalismo no parece ser una alternativa para una sociedad que encuentra elementos comunes con otras. Algunas escuelas intentan celebrar e integrar las identidades incorporando motivos latinoamericanos en las celebraciones de septiembre: "prácticamente todas las naciones se enfrentan a la tarea de redefinirse y reconfigurar sus identidades, en la medida en que su 'hábitat' [...] ya no es el mismo y parece haber cambiado más [...]" (Silva, 2008: 149).

"LA INTERFAZ AUDIOVISUAL COLMA EL ESPACIO Y LA URBANIDAD POLÍTICA CON IMÁGENES, CON EL VÉRTIGO DE LA VELOCIDAD, CON LA LUMINOSIDAD, CON LA ACCIÓN INSTANTÁNEA Y CON LA CERTEZA DE UN TIEMPO QUE YA NO TRANSCURRE, SINO QUE SE EXPONE" (MALLAMACI, 2020: 262).

Lo tradicional como un puente, los nacionalismos como identificaciones de áreas para compartir y no como pertenencias absolutas; la defensa de la identidad desde lo cultural y -particularmente- en lo musical, se antoja como un ejercicio no impuesto sino practicado. En el caso de la zona central de México y siendo su modelo de organización -aún- centralizado, se convierte en una zona de convergencia de ritmos intrigantes; si bien, en las zonas costeras o norteñas las tendencias sonoras son más marcadas, al concentrar personas de todo el país.

Los sonidos que puedan señalarse como identitarios, se mezclan con la tradición e incluso coquetean con símbolos nacionalistas. Sin embargo, todos tienen algo en común: letras que responden a su tiempo, hacen de la música además de un goce, un vehículo para enunciarse respecto a su-nuestro tiempo.

Así las cosas, vemos estos fenómenos como el péndulo que va, de la riqueza de compartir saberes (desde cualquier parte del mundo), a la estandarización cultural, lo cual es inseparable de formas históricas y económicas que ordenan y regulan. De ahí la importancia de ser ojo vigía, desde la oferta musical e independientemente de una crítica al mercado sonoro, vale la pena hacerse preguntas desde lo más básico: ¿Por qué tienen más exposición algunes artistas musicales y no otres? ¿A qué cuestiones responde (talento, infraestructura, estilos interpretativos)? Por ejemplo: De Luis Miguel⁷, a Cocó Cecé⁸, pasando por Zara Monroy.⁹

Finalmente, en base a lo expuesto anteriormente, podemos asegurar que la música popular de raíz folclórica no es ajena al proceso globalizante. La identidad evoluciona acorde a las nuevas formas, pero también rescata elementos del pasado para mantener su particularidad frente a otros. Es por ello que, aunque guitarras eléctricas, cajones peruanos o el cuatro venezolano se integren, la música de raíz folclórica aún consigue llamar la atención del público. Permite un diálogo con otras sociedades y la integración a la comunidad. Recuperar el pasado siempre debe ser en pos del conocimiento y la reflexión hacia dónde queremos avanzar, y no en inmovilizarnos, o perderemos el diálogo con los demás.

Notas

1 Juan Pablo González identifica a la Nueva Canción como la primera generación, y al Canto Nuevo como la segunda. La tercera generación correspondería a los músicos de mediados de los noventa en adelante (Manuel García, Nano Stern, Camila Moreno en su primera etapa, entre otros). (González, 2013: 270).

2 Colectivo Nortec, música Nortech desde Tijuana, Baja California, México. https://www.youtube.com/watch?v=S7EoalpcqRg

3 La Santa Cecilia, agrupación mexicoamericana https://www.youtube.com/watch?v=ezx0ZNEeWXY

Más contexto: https://www.youtube.com/watch?v=fMcWlaZeDQo

4 Ver: Izquierdo, José Manuel, Laura Jordán y Rodrigo Torres (2016). Zamacuecas de papel. Santiago, Chile: Salviat. Recuperado de: http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/media/biblioteca/Zamacuecas_de_papel.pdf

5 Javiera Mena realizó una versión de "Ausencia", canción recopilada por Violeta Parra en clave de habanera, en un formato electro-pop que mantiene la cadencia original, mientras que Ángel Parra Trío versionó "La Jardinera" como un swing. Ver: Mena, Javiera y Diego Morales (2007). Ausencia. En Cantores que reflexionan: Sintiendo a Violeta [CD]. Santiago, Chile: Feria Music. Recuperado de: https://youtu.be/2VqFGLjhVfk; Ángel Parra Trío, Valentín Trujillo y Panchito Cabrera (2007) La Jardinera. En Ángel Parra Trío con Panchito Cabrera y Valentín Trujillo [CD]. Santiago, Chile: Feria Music. Recuperado de: https://youtu.be/W2HEWIOfhxA Además, existe otra versión de "La Jardinera" en estilo salsa de Juana Fe. Ver: Juana Fe (2010). La Jardinera. En La Makinita [CD]. Santiago, Chile: Oveja Negra. Recuperado de: https://youtu.be/dyg2cQeoEOw

6 Margot Loyola fue Premio Nacional de Artes Musicales en 1994. Desde 1972 al 2015 realizó la cátedra de Folclor y Etnomusicología en la Universidad Católica de Valparaíso. Ver: "Margot Loyola (1918-2015)". Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3596.html

7 "El Sol de México" (que por cierto es nacido en Puerto Rico): Luis Miguel. https://www.youtube.com/watch?v=NCvJwzDQTBM 8 Coco Cecé, pop desde Ciudad Juárez, México. https://www.youtube.com/watch?v=0fYAwFFBJzs

9 Zara Monroy, joven originaria de la Nación Comcaac (Punta Chueca, Sonora, México): https://www.youtube.com/watch?v=EGUoB_UJQWE, Más contexto: https://www.youtube.com/watch?v=kJuQmZQSi9E Reportaje breve: https://www.youtube.com/watch?v=kJuQmZQSi9E Podcast: <a href="https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/module-styles/son-y-tradicion/575-son-y-tradicio%C3%B3n-zara-monrroy-tradiciom/575-son-y-tradicio%C3%B3n-zara-monrroy-tradiciom/575-son-y-tradiciom/

Fuentes

- Arenas, N. (1997) "Globalización e identidad latinoamericana". Nueva Sociedad, 147, pp.120-131. Recuperado de: https://static.nuso.org/media/articles/downloads/2568 1.pdf
- Bartra, A. (2006) "Marginales, polifónicos, trashumantes: los campesinos del Milenio" en El capital en su laberinto. México D.F.: Ítaca.
- García Canclini, N. (1990) Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- González, J. (2013) "Raíces y globalización". En J. P. González (Ed.), Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes (pp. 259-277). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Ley Decreto 23 de 1979. Declara a la cueca danza nacional de Chile.
 18 de septiembre de 1979. Recuperado de https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886
- Long, J. y Attolini A., (Coords.) (2009) Caminos y mercados de México.
 UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, INAH.
- Mallamaci, M. (2020) "Conectados, demasiado conectados. Poder, técnica y virtualización desde el pensamiento de Paul Virilio", en: Revista de Filosofía 45 (2), 247 -265.
- "Margot Loyola (1918-2015)" Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3596.html
- Palacios, P. (2016) "De lo nacional a lo popular: itinerario de la creación musical en Chile (1930-1970)". En Niño, N. (Ed.), Lecturas interdisciplinarias en torno a la música (pp. 259-280). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Silva, B. (2008) "Entre globalización y conmemoración". En B. Silva, Identidad y Nación entre dos siglos: Patria Vieja, Centenario y Bicentenario (pp.149-182). Santiago: LOM Ediciones.

2.c Identidad, otredad y la heterogeneidad del tiempo: connotaciones en lo popular-latinoamericano en la música.

VISIONES SOBRE EL TEXTO "GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD LATINOAMERICANA" DE NELLY ARENAS (1997).



Por: ANÍBAL ARAVENA (Realizador Audiovisual y Músico Popular, Valparaíso.)

1. Identidad versus otredad: ¿cuál permite el desarrollo fluido y orgánico de las músicas populares latinoamericanas de raíz folclórica? ¿Por qué?

Según la definición de Paz, la otredad designa "la diferencia dentro de la identidad", y en ese sentido, pueden interpretarse como términos complementarios, no excluyentes ni que obliguen a elegir entre uno u otro. Aunque supongo que la respuesta correcta es "la otredad", ya que, según el texto, todo ha llegado de otro lado, en una especie de constante fluir, "desde los primeros inmigrantes a través del estrecho de Bering, hasta el más reciente trabajador indocumentado que anoche cruzó la frontera entre México y los Estados Unidos". Y es en esa naturaleza de devenir multiforme en el que se han encontrado en el tiempo todos los materiales que conforman lo que actualmente llamamos las músicas populares latinoamericanas de raíz folclórica.

En este sentido, la otredad no es solo el alimento "de lo que somos ahora mismo", sino que es nuestra realidad cultural. Esto, en contraposición a la identidad, ya que este concepto designaría a todo aquello que es igual a sí mismo, no permitiendo la diversidad y distinción, siendo además una visión de mundo esencialista, que llevaría a una ilusoria búsqueda de un origen.

Yo, porfiadamente, debo confesar que sigo pensando que, aunque equivocado e ilusorio, la idea de identidad es el par necesario que en la tensión frente a lo otro, genera el desarrollo de la música Latinoamericana.

2. Desde lo "heterogéneo que conformamos, donde se articulan, complejamente, tradiciones y modernidades, con sus lógicas y racionalidades particulares. Ello por supuesto responde a la forma como se desarrolló nuestra modernidad: no eliminó –y en muchos casos reforzóelementos tradicionales." ¿En qué países y en qué géneros musicales trabajados durante el curso vemos estos elementos descritos por la autora?

Yo pienso que en todos los géneros musicales vistos – o al menos en los que recuerdo- se ven los elementos descritos por la autora, elementos que entiendo divididos en dos partes:

1) Contexto; lo "heterogéneo que conformamos, donde se articulan, complejamente, tradiciones y modernidades, con sus lógicas y racionalidades particulares; y 2), la afirmación. Es decir que responde a la forma cómo se desarrolló nuestra modernidad: no eliminó –y en muchos casos reforzó– elementos tradicionales.

En el punto 1, es evidente que todas las músicas vistas responden a esa dinámica, por el uso de instrumentos de cuerda -por dar un ejemplo- los que no existían o no tenían protagonismo en las sociedades precolombinas. En la actualidad, este tipo de instrumentos y sus variantes nacidas en el continente americano conforman la tímbrica característica de muchas músicas tradicionales. Ejemplos de ello son: el arpa paraguaya, el charango boliviano, el cuatro venezolano, el guitarrón chileno, etc. Esa mezcla es evidente incluso en músicas de una impronta más indígena como en las monodias con tambor, fenómeno visto en el caso del canto vallisto con caja en el noroeste argentino (la baguala y la vidala), cuyas melodías y ritmos percusivos (elementos indigenistas), se entrelazan con una lírica entonada en formato de coplas en castellano (elemento español).

En el punto 2, podemos observar algunas conductas nacionalistas al incluir en la imagen país remedos de músicas tradicionales y en la cultura de los pueblos. Se observa la identificación que los grupos humanos, incluso citadinos, tienen con las músicas que fueron de sus padres y/o abuelos; o bien, de sus territorios y la necesidad actual de recrearlos y entenderse dentro de ese código musical y estético frente al proceso de globalización. Este fenómeno se menciona en la primera parte del texto donde se afirma dice que la

globalización y su consiguiente homogeneización de una cultura global, trae consigo un movimiento contrario de identificación en grupos unitarios nacionales.

3. El concepto del tiempo, según Quijano (1991), tiene otra forma de ser definida en el contexto latinoamericano: ¿cómo podemos caracterizarlo en nuestras músicas?

En clase, vimos cómo se utilizan actualmente en las músicas latinoamericanas escalas musicales que viajaron desde Europa y que allá en Europa fueron acunadas o acrisoladas por la participación de viajeros de otras latitudes y esas escalas son en la actualidad estructuras presentes y actuales en la músicas latinoamericanas, músicas que pueden ser interpretadas con instrumentos sintetizados o secuenciadores, para ser registradas en estudios de alta tecnología y compartidas luego por las redes sociales.

En lo que respecta a los bailes nacionales como la cueca, se recrea rueda a rueda la cadencia andaluza y muchos investigadores asocian elementos indígenas a esta danza como el zapateo que sería una "danza de suelo" propia de las danzas mapuche (aunque también presentes en las danzas afroamericanas), no solo por su búsqueda del suelo, sino también por el patrón rítmico ejecutado. La cueca, además, no es indiferente a diversas mezclas actuales, dada la incorporación de instrumentos y la complejidad de sus armonías.

Pienso que en los elementos citados se puede reflejar la noción de varios tiempos funcionando al mismo tiempo en las músicas latinoamericanas. Ciertamente es complejo el estado de la cultura latinoamericana por los elementos mencionados: tensión entre un esencialismo identitario y la aceptación del flujo de la "otredad" y los diferentes tiempos que conviven e interactúan en esta. ¿Qué podemos hacer?

Considero fundamental estar siempre informándose, investigando y pensando nuestro lugar en el mundo, para poder vernos lo más claramente posible y aprovechar de la mejor manera los frutos culturales que se han asentado en estas tierras desde donde nos toca vivir y experimentar muchos otros aspectos, además de la música.

2.d La permanente construcción de lo identitario: elementos afro y populares-masivos en las músicas sudamericanas de hoy.

VISIONES SOBRE EL TEXTO "GLOBALIZACIÓN E IDENTIDAD LATINOAMERICANA" DE NELLY ARENAS (1997).



OPINIÓN/ MARÍA EUGENIA SÁNCHEZ (jubilada, San Miguel, Chile)

Lo identitario no solo se forma a través de la historia nacional, sino que también desde un sentido de vida personal integrado a un marco colectivo común. Obedece a una construcción constante, en el caminar, interactuando con esas realidades que llamamos de 'ajenas'. Sin embargo, la convivencia y el aporte recíproco con aquella otredad, va transformando nuestro patrón cultural, lo va nutriendo y enriqueciendo con más elementos, y, por lo tanto, manteniéndolo vivo.

La herencia afro, aquella que otrora fue marginada e incluso negada en muchas regiones de este cono sur de América, sin embargo, continúa firme y constante en diversas expresiones y recreaciones a través del tiempo. Por ejemplo, en el Perú no solo se mantienen vivas estas expresiones, sino que, además, se ha permitido reformularlas o actualizarlas: abrazando el jazz en la década de 1950 surge el landó, el que al internacionalizarse aumentó el radio de influencia afro. Por otra parte, en la actualidad, la chicha, también presenta en su sincretismo aquel componente invasivo y casi inevitable junto a la expresión gráfica en los muros de las ciudades, dentro de ese extenso movimiento cultural que abarca.

Expresiones como la morenada siguen vigentes en fiestas religiosas, mientras que la saya está presente en carnavales andinos. En Arica y en otras ciudades norteñas, reaparecen ambas cada semana y forman las fiestas más concurridas debido a ese ritmo tan cadencioso

y atractivo, a diferencia de otros géneros de músicas altiplánicas que tienen componentes más ceremoniales o espirituales (como la tarkada o la sikuriada en Bolivia, por ejemplo).

Por otra parte, tenemos el rasguido doble, un bello género musical de carácter gaucho que continúa presente en la idiosincrasia paraguaya, uruguaya y argentina, y que manifiesta aquel patrón rítmico (3-3-2), legado principalmente por aquellos esclavos africanos que forzosamente trabajaban en las plantaciones algodoneras, trigales e ingenios de la zona.

A su vez, la zamacueca, con su notable componente afro, aún se sostiene por medio de diversos géneros que actúan como sus prolongaciones en el tiempo y el espacio. Esas prolongaciones ocasionaron la diáspora de expresiones musicales criollas desde el Perú, manteniéndose vivas y aún evolucionando en nuestro país y los vecinos, como son la cueca boliviana, la cueca chilena, la marinera, el tondero, la zamba, el gato, la chacarera, entre tantos otros.

En el Río de la Plata, tampoco la milonga y el tango se sustraen de esta influencia, partiendo por sus denominaciones, las cuales son términos que al parecer devienen de idiomas aborígenes africanos. Por su parte, Uruguay nos transmite año a año sus connotadas comparsas de carnaval. Una expresión viva y latente en los barrios montevideanos que, además, tiene sus espacios de ejecución dentro de todo el movimiento y despliegue que genera la escena del candombe.

Mientras tanto, en Chile, la cueca, nuestro "baile nacional", se encuentra en plena reivindicación de aquel componente. Frente a una constante negación durante siglos, por parte de la élite y sus serviles historiadores y cronistas intentando blanquear a la población, esta se incorpora para permanecer en la recreación de esta danza. Con el tiempo, vemos un progresivo replanteo de la danza, la lírica y la música de la cueca respaldado en acontecimientos políticos e históricos que suceden a la par, como es el reciente reconocimiento de las comunidades afrodescendientes en Chile.

No obstante, es importante destacar que la cueca en nuestro país, especialmente en las zonas urbanas del centro, no pasa de ser un género mayormente interpretado en Fiestas Patrias. A pesar de ello, gracias al redescubrimiento y apropiación desde la juventud, se

aparta absolutamente de la versión de salón o de competencia para llevarla a otra más espontánea y libre, incorporando a participantes sin sesgo social ni etario, donde en la danza se encuentran dos protagonistas en igualdad de condición en conquista y coqueteo. Atrás quedó ese inútil relato ilustrativo de la gallina perseguida por el gallo.

Luis Le-Bert explica muy bien los <u>orígenes de la cueca</u>, sorprendiéndonos con evidencias de la mixtura que la origina y lo difunde cada vez que puede. Además, aporta una forma aún más afro con sus <u>Cuecas Blues</u>. Por otra parte, Natalia Contesse, expresa este mismo origen en las letras; y también a través del baile que se muestra en el <u>video</u> y que coincide mucho con la expresión urbana actual en la actitud al bailar la cueca. Dentro de la expresión afro y masiva a nivel nacional, surgen otras propuestas como: Juana Fé, una interesante fusión bailable <u>afro-rumba chilenera</u>. O también, <u>Kalimarimba</u>, con integrantes chilenos y argentinos, la agrupación aborda temáticas de culturas indígenas latinoamericanas, pero con kalimbas y marimbas, instrumentos que recuerdan a las culturas de Zimbabue y Mozambique.

Esta modernidad discontinua a que hace mención Quijano (1991, citado en Arenas, 1997), aparece hoy evidente en el acceso a medios tecnológicos, a la par con el llamado primer mundo. Sin embargo, en lo que respecta a conquistas sociales no estamos al mismo nivel. Retrocedemos constantemente a luchas sociales del pasado, aún sin resolución. La versión oficial de la historia en muchos de nuestros países ha sido escrita desde cánones coloniales, y hemos ido y venido, desde esa idealización de lo ajeno y lejano al reconocimiento del valor de lo velado por siglos y que es la multiculturalidad de América. La expresión artística no es ajena a esto, pues es reflejo del momento histórico en que se crea y recrea.

Un ejemplo patente de ello es que en un contexto altamente polarizado y ante el inminente peligro del derrocamiento del plan de gobierno de Salvador Allende, la expresión surge con fuerza absolutamente aguerrida en la composición de Sergio Ortega; <u>"El Pueblo Unido Jamás Será Vencido"</u>, presentando en vivo en 1973, tres meses antes del golpe de Estado. Es una marcha, cuyo estribillo son voces, exclamando al unísono su letra que lo conforma en un himno-consigna. La memoria popular nacional no ha soltado esta emblemática y ya

universal obra musical. Es el grupo Entrama, agrupación que, en mayo del año en curso, coincidiendo con la elección de los integrantes de la Convención Constitucional en Chile, propone una versión casi en su totalidad instrumental, la cual apunta a una organología integradora, donde diversos pueblos que habitan el territorio lograrían identificarse. Instrumentos propios del folclore americano compartiendo con otros de origen diverso en armónica integración. La versión es calma, cuya interpretación posiblemente invite a la reflexión. Fusiona al tema un fragmento de "El Arado" de Víctor Jara: "Vuelan mariposas, cantan grillos, la piel se me pone negra", siendo el único texto en esta nueva versión como una alusión a esa corriente migratoria que hace parte de nosotros y, por tanto, de la identidad que hoy poseemos en tiempos de vertiginosos desplazamientos geográficos. También, es un reflejo de la conciencia empática hacia el dolor de pueblos lejanos.

Mensajes universales, que permanecen a través del tiempo, se fortalecen y reivindican a través de múltiples voces y expresiones. Nos movemos en interacción constante y nuestra identidad se modifica en el camino, siendo las expresiones personales o de los pueblos, constantes lecturas y relecturas resignificadas.





3. Músicas del Perú. Región de la Costa

¿RECUERDAS ALGÚN VALS CRIOLLO? ¿QUÉ SENTIMIENTOS, LUGARES, PERSONAS, SITUACIONES TE EVOCA?

CÓMO VES LA VIGENCIA DEL MOVIMIENTO DE LA CANCIÓN CEBOLLA EN CHILE (O DE LA CANCIÓN ROMÁNTICA EN EL EXTRANJERO)? ¿LAS NUEVAS GENERACIONES DISFRUTAN DE ESTE TIPO DE MÚSICA? ¿POR QUÉ?

Muchas de las canciones que escuchamos en la clase me trajeron recuerdos de cuando niño compartiendo tiempo con mi mamá escuchando radio, me evocan nostalgia y alegría.

Juan José Melero

Esa música me lleva a mi infancia, cuando escuchaba la radio AM tocando todas esas canciones. En Chile, Lucho Barrios caló hondo en la música popular con sus valses y boleros. Un peruano de los grandes que recordamos en nuestro país.

A esta música en algún momento se le llamó placer culpable, ya que muchos la escuchaban, pero no lo reconocían públicamente... Hasta que en algún festejo y unos cuantos tragos en el cuerpo, se apagaban los filtros y salían los cantantes. En el pasado había un sesgo muy grande a quienes mostraban sentimientos, se les tildada de débiles, había mucha discriminación ahí. Hoy en día hay mucho mayor aceptación social.

José Luis Hevia

¿Si recuerdo algún vals peruano? Este género era uno de los favoritos de mi papá junto con la tan pisoteada música cebolla, durante mi infancia dedicábamos tardes enteras a escuchar a Palmenia Pizarro, Lucho Gatica y Zalo Reyes. Hoy no puedo dejar de mencionarlo a él, mi padre, un hombre sencillo, campesino, quien justamente mañana cumple 17 años de su partida, el recuerdo de estas canciones me evoca indefectiblemente a muchas risas, el campo en el que trabajó desde su niñez, del que luego migró a Santiago en busca de mejores oportunidades. Recordar estas canciones me lleva a esos años que pude disfrutar de su canto y pasión por los guitarreos de estas canciones, de su recuerdo y goce de la vida. El vals peruano "alma, corazón y vida" era uno de sus favoritos, porque siempre nos contaba de sus amores antiguos en el campo antes de conocer a mi mamá en "la gran ciudad" por allá por los años 70's.

Lorena Encina

Recuerdo que esta canción la escuché en el colegio porque en mi casa no se escuchaba vals criollo. Tenía 9 años y mi profesora era de la vieja escuela: en las clases de música una se aprendía la letra de las canciones y cantábamos todos en clase. Cuando cantábamos "Fina Estampa" de Chabuca Granda, esta era de mis favoritas, aunque no entendía la mayor parte de la letra y trataba de armarme una imagen mental de un caballero que, según yo, andaba con sombrero de copa y guantes por la calle. Ahora escucho valses criollos por gusto, pero este tema en particular está en un lugar distinto de los demás porque me recuerda a la infancia y a la riqueza de la imaginación infantil.

Rocío Álvarez

Me reconozco como alguien muy alejado de este tipo de música. Pero leyendo a los demás, resuena en mi vida con mucha más frecuencia los recuerdos sobre la canción cebolla y los valses.

Mi primer recuerdo es de niño al escuchar La Joya del Pacífico, la cual me vincula con la memoria de mi Papá, oriundo de Valparaíso.

Luego, en el 2000, aparece Charlie Zaa,

Luego, en el 2000, aparece Charlie Zaa, y yo de lejitos observaba. Pasaron los años, y mi búsqueda me llevó por otras latitudes. Hasta que en febrero de 2017 vi (debo decir, obligado) el show de Mon Laferte en el Festival de Viña del Mar, y mi percepción hacia ella cambió totalmente.

Es más; cada cierto tiempo veo ese concierto y me pone los pelos de punta. De acuerdo con las observaciones que he leído, pareciera que culturalmente tenemos una gran disposición a la música cebolla (principalmente a los boleros y el vals peruano); basta ver a Los Vásquez o al Bloque Depresivo para entender su vigencia y conexión con un pasado y tradición musical guardadas en el baúl de los recuerdos.

Sebastián Córdova



La verdad es que aquí en Brasil, casi no nos llegan músicas de otras partes de América Latina. Y cuando llegan, están traducidas al portugués, así que muchas veces ni siquiera sabemos el origen de esas las canciones.

De todos modos, aunque quizás no conozca ningún vals criollo, las músicas que pude escuchar en nuestra clase y también las que compartieron los compañeros me hicieron recordar mucho de lo que llamamos música sertaneja en Brasil. Principalmente las canciones más antiguas.

Actualmente el sertanejo es el género musical con más éxito comercial en Brasil. Con el tiempo. se mezcló con ritmos más bailables como el forró y se hizo más bailable, en contraposición al sertanejo antiguo (que es más lento, a ritmo de guarania paraguaya, por ejemplo), a las nuevas composiciones se les denomina sertanejo universitario.

Las temáticas en sus letras son las mismas, ya que casi todos tratan de problemas amorosos principalmente, o de aspectos muy sentimentales. Así que quizás ahí se puede hacer una correlación entre la canción cebolla de Chile (valses criollos, boleros y baladas románticas) y la música sertaneja en Brasil.

Henrique Nascimento R

Recuerdo que mi abuela cantaba vals y boleros con su hermosa voz. Me quedo con el recuerdo de ella cantando Cariño malo, de Palmenia Pizarro, en los años 80, en los 90 la recuerdo cantando junto a Douglas, la misma canción, mientras cocinaba los mismos porotos con tallarines y seguramente con cebolla en escabeche.

Creo que la música cebolla es un género que evoca muchos afectos y sentimientos, algo que el ser humano buscará por naturaleza, no sólo en la música, así es que creo que nunca dejará de gustarle a la gente. Siento que es una música muy nostálgica y apasionada, que no es indiferente y llama mucho la atención, de nuevas y antiguas generaciones. Creo que a los exponentes de la nueva canción cebolla, como Bloque Depresivo, Los Vázquez, Mon Laferte, le agregaría al San Antonino Demian Rodríguez, premiado el año 2017 por Pulsar en la categoría "Mejor Cantautor".

Loreto Aravena

3.a "Regresa" (vals peruano)



Analizando música / CARLOS SAAVEDRA (profesor y músico, La Florida, Chile)

Hablar de la música peruana y no hablar de lucha reyes o augusto polo campos es dejar de lado gran parte de la historia popular del perú. Lucha reyes, también conocida como "la morena de oro del perú" fue una cantante afroperuana considerada una de las más importantes en la música criolla. Se destacó por su gran voz y por sus sentidas interpretaciones.

Augusto polo campos fue uno de los más influyentes y reconocidos del perú. Es considerado una leyenda de la música criolla. Su mayor reconocimiento lo tiene como compositor, en donde se destacan piezas como <u>Cuando llora mi guitarra</u>, <u>Cariño malo</u> o <u>Cada domingo a las 12</u> después de la misa.

| Nombre de la pieza | "REGRESA" |
|--|---|
| Autor y compositor | Augusto Polo Campos |
| Año de composición | 1970 |
| Intérprete | Lucha Reyes |
| Año de grabación / sello | 1970, FTA. |
| Link de la grabación | https://youtu.be/OxnARSurEiA |
| Género Musical | Complejo Musical Afroperuano: Vals Peruano / Vals Criollo |
| Área Geográfica: | El Vals Peruano / Criollo nace en ciudad de Lima y alrededores, Perú. Se hace reconocido en toda Hispanoamérica, donde destaca Argentina, México, España y las ciudades portuarias de Iquique, Antofagasta y Valparaíso, en Chile. |
| Uso(s) que se le(s) da(n) | Fines estéticos, identitarios y de ocio. |
| Organología | Acordeón, 2 guitarras, bajo eléctrico, saxofón y voz. *El cajón, instrumento de percusión característico de este género, en este vals es reemplazado por una de las guitarras que realiza el tundete (bajo pulsado en el tiempo 1, y rasgueo en los dos tiempos siguientes). |
| Análisis de la letra | La letra habla, de manera muy expresiva, sobre el dolor que provoca el que la persona amada ya no esté. Además, destaca la nostalgia y el deseo que tiene la protagonista de tener de vuelta a esta persona. |
| Morfología | Binaria, consta de dos pies (partes). Pie 1 contiene tres secciones (ternario). Pie 2 contiene dos secciones (binario) Compás de tres tiempos. |
| Textura | Melodía acompañada. |
| Canto según función de sus intérpretes | Canto directo, ejercido por una solista. |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

1° Pie (Introducción) (A – Estrofa en modo menor)

Te estoy buscando,
porque mis labios
extrañan tus besos de fuego.
Te estoy llamando,
y en mis palabras tan tristes
mi voz es un ruego.
Te necesito, porque sin verte
Mi vida no tiene sentido,
y van, y van por el mundo mis pasos perdidos,
buscando el camino de tu comprensión.

(B - Puente modo menor)

Apiádate de mí, si tienes corazón, escucha en sus latidos la voz de mi dolor.

(C - Estribillo en modo menor)

Pero regresa, para llenar el vacío que dejaste al irte, regresa, regresa, aunque sea para despedirte, no dejes que muera sin decirte adiós.

2° Pie (Interludio)

(B – Puente modo menor) Apiádate de mí, si tienes corazón, escucha en sus latidos la voz de mi dolor.

(C - Estribillo en modo menor)

Pero regresa, para llenar el vacío que dejaste al irte, regresa, regresa, aunque sea para despedirte, no dejes que muera sin decirte adiós.

Final

Te estoy buscando.

3.b "Arroz con concolón" (festejo afroperuano)



Analizando música / LORENA ENCINA (profesora de Lenguaje y Comunicación, La Florida, Chile)

La canción "Arroz con concolón" fue creada por el compositor juan criado, quien curiosamente también fue futbolista, amante de su país y de la música, abandonó el fútbol y formó el grupo "Patria, amistad y criollismo"¹, desarrollando así su pasión musical. Su afán por levantar la música criolla fue tal, que llegó a componer más de 30 canciones muy reconocidas en perú, siempre preocupado de resaltar la divulgación de los ritmos afros. En este caso, nicomedes santa cruz, es quien la interpreta y da cuenta de la gran influencia que adquirieron los ritmos afro en la época de los 70 en Perú.

Muchas versiones han surgido posteriormente durante las décadas siguientes, siempre manteniendo viva la interpretación que le dio su compositor, pero también resaltando el uso del lenguaje propio de perú, por ejemplo en frases como "con su bitute", referido a un modismo peruano, que quiere decir la hora del almuerzo, o la genialidad de "concolón", que en ciertas pronunciaciones olvida la "n" y solamente se menciona como "co'colón" muy propio de las asimilaciones y pérdidas de ciertas consonantes que le dan aún más riqueza a la exégesis de esta canción.

Vemos una preocupación por mantener la identidad afro y los ritmos coloniales, como un acto musical y también político, que muchas veces es negada por los influjos eurocentristas que siguen tan vivos en latinoamérica, y también por la patente idea de la globalización, como menciona Hopenhayn en el ensayo de Nelly Arenas: "no hay identidades que resistan en estado puro más de unas horas ante la fuerza de estímulos que provienen de todos los rincones del planeta"², en referencia a lo difícil que es mantener ciertas costumbres o tradiciones cuando hay influencias tan grandes entre las telecomunicaciones y las redes sociales.

1 (24 de junio de 2020). El día del <<Arquero Cantor >>. Club Universitario de Deportes. Recuperado el 28-07-2021 de: https://universitario.pe/noticias/noticias/el-dia-de-el-arquero-cantor

https://nuso.org/articulo/globalizacion-e-identidad-latinoamericana/

² Arenas, N. (1997). Globalización e identidad latinoamericana. Obtenido de:

| Nombre de la pieza: | "ARROZ CON CONCOLÓN" |
|---|--|
| Compositor: | Juan Criado (Perú) |
| Letrista: | Juan Criado (Perú) |
| Año de composición: | 1971 año de la publicación |
| Intérprete: | Nicomedes Santa Cruz |
| Año de grabación/sello: | 1971 ("Los Reyes del Festejo") |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/vw2pSQLKBXo |
| Género Musical: | Complejo musical afroperuano: festejo |
| Área Geográfica: | Región de la costa peruana |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos, identitarios y de ocio. |
| Organología: | Cajón, dos guitarras, quijada, bajo y voces. |
| Análisis de su letra: | La letra trata de una situación de la vida común y cotidiana, en la que se le pide a doña Francisca que sirva el almuerzo, ya que está de paso, viene de trabajar limpiando, debe seguir el camino y está relativamente apurado. El arroz con concolón es la capa de arroz que queda pegado en la parte baja de la olla y está tostado, se revuelve con todo el arroz y le da un sabor particular En muchos lugares ese arroz es aprovechado y no se desecha, pues botarlo significaría desperdiciar la comida. Menciona varios lugares de Perú, como Ica y Lunahuaná. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Canto responsorial (canta un solista y un coro repite). |
| Textura: | Melodía acompañada. |
| Morfología: | Binaria (dos pies o partes). Cada pie es cuaternario: (A) Estrofa – (B) Puente – (C) Estribillo – (D) Fuga o Final. |
| | ••••••••••••••••••••••••••••••••••••••• |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

Pie 1 Introducción (modo menor)

A (Estrofa en modo menor)

Buenos días, doña Francisca, sírvame algo de almorzar. Yo vengo de la limpiada, me voy pa' Lunaguaná.

B (Puente en modo mayor)

Me voy a ver a mi zamba, me lo ha dicho don José, que esa cosita buena no se debe de perder.

C (Estribillo en modo menor)

Arroz con co'colón con su bitute, ollita nomás. :||(x2)

D (Fuga)

¡Ollita nomás! ||: ¡Ica! ¡Con su bitute, ollita nomás! :|| (x4)

Pie 2 (Interludio instrumental modo menor)

A (Estrofa en modo menor)

Bueno, adiós, doña Francisca ya me voy a retirar. Cuando me vea de ganchete ya verá usted, ya verá.

B (Puente en modo mayor)

Cuando me vea de brazo del negrito Nicolás se va a tomar su cañazo, ya verá usted, ya verá.

C (Estribillo en modo menor)

Arroz con co'colón con su bitute, ollita nomás. :||(x2)

D (Fuga)

¡Ollita nomás! ||: ¡Ica! ¡Con su bitute, ollita nomás! :|| (x4)

3.c "María Landó" (Landó)



Analizando música / SHE-RA LEÓN (música, Santiago de Chile)

El landó es un género musical y coreográfico afroperuano, influyente en las zonas costeras de Lima e Ica. Generalmente, en modo menor, suele interpretarse con conjunto de percusiones (cajón peruano, quijada, congas) y guitarra, generando una textura polirrítmica de compases de 4/4, 12/8 y 6/4 sonando simultáneamente.¹

César Calvo fue un poeta, novelista y periodista nacido en Iquitos, Perú, en el año 1940. Vivió en Lima y es considerado parte de la generación del '60. Creó la letra de la canción "María Landó", cuya melodía fue compuesta y luego interpretada inicialmente por Chabuca Granda, amiga del letrista. Posteriormente, este landó fue versionado por renombrados músicos de la talla de Susana Baca, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa, Pedro Aznar, entre otros.²

Susana Baca nació en Lima en el año 1944. Es una cantante, compositora, investigadora, recopiladora de música y educadora peruana, amiga y aprendiz de la renombrada artista Chabuca Granda, figura clave en el folclor latinoamericano, cuyo cometido siempre fue revivir y consolidar la música afroperuana.

Considerada como la mejor cantante poética de la actualidad, la figura de Baca ha sido una influencia a nivel global, ya que fue ganadora de los premios Grammy latinos³ en tres ocasiones. Además, Susana Baca fue ministra de Cultura del Perú durante el año 2011.

¹ San Martín, M. (2021) "Tema 3: Músicas del Perú" (Apuntes de Curso).

² Revista Dispoética – "María Landó" https://dispoetica.com/cesar-calvo-maria-lando/

³ Wikipedia – "Susana Baca" https://es.wikipedia.org/wiki/Susana Baca

| | · · · · · · · · · · · · · · · · · · · |
|---|--|
| Nombre de la pieza: | "MARÍA LANDÓ" |
| Compositor: | Chabuca Granda |
| Letrista: | César Calvo |
| Año de composición: | 1967 |
| Intérprete: | Sigo Siendo / Susana Baca |
| Año de grabación/sello: | 1985, Luaka Bop. |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/BQyEh08e9qk |
| Género Musical: | Complejo Musical Afroperuano: Landó |
| Área Geográfica: | Ciudad de Lima y alrededores, Perú. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos, identitarios, de desahogo. |
| Organología: | Voz, guitarra, contrabajo, cajón peruano, congas. |
| Análisis de su letra: | Describe la situación de continuo trabajo y esfuerzo en la vida de María, figura de una trabajadora (o históricamente, de la mujer esclavizada), para quien la temporalidad de las distintas fases del día a la noche pasa desapercibida, al no tener descanso en una existencia de continuo sufrimiento y sacrificio. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Estrofa y puente tienen canto directo (solo voz solista). Estribillo y fuga tienen canto responsorial (canta una solista y un coro responde). |
| Textura: | Melodía acompañada. |
| Morfología: | Cuaternaria. Compás cuaternario compuesto y/o ternario simple. (Introducción) – A (Estrofa en modo menor) – (Interludio) – B (Puente en modo mayor) – C (Estribillo en modo menor) –(Interludio) – D (Fuga en modo menor) – Coda (instrumental). |

HERENCIAS SONORAS

MODELO DE ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

(Introducción instrumental - modo menor)

A - (Estrofa - modo menor)

La madrugada estalla como una estatua, como una estatua de alas que se dispersan por la ciudad. Y el mediodía canta campana de agua, campana de agua de oro que nos prohíbe la soledad. Y la noche levanta su copa larga, su larga copa larga, luna temprana por sobre el mar.

(Interludio instrumental – solo de guitarra - modo menor)

B (Puente - modo mayor)

Pero para María no hay madrugada, pero para María no hay mediodía, pero para María ninguna luna, alza su copa roja sobre las aguas.

C (Estribillo - modo menor)

HERENCIAS SONORAS

María no tiene tiempo (María Landó) de alzar los ojos. María de alzar los ojos (María Landó) rotos de sueño. María rotos de sueño (María Landó) de andar sufriendo. María de andar sufriendo (María Landó) sólo trabaja. María sólo trabaja, sólo trabaja. María sólo trabaja y su trabajo es ajeno.

(Interludio instrumental - solo guitarra modo menor)

D (Fuga – modo menor)

María Landó María Landó María Landó María Landó, sólo trabaja (María Landó) sólo trabaja (María Landó) sólo trabaja (María Landó) sólo trabaja y su trabajo es ajeno.

(Coda instrumental - modo menor)





4. Músicas del Altiplano



Las culturas andinas prehispánicas fueron especialmente dadas a la expresión musical. De hecho, casi todos los trabajos agrícolas comunales estaban acompañados de música y cantos (llamados genéricamente en quechua: taqui). Por otro lado, la diversidad étnica de la antigua civilización inca hizo coexistir diversas tradiciones y costumbres: muchas de ellas perdurarían a través del tiempo y serían fuertemente determinantes del rico desarrollo del folclor de la zona en tiempos coloniales.

Socialmente, la música andina logró considerarse como un gusto masivo en la industria musical a partir de los años 50 (incluso antes, en países como Perú). A través de ello, logró una posterior consolidación como emblema de lucha contra la injusticia social y los atropellos a los derechos humanos, cobrando principal relevancia desde la década de los 70 hasta los 90, encarnando el espíritu revolucionario y contestatario de muchas personas que debieron dejar sus países natales por causas políticas o vieron sus vidas en peligro en períodos de dictadura. Paralelamente, la música andina ha sido un producto de millonarios réditos en la industria del entretenimiento durante todo el siglo xx, aunque esto impactó con mayor fuerza desde la década de los 80 hasta la actualidad, por medio de la chicha y sus derivados nacionales que se gestaron en cada país latinoamericano.

En la actualidad, estas diferentes manifestaciones musicales (danzas y canciones), las fiestas populares (religiosas o paganas), la artesanía, la gastronomía y otras actividades que varían según las regiones, forman parte de un completo acervo de importantes expresiones de valor incalculable del patrimonio cultural sudamericano.



Waddington. R. (2012). Sound of the Andes, Cuzco.

4.a "La Vicuñita" (huayno)



Analizando música / JUAN JOSÉ MELERO (diseñador de audio, Estación Central, Chile)

La siguiente pieza corresponde "la vicuñita", un huayno de autoría anónima y recopilado por leda valladares. Se destaca la versión del compositor y quenista peruano Antonio Pantoja (1915, ayacucho, Perú - 1991, Buenos Aires, Argentina), quien registró esta obra en su álbum homónimo, en 1973. Ha sido versionada por diversas figuras del folclor argentino y boliviano. También, es preciso destacar que su letra contiene una estrofa en quechua, la cual fue transmitida por el escritor rubén carrasco. En esta oportunidad, escucharemos la versión de magdalena fleitas para el álbum "Risas del viento" (2006, UMI, Argentina).

| Nombre de la pieza: | "LA VICUÑITA" |
|---|---|
| Compositor: | Anónimo, recopilado por Leda Valladares |
| Letrista: | Anónimo |
| Año de composición: | Indefinido |
| Intérprete: | Magdalena Fleitas |
| Año de grabación/sello: | 2006/UMI |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/BRB1oqI9D6M |
| Género Musical: | Huayno |
| Área Geográfica: | Sur de Perú y Bolivia, norte de Chile, noroeste de Argentina y la región de la sierra ecuatoriana. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos e identitarios. |
| Organología: | Guitarra, quenas, sikus (zampoñas), charango, bombo y voces. |
| Análisis de su letra: | Es una suerte de diálogo entre un(a) pastor(a) andino(a) y la reacción que tiene una vicuña al arrancar para salvarse de que la cacen. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Melodía acompañada |
| Textura: | Canto directo |
| Morfología: | Estrófica. La melodía de la primera estrofa se repite un total de 4 veces (2 cantadas y 2 instrumentales). A eso le sumamos la fuga al final. |
| | <u>.</u> |

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

(INTRODUCCIÓN)

(A - Estrofa cantada en modo menor):

Del cerro yo vengo con mi vicuñita Del cerro yo vengo con mi vicuñita Cantando y bailando para mi cholita Cantando y bailando para mi cholita

Yo soy vicuñita y vengo de la Puna Yo soy vicuñita y vengo de la Puna Vengo escapando de los cazadores Vengo escapando de los cazadores

(A - Estrofa instrumental en modo menor)

(A - Estrofa cantada en modo menor):

Ay guei vicuñita rishpi japi sonka Ay guei vicuñita rishpi japi sonka Rishpi japi pagapiña numa sonka Rishpi japi pagapiña numa sonka

Malhaya la hora de ser vicuñita Malhaya la hora de ser vicuñita Todos me persiguen por mi lana fina Todos me persiguen por mi lana fina

(A - Estrofa instrumental en modo menor)

Fuga (Final en modo menor)

*Posible traducción de la estrofa en quechua:

Huye vicuñita, yendo te atrapará Huye vicuñita, yendo te atrapará Yendo atrapado en su pago te querrá Yendo atrapado en su pago te querrá

4.b "Llorando se fue" (saya-caporal)



Analizando música / PAZ ZEPEDA (cineasta, Santiago de Chile)

La saya-caporal es una danza de proyección que nace en la región de los yungas, en bolivia, al norte de la ciudad de la paz. Esta música va acompañada de una danza característica y su principal motivo de realización hoy en día son los carnavales.

Este género surge tras el mestizaje multiétnico ocurrido tras la conquista española, por la llegada de los esclavos africanos a las minas de potosí, quienes se adaptaban con gran dificultad al frío y emigraron a zonas yungueñas. Esto dio paso a un notorio intercambio cultural, logrando así los albores de una fusión afro-boliviana.

La saya se originó principalmente como una manifestación cultural que reconoce las similitudes que han sufrido las comunidades africanas y altiplánicas, posterior a la llegada de los españoles; con un pasado de esclavitud, trabajos forzados y códigos culturales impuestos.



En tiempos coloniales, los esclavos trajeron desde sus tierras, cantos y danzas tradicionales llamados nsaya, que en lengua kikongo significa "cantos de trabajo al mando de un capataz". Estos cantos, se entremezclaron con una forma de bailar y saltar muy particular, la cual grafica la acción de quitarse la nieve del cuerpo. A su clave rítmica, se le agregó el sonido de las guanchas (una suerte de raspadores), las cuales aluden al sonido de las cadenas que los esclavos tenían que cargar para no escapar. En el siglo xx, estas danzas evolucionaron a una parodia de la saya, llamada tundiqui, el cual, a inicios de los 70 evolucionó hacia los desfiles de carnaval.

La saya-caporal se presentó por primera vez al público por los hermanos estrada, quienes representaban en el carnaval de oruro al "caporal", como aquel personaje que actúa como capataz de los esclavos africanos. Esta danza se ha utilizado como medio de expresión. Sus letras hablan de amor, religión, experiencias, cantos de protesta y políticos, etc. Se originó hablando sobre las injusticias de la esclavitud, mencionado anteriormente.

La saya-caporal normalmente está estructurada de un contrapunto repetitivo, en el cual hay dos secciones: A (estrofa) y b (estribillo), que se repiten dos veces, para luego presentar un interludio instrumental, que encamina la música hacia una segunda parte, cuyas secciones se muestran de igual manera.

La pieza que a continuación se analizará se llama "llorando se fue" de la agrupación boliviana los kjarkas, a inicios de la década de 1980. Cinco años más tarde, la producción ya había sido reversionada en versión chicha por las bandas peruanas <u>Cuarteto Continental</u>, y más tarde el <u>Sexteto Internacional</u>. Estas versiones cimentaron la base rítmica de la famosa <u>Chorando se Foi</u> del grupo Kaoma, quienes tomaron la misma letra, realizaron arreglos al acompañamiento, tradujeron su letra al portugués y la transformaron en un hit internacional en 1989.

Fue tanta su notoriedad, que la canción fue traducida en 49 idiomas en 1990. En ese momento, Los Kjarkas ya estaban al tanto del plagio, por lo que decidieron demandar a la disquera multinacional Sony, de la que ganaron una reparación económica considerable.

En 2006, los reggaetoneros Wisin y Yandel tuvieron una polémica legal con los músicos bolivianos, ya que en el tema <u>Pam Pam</u> utilizaron motivos melódicos de la versión brasileña de "llorando se fue". En 2011, Don Omar desató una nueva polémica, al no reconocer la autoría de la agrupación boliviana en su producción <u>Taboo</u>.

En 2011, la cantante y actriz puertorriqueña Jennifer López y el rapero Pitbull, lanzaron el sencillo "On the Floor", basándose en esta saya boliviana. Para esa ocasión, la productora norteamericana Redone envió un equipo de abogados a La Paz para negociar los derechos de ejecución e interpretación a los autores de esta renombrada saya.

| Nombre de la pieza: | "LLORANDO SE FUE" |
|---|---|
| Compositor: | Ulises Hermosa y Gonzalo Hermosa |
| Letrista: | Ulises Hermosa y Gonzalo Hermosa |
| Año de composición: | 1981 |
| Intérprete: | Los Kjarkas |
| Año de grabación/sello: | 1981 |
| Link de la grabación: | https://www.youtube.com/watch?v=xKau76yc4HE&ab_channel=KjarkasVEVO |
| Género Musical: | Saya-caporal |
| Área Geográfica: | La Paz, Oruro y Potosí, en Bolivia. Sur de Puno, en Perú. Arica, Parinacota y Tarapacá en Chile. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Actualmente carnavalesco, antiguamente como método de expresión del sentir de los esclavos |
| Organología: | Charango, requintos, sikus (o zampoña), bombo, guancha (o raspador), cascabeles y voz. |
| Análisis de su letra: | Recuerda sin rencor un amor que no supo cuidar, quien habla que será difícil de olvidar con el tiempo |
| Canto según función de sus intérpretes: | Canto directo |
| Textura: | Melodía acompañada. |
| Morfología: | Binaria, ya que posee dos pies (o partes) – Se puede llevar en 2/4, 4/4 o 6/8 al mismo tiempo. Cada pie o parte se expresa en contrapunto repetitivo entre las secciones A (estrofa) y B (estribillo). Estas secciones se repiten dos veces por parte. |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

1er pie

(INTRODUCCIÓN)

(A - Estrofa en modo menor):

Llorando se fue Y me dejó solo sin su amor Llorando se fue Y me dejó solo sin su amor

(B - Estribillo en modo menor):

Y llorando estará recordando el amor Que el tiempo no puede borrar Y llorando estará recordando el amor Que el tiempo no puede borrar

(A - Estrofa en modo menor):

La recuerdo hoy Y en mi pecho no existe el rencor La recuerdo hoy Y en mi pecho no existe el rencor

(B - Estribillo en modo menor):

Y llorando estará recordando el amor Que un día no supo cuidar Y llorando estará recordando el amor Que un día no supo cuidar

2do pie

(INTERLUDIO)

(A - Estrofa en modo menor):

Llorando se fue Y me dejó solo sin su amor Llorando se fue Y me dejó solo sin su amor

(B - Estribillo en modo menor):

Y llorando estará recordando el amor Que el tiempo no puede borrar Y llorando estará recordando el amor Que el tiempo no puede borrar

(A - Estrofa en modo menor):

La recuerdo hoy
Y en mi pecho no existe el rencor
La recuerdo hoy
Y en mi pecho no existe el rencor

(B - Estribillo en modo menor):

Y llorando estará recordando el amor Que un día no supo cuidar Y llorando estará recordando el amor Que un día no supo cuidar

CODA (Final)





5. El ámbito Guaraní

La cultura paraguaya es única y eso es un hecho no siempre conocido por todos. Sus diferencias con los vecinos bolivianos, argentinos y brasileños son marcadas; y ello se debe a factores políticos y lingüísticos que no lograron replicarse en otras latitudes del continente, obteniendo características uniformes entre lo étnico y lo cultural: según el último censo¹, se sabe que un gran porcentaje de la población paraguaya (40%) habla solo en guaraní, un 30% habla en jopará (mezcla entre español y guaraní); y un 26,5% de la población habla exclusivamente en español.

Esta mezcla, que se produjo durante cuatro siglos, no fue con igualdad de aportes. De la cultura guaraní se conservaron muy pocas cosas, aparte de la lengua: se perdieron su religión, su organización política, económica y social. Se conserva de la cultura guaraní principalmente la lengua y algunos valores como el desprecio al peligro y la muerte, la solidaridad con el prójimo y la costumbre de trabajar en cooperación. Asimismo, se conservan las comidas en base a productos agrícolas precolombinos, utensilios como los recipientes de calabazas, la infusión de la yerba mate, entre otras cosas. A pesar de ello, aún es posible experimentar vestigios de esta cultura en localidades fronterizas o más lejanas de Argentina, Brasil, Bolivia y Uruguay, incluso influyendo de manera imprevista hasta la Patagonia chileno-argentina.

En gran parte, y como es de saber, la pérdida de la cultura guaraní se debe a la conquista y al sometimiento que impusieron los españoles a los/las aborígenes durante el



Hand-drawn Gaucho Drinking Mate Illustration (2021)

período colonial. En este período, tuvieron una crucial participación las mujeres guaraníes -tomadas como esposas o concubinas por los españoles-, las que transmitieron algo de su cultura y lengua a sus hijos mestizos.

En cuanto a su música, Paraguay ofrece una inmensidad de repertorio colorido y variado. Dado que no hay influencia africana directa en su cultura, inferimos que sus manifestaciones musicales son producto de la mezcla guaraní y española. Dependiendo de su aparición en la historia (en general, bastante reciente), los géneros de la música popular paraguaya de raíz folclórica se encuentran en estas cuatro categorías:

- A) Música del chaco boliviano: el taquirari.
- B) Músicas mestizas del siglo xix: el chopí o santa fe, palomita, golondrina, londón karape, solito, cazador, polca paraguaya y canción paraguaya.
- C) Música de inicios del siglo xx: guarania y rasguido doble.
- D) Músicas contemporáneas: avanzada y polca jahe'o (polca electrónica).

Las músicas del Paraguay tienen una organología muy simple. Utilizan cordófonos como la guitarra y el requinto para su acompañamiento y desarrollo melódico. A su vez, es muy común el uso del arpa paraguaya como el sello diferenciador de esta música. En agrupaciones más actuales, el uso del piano y la flauta traversa se ha hecho extensivo. Además, al sur del país es común oír acompañamientos con acordeón y bandoneón, esto es dado a la cercanía cultural con el nordeste argentino y a la migración alemana e italiana suscitada desde fines del siglo XIX.

^{1.} Instituto Nacional de Estadísticas del Paraguay - https://www.ine.gov.py/microdatos/indicador.php?ind=64

5.a "Cabecinha no Ombro" (guarania)



Analizando música

MARIANA ARAUJO PARRAS LUQUE (profesora, São Carlos, SP, Brasil)



HENRIQUE ROCHA DO NASCIMENTO (profesor, São Paulo, SP, Brasil)

La canción aquí analizada corresponde a una guarania brasileña cuya letra y composición se atribuyen a Paulo Borges. Aunque las guaranias en general se ubiquen geográficamente en la Cuenca hidrográfica del Plata, Paulo Borges nació y desarrolló su carrera musical en la ciudad de Río de Janeiro en 1916, fuera de esa región. En esa época y ciudad, el samba era el género musical predominante. El compositor, influenciado por su medio, comenzó su carrera en 1930 componiendo sambas con el mítico Noel Rosa y junto a otros exponentes influyentes en ese género musical, según la revista Época (Re, 2004).

Después de mucho tiempo, en 1957, ya en contacto con diversas escenas musicales y, quizás, bajo la influencia de sus raíces familiares desde el estado de minas gerais, una zona mucho más cercana al área geográfica de prevalencia de la guarania, él compuso la siguiente pieza a analizar.

La primera versión registrada de esta canción fue grabada en la voz de Alcides Gerardi (del dúo Borges y Gerardi), en 1957. Esa versión tiene un arreglo muy característico de su época, ya que la organología e interpretación vocal son muy semejantes a las grabaciones de bolero, jazz y samba-canción de la misma época.

Sin embargo, en la grabación se pueden percibir claramente las principales características de la guarania, como es el sincopado paraguayo: una polirritmia constante donde coexisten al mismo tiempo, un patrón rítmico de dos tiempos por compás, junto con otro de tres.

Asimismo, la versión del cantante Almir Sater, la cual analizaremos a continuación, y que fue planteada un contexto más actual, fue grabada muchos años después, en 1997. En esa época, este músico, quien gozaba de gran fama en brasil, seguía también la carrera de actor en la novela de la cadena televisiva Globo, "El Rey del ganado".

Esta grabación de 1997 fue inspirada para caracterizar al personaje de aparício, interpretado por sater, quien interpretaba al cantante de un conjunto ficticio que tocaba junto a Zé Bento, otro personaje representado por otro cantante y actor, Sergio Reis.

Aunque los orígenes de "Cabecinha no ombro" se remonten a la guarania, la cual tiene un componente ciudadano importante, tal como sucede con el tango, el vals peruano o el bolero, el género también tiene sus raíces folclóricas. Eso se debe, según Cardozo-Ocampo (2005), a su inspiración y similitud con el purahei asy, ("canción dolida", en guaraní), la cual es de origen campesino.

En general, la guarania es una composición que tiene dos partes de tres secciones cada una. En el caso de "Cabecinha no ombro", notamos que esta morfología se presenta de manera diferente.

. . .

Cardozo-Ocampo, M. (2005). Mundo Folklórico Paraguayo: 1ª Parte. Asunción: Atlas Representaciones. Borges, P., Gerardi, A. (1957). Cabecinha no ombro. Sony Music Entertainment.

https://www.youtube.com/watch?v=PjIwhgj-VQY

HERENCIAS SONORAS

Revista Época (2004). Biografia do compositor Paulo Borges. Globo (306ma edición). http://revistaepoca.globo.com/ Revista/Epoca/0,,EDG634145856,00BIOGRAFIA+DO+COMPOSITOR+PAULO+BORGES.html

| Nombre de la pieza: | "CABECINHA NO OMBRO" |
|---|--|
| Compositor: | Paulo Borges (Brasil) |
| Letrista: | Paulo Borges (Brasil) |
| Año de composición: | 1957 |
| Intérprete: | Almir Sater |
| Año de grabación/sello: | 1997, Galeão. |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/kOpfP3rZrfY |
| Género Musical: | Guarania |
| Área Geográfica: | Cuenca hidrográfica del Plata (Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay) |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos, identitarios y de ocio. |
| Organología: | Voz, guitarra, guitarra 12 cuerdas, bajo eléctrico y acordeón. |
| Análisis de su letra: | La canción habla de alguien que está ofreciendo su hombro para que otra persona pueda llorar. La canción fue escrita basada en una situación real que le pasó al autor. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Canto directo |
| Textura: | Monodia acompañada |
| Morfología: | Binaria (dos partes). El primer pie es cuaternario (contiene cuatro secciones); y el segundo pie es binario (contiene dos secciones). Melodía en compás binario 6/8 y bajo en compás ternario 3/4. |

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

1er pie:

(Introducción) - A (estrofa en modo mayor) - B (estribillo en modo mayor) :|| - C (Puente) - B' (estribillo en modo mayor, presenta modificaciones en melodía) :|| [Forma Cuaternaria]

2do pie:

(Interludio) - A - B :|| (Coda) [Forma Binaria]

*El signo :|| significa que una sección determinada se repite.

Parte 1 (Introducción en modo mayor)

A (Estrofa en modo mayor)

Encosta a sua cabecinha no meu ombro e chora. E conta logo suas mágoas todas para mim

B (Estribillo en modo mayor)

Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora Que não vai embora Que não vai embora.

Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora Que não vai embora Porque gosta de mim.

C (Puente en modo mayor)

Amor, eu quero os seus carinhos, porque, eu vivo tão sozinho.

B (Estribillo en modo mayor)

Não sei se a saudade fica ou se ela vai embora Se ela vai embora Se ela vai embora.

Não sei se a saudade fica ou se ela vai embora Se ela vai embora Se ela vai embora.

Parte 2 (Interludio en modo mayor)

A (Estrofa)

Encosta a sua cabecinha no meu ombro e chora E conta logo suas mágoas todas para mim

B (Estribillo)

Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora Que não vai embora Que não vai embora.

Quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora No meu ombro chora, Porque gosta de mim.

(Coda)

Traducción en español:

Coloca tu cabecita en mi hombro y llora. Y cuéntame ahora todas tus penas, Todas para mí.

Quien llora en mi hombro, Juro que no se va de mí, No se va de mí No se va de mí.

Quien llora en mi hombro Juro que no se va de mí, No se va de mí, Porque le gusto.

Amor, quiero tu cariño, Porque vivo tan solo.

No sé si la nostalgia persiste O si ella se va Ella se va Ella se va.

No sé si la nostalgia persiste O si ella se va Ella se va Ella se va.

Coloca tu cabecita En mi hombro y llora. Y cuéntame ahora todas tus penas, Todas para mí.

Quien llora en mi hombro, Juro que no se va de mí, No se va de mí No se va de mí.





6. La Argentina indómita. Noroeste y litoral argentino



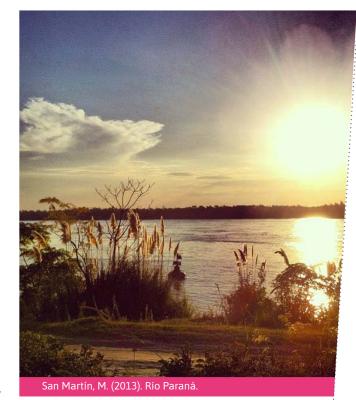
Salta, Jujuy, Catamarca, Tucumán y parte del Chaco y Santiago del Estero. Tierras cálidas y a ratos desoladas, aunque florecientes de poetas populares que, en sus coplas, encierran un mundo expresivo simple, aunque tremendamente amplio. Este se manifiesta con fuerza hasta los faldeos de los Andes. La verdadera identidad cultural de esta región pudo desarrollarse y mantenerse vigente con bastante dificultad durante siglos bajo una cultura occidental opresora, dominante y violenta desde la cual el poder político se ha ejercido sobre los pueblos, en general, y las comunidades indígenas terminan siendo siempre las más castigadas.

A pesar de estas diferencias, su componente musical corresponde a una cosmovisión totalmente indígena y precolombina: collas, calchaquíes, diaguitas, humahuacas, atacameños y capayanes fueron algunas naciones gestoras de los grupos folclóricos que aún cantan la baguala en su propia área precolombina, y que, en unión con la cultura española y la migración esclavista desde el Perú, dieron origen a diversos géneros de renombre como la zamba y la chacarera. Por otra parte, el nordeste o litoral argentino comprende las provincias de Chaco, Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones y parte de Formosa. Esta región tiene muchos rasgos paisajísticos, ecológicos, climáticos y culturales parecidos. En este último aspecto, todas estas provincias, salvo Entre Ríos y Santa Fe, se vieron fuertemente influenciadas por la cultura guaraní.

HERENCIAS SONORAS

La música del litoral es, en el mapa musical argentino, la más joven, ya que terminó por definir sus contornos en las primeras décadas del siglo xx, aunque muchos de sus componentes provienen de los mismos orígenes de las regiones centro-norte, noroeste e incluso cuyana. Con el espíritu de las grandes culturas precolombinas de la región aún latente, recibió las influencias por la vía Perú-Paraguay, y de manera más directa, desde el puerto de buenos aires y las numerosas promociones europeas, sin olvidar la raíz afro-americana que, desde el Caribe y desde la ruta España-Azores-Brasil-Uruguay, fueron sumando una notable variedad cultural.

La región litoral sustenta rasgos indígenas principalmente en las temáticas que aborda la canción, en la inclusión del propio idioma guaraní -principalmente- y en la sonoridad y candencia de sus voces. También, incorporó el basamento hispano-peruano que es común en gran parte de la cultura sudamericana y que quizás sea la base más sólida para explicar el surgimiento de un fenómeno musical relevante en la región, como es el "chamamé". Junto a ello, se suma el aporte -en sucesivas oleadas- de la inmigración europea, principalmente italiana, alemana, danesa, suiza, francesa, rusa, croata, polaca y ucraniana; a la inmigración asiática (sirios, libaneses, japoneses, coreanos etc.); E incluso a la inmigración paraguaya, en especial en las provincias limítrofes. Todo esto incorporó diversos aspectos en sus expresiones musicales, entre ellos los instrumentos y algunos de sus modos de interpretación. Las músicas del litoral tienen un área de expresión que abarca desde los estados del sur de Brasil hasta la región patagónica entre Chile y Argentina.



6.a "Alfonsina y el Mar" (Zamba)



Analizando música / MAURICIO SAN MARTÍN (músico y docente, Santiago de Chile)

Esta pieza es, probablemente, una de las referentes más importantes de nuestro acervo latinoamericano a nivel mundial. Se trata de la zamba "Alfonsina y el mar", interpretada por otra gran referencia musical sudamericana: Mercedes Sosa.

Identitariamente, la zamba surgió, en parte, como una evolución imparable que abarcó desde los cantos tritónicos con caja, con fuerte carácter indígena y precolombino, propios del noroeste argentino (la baguala y otros similares), en unión con las primeras expresiones criollas locales (la vidala). Esto, agregándose a la influencia de las músicas importadas desde el Virreinato del Perú, tanto desde Bolivia como desde Chile, otorgaron una manera propia, una usanza típica de cómo se tocaba, se cantaba y se bailaba la zamacueca en estas latitudes del continente (Valladares, 2000).

Dos estrofas más un estribillo, todos en versificación de sextilla (generalmente octosilábica), conformaron la estructura morfológica de un pie de zamba (Aretz, 1952),

la cual ha ido sufriendo cambios y progresivos refinamientos en lo literario y lo musical conforme pasan las décadas. Sin embargo, por más apegada esté al jazz, al rock, al pop o a la misma música docta (que le dio la posibilidad de transmitirse por vía escrita), el espíritu de la zamba sigue manifestándose inquebrantable, representando los modos de vida no solo de la región del noroeste argentino, sino que también albergando composiciones (y por ende, los códigos culturales propios) de diversas provincias de la Argentina, manteniendo una vigencia que la hace alcanzar a otras músicas importantes como el rock nacional o el tango de ciudad de Buenos Aires.

La letra de esta composición hace un relato in media res de los hechos que desencadenaron el suicidio de la poeta argentina Alfonsina Storni en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Según Delgado (2006), se estima que Storni no soportaba vivir en la incertidumbre, después de enterarse que el tratamiento contra un cáncer de mama que había sufrido con anterioridad había fracasado, por lo que el mero hecho de vivir carecía de total sentido.

Más de 30 años después del deceso, el escritor y letrista Félix Luna toma cuidadosamente esta historia, en un modo de relato donde se intercala el pasado, el presente y el futuro; mostrando claros elementos de narración directa e indirecta, generando cercanía con aquella Alfonsina decidida a morir y, entrelazadamente, generando distanciamiento, frialdad, esa sensación de perfección que en el ahora jamás se podría conseguir, salvo que entregásemos nuestra vida. Alfonsina y el mar pertenece a la cantata mujeres argentinas, producción compuesta musicalmente por Ariel Ramírez y en textos de Félix Luna (Ramírez en Kreimer, 1989).

Aretz, I. (1952). El Folklore Musical Argentino. Buenos Aires: Ricordi.

Delgado, J. (2006) Diario La Nación, (ed.) Alfonsina Storni, la caricia perdida. Aguilar. ISBN 987-04-0483-9. (1989) Alfonsina y el mar, Ariel Ramírez cuenta cómo la compuso (programa de TV "El Sonajero", Canal 11 – Buenos Aires) https://youtu.be/ejApeOxYWNs

Valladares, L. (2000). Cantando las Raíces. Buenos Aires: Emecé.

| Nombre de la pieza: | "ALFONSINA Y EL MAR" |
|--|---|
| Compositor: | Ariel Ramírez (Argentina) |
| Letrista: | Félix Luna (Argentina) |
| Año de composición: | 1969 |
| Intérprete: | Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Héctor Zeoli. |
| Año de grabación/sello: | 1969 / Phonogram S.A.I.C. |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/8nPHADT10dl |
| Género Musical: | Zamba |
| Área Geográfica: | Noroeste, nordeste, pampa húmeda, región cuyana, serranías y región patagónica (Argentina). |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos, identitarios y de ocio. |
| Organología: | Guitarra, piano, contrabajo, voz. |
| Análisis de su letra: | Relata los momentos previos y las razones que conllevan al suicidio de la poeta argentina Alfonsina Storni. Las estrofas son un diálogo generado entre la narradora y citas de lo que Alfonsina debió haber dicho en esos momentos. El estribillo, narrado por la narradora, muestra la consecuencia de lo ocurrido. |
| Textura: | Melodía acompañada. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Canto directo (ejercido por una sola solista). |
| Morfología (descripción general al costado. En el cuadro de abajo, elegir 1 modelo de análisis): | Binaria, son dos pies (o partes). Cada pie es ternario (contiene tres secciones). Su cifra de compás se puede llevar tanto en 6 como en 3 tiempos. |
| Morfología, según estructura formal: | 1er pie: (Introducción) – A1 (Estrofa en modo menor) – A2 (Estrofa en modo menor) – B (Estribillo en modo menor). 2do pie: (Interludio) – A (Estrofa en modo menor) - B (Puente en modo mayor) - C (Estribillo en modo menor) - Coda (Final). Melodía en 6/8, bajo y acompañamiento en 3/4. |

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

Pie 1 (Introducción en modo menor)

A1 (Estrofa en modo menor)

Por la blanda arena que lame el mar Su pequeña huella no vuelve más Un sendero solo de pena y silencio llegó Hasta el agua profunda. Un sendero solo de penas mudas llegó Hasta la espuma.

A2 (Estrofa en modo menor)

Sabe Dios qué angustia te acompañó Qué dolores viejos calló tu voz Para recostarte arrullada en el canto de las caracolas marinas. La canción que canta en el fondo oscuro del mar La caracola.

B (Estribillo en modo menor)

Te vas Alfonsina con tu soledad ¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar? Una voz antigua de viento y de sal Te requiebra el alma y la está llevando Y te vas hacia allá como en sueños Dormida, Alfonsina, vestida de mar.

Pie 2 (Interludio en modo menor)

A1 (Estrofa en modo menor)

Cinco sirenitas te llevarán
Por caminos de algas y de coral
Y fosforescentes caballos marinos harán
Una ronda a tu lado.
Y los habitantes del agua van a jugar
Pronto a tu lado.

A2 (Estrofa en modo menor)

Bájame la lámpara un poco más Déjame que duerma nodriza, en paz Y si llama él no le digas que estoy Dile que Alfonsina no vuelve. Y si llama él, no le digas nunca que estoy Di que me he ido.

B (Estribillo en modo menor)

Te vas Alfonsina con tu soledad ¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar? Una voz antigua de viento y de sal Te requiebra el alma y la está llevando Y te vas hacia allá como en sueños Dormida, Alfonsina, vestida de mar.

6.b "Pedro Canoero" (chamamé)



Analizando música / **LUCAS REGGIANI** (estudiante de Profesorado en Música con Orientación en Canto Lírico, Conservatorio de Bahía Blanca, Buenos Aires, Argentina.)

Teresa Parodi es una docente, política y cantautora argentina comprometida con su labor desde su compromiso ideológico y estético con la música. Gran hacedora de canciones y galardonada en multiplicidad de ocasiones. Un emblema del folclore nacional argentino. En una de sus canciones refleja su perfil de cómo ve y compone teresa, y, sobre todo, para quienes lo hace:

"Mi abuelo me dijo un día
Que si canto mi canción
Y voy contando lo que pasa
Al país del interior
Habré de cantar por todos
Que así sirve mi canción
Ya hay muchos que bien cantan
Al paisaje y al amor"

Pedro Canoero fue grabada a fines del año 1985, pero compuesta según ella misma cuenta un año antes. Su letra está inspirada, según ella cuenta, en su afición y respeto por el río paraná y las enseñanzas dadas por un pescador que de niña le dijo que no debía mentir delante del mismo. En entrevistas diversas manifiesta que sus canciones reúnen a muchas personas con sentimientos comunes. "Me gusta contar con lujo de detalle, yo quiero que sean pequeños cortos, pequeñas peliculitas, y cuando yo te describo a alguien, te describo su lugar, su hábitat, sus costumbres... y estoy contándote un modo de ser de un país, de una región cultural". ²

¹ Parodi, T. (2002). El País del Interior. En: La Historia. Universal.

² Moulin, L. [Luis Moulin]. (2014). Algo en Común sin Límites con Teresa Parodi. [Video] YouTube https://youtu.be/XwfEvKN0hBg

| | <u> </u> |
|---|---|
| Nombre de la pieza: | "PEDRO CANOERO" |
| Compositor: | Teresa Parodi (Argentina) |
| Letrista: | Teresa Parodi (Argentina) |
| Año de composición: | 1985 |
| Intérprete: | Teresa Parodi |
| Año de grabación/sello: | 1985, PolyGram Discos S.A. |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/bvfmOc679os |
| Género Musical: | Chamamé Canguí (cantado con letra de carácter triste, melancólico y sentido). |
| Área Geográfica: | Litoral argentino: provincias de Entre Ríos, Santa Fe, Corrientes, Misiones, Chaco y Formosa. Aunque también tiene una gran popularidad en la región sur de Brasil (Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina y Río Grande do Sul); región interior del Uruguay y la Patagonia argentina, cruzando hacia la Patagonia chilena. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos e identitarios. Evoca sentimientos de nostalgia y tristeza. |
| Organología: | Es un chamamé – canción: Guitarras, acordeón, contrabajo y voz. |
| Análisis de su letra: | Esta canción trata el tema del trabajo sacrificado que implica el ser canoero/a. Relata al mismo tiempo la soledad y la crudeza de ser pescador/a y a las condiciones a las cuales se ven sometidos/as. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Melodía acompañada. |
| Textura: | Canto directo (ejercido por una sola solista). |
| Morfología: | Binaria, son dos pies (o partes). Ambos pies son binarios. Melodía se lleva en 6/8, mientras que el bajo está en 3 tiempos. |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

1er pie:

(introducción) - A (estrofa modo menor) :|| B (estribillo menor) :||

2do pie

(interludio) - A - B:|| - (Final)

*El símbolo :|| significa que una sección se repite.

Pie 1 Introducción en modo menor.

A (Estrofa en modo menor)

Pedro Canoero Todo tu tiempo se ha ido Sobre la vieja canoa Lentamente, te lo fue llevando el río.

A (Estrofa en modo menor)

Pedro Canoero Ya no has vuelto por la costa Te quedaste en la canoa Como un duende sin edad y sin memoria.

B (Estribillo en modo menor)

Pedro Canoero
Te mecía el agua
Lejos de la costa
Cuando te dormías
Pedro Canoero
Corazón de arcilla
Sobre la canoa
Se te fue la vida.

B (Estribillo en modo menor)

Pedro Canoero Te mecía el agua Lejos de la costa Cuando te dormías Pedro Canoero Corazón de arcilla Sobre la canoa Se te fue la vida.

Pie 2 Interludio (instrumental, en modo menor)

A (Estrofa en modo menor)

Pedro Canoero La esperanza se te iba Sobre el agua amanecida Tu esperanza, Pedro, al fin No tuvo orillas

B (Estribillo en modo menor)

Pedro Canoero
Te mecía el agua
Lejos de la costa
Cuando te dormías
Pedro Canoero
Corazón de arcilla
Sobre la canoa
Se te fue la vida.

B (Estribillo en modo menor)

Pedro Canoero
Te mecía el agua
Lejos de la costa
Cuando te dormías
Pedro Canoero
Corazón de arcilla
Sobre la canoa
Se te fue la vida.

(Final)

Pedro, Pedro Se te fue la vida Pedro, Pedro Se te fue la vida Sobre la canoa Se te fue la vida.





7. Argentina y su mundo de sonoridades: Milonga campera y Tango

"La primera etapa del tango es conocida en el Río de la Plata como la "guardia vieja". Fue uno de sus más importantes momentos, en cuanto el ritmo pasó de ser la música del burdel a sonar en las calles, los cafés y los salones." (Nieto, 2017. Para "el mundo")

1. En base a esta aseveración, nombra un género musical popular y comenta brevemente algunos hechos históricos en los que se hayan dado casos donde una música sea concebida como "impura", y luego de ser aceptada por las clases altas, pasa a tener un carácter progresivamente masivo.

El vals, de origen humilde y campesino, fue heredero del folclor tirolés en Europa central. En el siglo XVIII se fue apropiando de los salones de bailes de la época, pero aún a inicios del siglo XIX, fue considerado un baile inmoral por el entrelace de las parejas. Es más, en 1833, un manual británico de buenos modales aconsejaba a las señoritas no bailarlo. Fue la obra de Josef Lanner y los Strauss (padre e hijo), la que llevó el vals a la musicalidad que lo incorporó en los salones de clase alta europea, alrededor de la segunda mitad del siglo XIX.

María Eugenia Sánchez

En el caso de Argentina, el cuarteto cordobés fue un género asociado a las clases bajas y marginales, surgido desde la clase obrera criolla. Fue rechazado especialmente el sector medio-alto de la sociedad y su surgimiento se dio alrededor de 1940.

Sin embargo, hacia los años 60', gracias a personalidades destacadas como la de Carlos "La Mona" Jiménez, el cuarteto lograría mayor aceptación y difusión. Hacia los años 80', el género se expande por Cuyo y el Noroeste argentino, llegando a Buenos Aires. Lo propio hacia los años 90', sucedería a nivel masivo con el carismático Rodrigo Bueno, apodado "El Potro".

Con una gran ayuda de la industria musical y una personalidad carismática, se propagaría el cuarteto por todo el país. En 2013, por otra parte, fue declarado por la Legislatura de la Provincia de Córdoba como Patrimonio Cultural Inmaterial. Actualmente existe un proyecto de ley para que ese decreto tenga alcance nacional.

Lucas Reggiani

"En la 'guardia nueva' se evidenció el desarrollo de dos tendencias diferentes: la tradicionalista y la evolucionista. La primera era la generación que le siguió el paso a la guardia vieja, marcado por el uso clásico y cadencioso de los compases. La segunda, también una nueva generación, prefirió innovar el tango incluyendo instrumentos nuevos, como la guitarra eléctrica, y estilos nuevos como el de aníbal troilo (1914-1975) o astor piazzolla (1921-1992). Fue con ellos que la música de tango logró su mayor evolución y, curiosamente, les marcó el paso a los bailarines" (Nieto, 2017. Para "El mundo")

En base a la aseveración anterior:

2. ¿Qué tendencia produjo la baja en la popularidad del tango desde 1960 hasta el 2000? ¿Fueron factores externos a lo musical?

Principalmente una corriente de censura en muchos aspectos fue sin dudas un factor influyente. Esto afectó directamente al tango, y le propició una considerable pérdida de popularidad. A ello, se suma una corriente conservadora que fue perviviendo en el ideario del país por esas épocas; y sin duda, trasladó su ideología hacia la música haciéndole perder vigencia y actualización.

El boom del folclore en los años 50' y el recambio social que implicó la inmigración campo-ciudad, también desplazarían la audiencia del tango. Otro hecho será el academicismo incipiente que se da sobre el género. Corriente de influencia que no son exclusivamente populares, como por ejemplo el atonalismo, influyeron en su sonoridad cambiando el paradigma de escucha. Y, por último, es desplazado de los medios de su difusión. La televisión comienza a tener mayor preponderancia y la radio, cuyo medio de difusión era el principal, va cayendo en desuso.

Lucas Reggiani C.

La baja en la popularidad del tango, en ese período puede ser influencia de la irrupción del mercado de los sellos discográficos extranjeros, representa la imposición de géneros musicales foráneos que permearon el ambiente nacional desfavorecido, ante el nulo incentivo para la creación dentro de la dictadura imperante. A la vez, la expresión artística sometida al mercado altera valores y objetivos en sus cultores. En lo personal, recuerdo también el rechazo que representó inicialmente, la creación de Piazzolla en algunos amantes del tango. Yo sentía que era muy incomprendido.

María Eugenia Sánchez

Al parecer la forma de trabajar y masificar la música contribuye a la desarticulación de la forma en que se componía el tango antiguamente. tal vez esa pregunta deba responderla los propios músicos, desde acá solo podríamos opinar lo que parece que hace la masificación que tiene cosas buenas y malas y esas malas muchas veces son acogidas por los propios músicos y después su propio oficio cambia, como en todo. Yo grabo videos y claramente no es que uno quiera que siempre esté cambiando todo tan rápido, pero en ese afán de justificar la celeridad del mercado, terminamos aceptado el nuevo código hasta que nos hacemos consciente de esto.

Liliana Hermosilla

2.b ¿Conoces algún género musical popular (folclórico o masivo, rural o urbano) que haya pasado por una crisis de popularidad e identidad, pero al cabo de unos años, haya recobrado su valor cultural y social? ¿Cómo fue posible ese proceso?

Por ejemplo, en el fado, una expresión musical surgida en el siglo XIX como canción portuaria, cantada en calles, tabernas y prostíbulos. Su temática se relacionaba con la espera del marinero, con escenas del cotidiano de las clases desfavorecidas y era entonces un género despreciado por la clase alta. Cantante representante de esa época fue María Severa, quien ejercía además la prostitución. (Una recreación de esa época, en versión moderna, ya que no existen registros fílmicos ni audios https://youtu.be/ MNrLOMzPGC)

Ya a principios del siglo XX, poetas y pensadores plasmaban letras subversivas en estas piezas, que ya entonces, contaban con difusión radiofónica. Instaurada las dictaduras de 1926 y 1932, Salazar y la instauración del Estado Novo, intentaron prohibirlo, y al no conseguirlo, optan por censurar su temática y mudarla a contenidos como el de la "dignidad de la pobreza" o la "resignación al destino". Desde ese entonces, el poder impone tres símbolos nacionales, las tres "F" representativas de Portugal: fútbol, Fátima y el fado. (De esos años, "Uma Casa Portuguesa", Amalia Rodríguez, https://youtu.be/sDUYT5NzLzE).

Luego de la Revolución de los Claveles en 1974, la izquierda rechazó por largo tiempo este género musical, por su relación con el periodo anterior. Pasaron más de cuarenta años para que éste fuese reivindicado por nuevas fadistas, a través de la musicalización de la obra de poetas reconocidos (Mísia interpreta el poema de Antonio Lobo Antunes "Nascí Para Morrer Contigo" https://youtu.be/dO4XBHCxqlw).

Hoy el fado, dialoga en constante evolución y retroalimentación con otros géneros musicales, como hace todo lo vivo (Mariza y Miguel Poveda, "Meu Fado Meu" https://youtu.be/PUOSKP52U5E).

El Fado, fue declarado en el 2011, Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

María Eugenia Sánchez

2.c ¿Conoces algún género musical de la esfera local (en tu país o del extranjero) que haya hecho un proceso de deconstrucción, aceptación e inclusión de composiciones, compositores/as e intérpretes de músicas que apoyen causas como el movimiento Feminista, LGBTI+, de reivindicación de naciones o etnias? ¿Sientes que las músicas locales de tu país están en deuda con las temáticas antes nombradas? ¿Por qué?

La cueca acá en Chile. Por mucho tiempo se mantuvo viva solo para Fiestas Patrias, y eran representadas en su variante campesina por grupos folclóricos que no eran masivos ni de gran interés. Ni hablar de la cueca brava que se presentara fuera de Valparaíso. Creo que desde el año 2000, personajes jóvenes y nuevos, músicos o actores, se unieron en admiración hacia antiguos representantes del género musical para aprender y tocar. Todo eso hizo que el resto lo revalorizara y que fuera puesto en un lugar más visible y masivo. La cueca brava es especialmente muy entretenida y sus letras son más cercanas a nuestro sentir actual. Por medio de ella se abrieron fondas, centros y eventos en plazas durante todo el año.

https://voutu.be/cT1SIhlalio

Liliana Hermosilla

Pienso que creadores que incursionan en estas temáticas reivindicativas de las llamadas "minorías", sí existen, aunque podrían sumarse más. En ese sentido, los medios masivos están en deuda. En cuanto a su difusión e incentivo para que otros incorporen estas temáticas. La razón está nuevamente, en el peso del poder del mercado y del poder político. En el pop LGBT+ chileno, conozco a "Me Llamo Sebastián" con su canción Hijos del Peligro, (https://youtu.be/xly0LiS-mdo). La expresión mapuche actual, tiene numerosos cultures musicales, algunos tradicionalistas como Joel Maripil (https://youtu.be/gRh5ZAP8FIo), otros como Luanko reivindicando a su pueblo a

María Sánchez

través de ritmos urbanos como es el rap

(https://youtu.be/mgwrokWOkiE).

Si hay en un género en el que se debe hacer constante revisión de sus letras es el reggaetón, el cual invoca principalmente temáticas que cosifican a las mujeres. Este género hoy día necesita un cambio de enfoque y desplazar los paradigmas sobre los cuales se venía moviendo. Recuerdo que una canción que intentó en su momento reivindicar el papel de la mujer en su género fue "Ella Perrea Sola" de Bad Bunny (https://youtu.be/GtSRKwDCaZM), en cuyo videoclip aparece la figura de mujer empoderada en primer plano.

En cuanto a mi país, Argentina, creo que el folclore naciente, con nuevos artistas, ha intentado reivindicar el papel y la visibilización de los pueblos originarios. Un ejemplo de ello es Bruno Arias con su constante activismo hacia la causa. (Caminantes - Bruno Arias https://youtu.be/Bmf1Ztf_5KU)

Y si de pueblos originarios hablo, no puedo dejar de nombrar a una banda que por excelencia ha luchado y defendido su causa a través de la música, completamente renovada y con un paradigma totalmente nuevo y revolucionario. Ellos son Tonolec (dejo su disco "Plegaria del Árbol" https://youtu.be/gWQ9oeBRiGU).

Lucas Reggiani

V.V.A.A. (2007) "Reflexiones sobre el Tango en Colombia". (Artículo online) En: El Mundo. Obtenido de: https://www.elmundo.com/noticia/Reflexiones-sobre-el-tango-en-Colombia/354198

7.a "Milonga de pelo largo" (milonga)



Analizando música / CÉSAR MONSALVES (psicólogo, Santiago de Chile)

La pieza musical que se analizará es un arreglo en un estilo más tradicional que realiza el cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa de una canción compuesta por Gastón Ciarlo (Dino), proveniente de la música rock, quien rescataba ritmos tradicionales del Uruguay fusionándolos con el rock. Me refiero a la "Milonga de Pelo Largo".

Zitarrosa siempre tuvo una relación cercana con chile, apoyando los cambios populares, sociales y políticos de nuestro país; y posteriormente, solidarizando con nosotros. En muchas de sus creaciones se refleja esa postura política. Tuvo contacto en su momento con diversos referentes de la nueva canción chilena, con cuyos exponentes compartió numerosos escenarios.

Quiso el destino que sus últimas presentaciones en vivo las realizara en nuestro país, en dos conciertos que se desarrollaron en el Teatro California de Santiago, el 1 y 2 de noviembre de 1988. En estos shows, el uruguayo incluyó la "Milonga de pelo largo". Poco más de dos meses después de esta presentación en Chile, Zitarrosa fallece el 17 de enero de 1989.

| Nombre de la pieza: | "MILONGA DE PELO LARGO" |
|---|--|
| Compositor: | Gastón Ciarlo, "Dino" (Uruguay) |
| Letrista: | Gastón Ciarlo, "Dino" |
| Año de composición: | 1971. En 1972 fue grabada por Gastón Ciarlo. |
| Intérprete: | Alfredo Zitarrosa |
| Año de grabación/sello: | 1981, Bizarro Records. |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/fBmlrnpbAXU |
| Género Musical: | Milonga rock. Es una derivación de la tradicional Milonga Campera. |
| Área Geográfica: | Interior uruguayo y argentino, sur de Brasil y Paraguay; Patagonia chileno- argentina. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines de mantención de la memoria social, política, identitaria y contestataria. Esto referido a la pieza en análisis |
| Organología: | 4 guitarras, voz. |
| Análisis de su letra: | La canción apunta a mostrar la crudeza de la realidad de Uruguay en los años que se escribió la canción, en el aspecto social y político. Habla de los ausentes de esa tierra y los marginados dentro del país. Releva el dolor viejo de gente joven, de la violencia impuesta por el sistema imperante. Y apunta además a la milonga como un refugio frente a esa adversidad. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Melodía acompañada. |
| Textura: | Canto directo (ejercido por un solista). |
| Morfología: | Binaria, son dos pies (o partes). Cada parte también es binaria. Compás de 2/4. Tanto las estrofas como los estribillos están compuestos líricamente en octavillas (cada uno tiene 8 versos de entre 5 a 9 sílabas). |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

Pie 1

Introducción (En modo menor)

A (Estrofa en modo menor)

Milonga de pelo largo, de ojos obscuros Como la noche, como la noche Historias de penas grandes, de gente joven, De penas viejas, de veinte años.

B (Estribillo en modo menor)

Consuelo de los que viven siempre arrastrados, Por la rutina, ¡qué cosa seria! Memoria de los ausentes de nuestra tierra De la violencia, de la miseria

Pie 2

Interludio (En modo menor)

A (Estrofa en modo menor)

Te ofrezco mis margaritas que están marchitas, Que están vacías, que ya están secas Te doy todas las renuncias de cosas simples, Que llevo hechas, que llevo hechas.

B (Estribillo en modo menor)

Milonga mi compañera que me comprendes, Que me proteges, que me abrigas Frazada del pobre hombre que siente frío, Y no se queja, ya no se queja

Interludio (En modo menor)

Final o Remate (En modo menor) Ya no se queja Ya no se queja

7.b "Uno" (tango)



Analizando música / **GLINYS LEÓN** (Ingeniera civil y estudiante de piano, Villa Alemana, Chile)

Si bien su origen es algo incierto, existen antecedentes que podrían vincular las raíces del tango a los ritmos afroamericanos. No obstante, de lo que existe mayor evidencia, es que surge en los suburbios a mitad del siglo XIX, impregnando los boliches de Buenos Aires y Montevideo de este ritmo cuyo compás sonaba inicialmente en 2x4 y que posteriormente expandiría sus sonoridades, atravesando también clases sociales.

Esta música multiétnica aunó métricas, acentuaciones, articulaciones y fraseos interpretativos en conjunto con versos y melodías que poco a poco representan la cotidianeidad ciudadana de los porteños. Es importante considerar que, el tango en sus inicios fue considerado una música de raíz folclórica, ya que sus piezas eran compuestas por autores anónimos, es decir, surgían producto de la improvisación o de la libre creación en base a melodías de otros autores.

Desde el patrón rítmico desprendido del candombe ejecutado por los esclavos, se generaron diversas variaciones rítmicas que dieron por resultado en primer lugar a la milonga, que ser cantada en el interior argentino y uruguayo; y de tempo moderato, al llegar a las ciudades de la costa atlántica comenzó a desarrollarse en un tempo ágil e instrumentación que no favorecía al desarrollo del canto. Con esto, sabemos que surge el tango.

Los primeros conjuntos de tango de fines del siglo XIX se articulaban con una formación reducida en trío (guitarra, violín y flauta) y fueron rápidamente remplazados por el piano, el violín y el bandoneón, que posteriormente darían paso a la conformación de las orquestas típicas de tango. Dentro de los períodos del tango es posible diferenciar: Inicios (1880-1900), Guardia Vieja (1900-1917), Transición (1915-1925), Guardia Nueva (1925-1940), Época de Oro (1940-1955), Vanguardia (1955-1970), Renovación/Decadencia (1970-1990) y Tangos del Siglo XXI (1990-actualidad).

La pieza musical que se abordará a continuación pertenece al período de la "Época de Oro" y lleva por título "Uno". Esta obra cuenta con la anécdota de un desfase entre la creación de su música y su letra, lo que conllevó a que tardara tres años en ver la luz, lo cual no opacaría el posterior reconocimiento que adquiriría internacionalmente.

| Manufacture Indianates | ************************************** |
|---|---|
| Nombre de la pieza: | "UNO" |
| Compositor: | Mariano Mores |
| Letrista: | Enrique Santos Discépolo |
| Año de composición: | 1943 |
| Intérprete: | Alberto Marino (voz), acompañado de la Orquesta Típica de Aníbal Troilo |
| Año de grabación/sello: | 30 de junio 1943 / RCA – Víctor |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/nYMlzgbctDc |
| Género Musical: | Tango |
| Área Geográfica: | Río de la Plata (Buenos Aires y Rosario en Argentina; Montevideo en Uruguay) Posteriormente, abarcó a toda Hispanoamérica, parte de Estados Unidos y Europa. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Dancísticos, recreativos y estéticos |
| Organología: | 3 bandoneones, piano, contrabajo, violines, violoncello y voz. |
| Análisis de su letra: | Habla sobre las inmensas ganas de entregarse en amor hacia una persona, con mucha ilusión y sueños, aunque en su búsqueda finalmente no sea correspondido. Esto ocasiona un terrible dolor y desesperanza, coartando la libertad de sus sentimientos y dejando a la persona estancada en el tiempo, sin permitirse abrirse a nuevas posibilidades y asumiendo la tristeza como lucidez del corazón. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Melodía acompañada |
| Textura: | Canto directo |
| Morfología: | 4 tiempos. Binario. Tiene dos partes o pies. Cada parte tiene forma rondó (5 secciones la primera es instrumental, la segunda es cantada). Su estructura formal corresponde a: Introducción (Instrumental, es contenido melódico similar a la parte cantada) - A (Entra voz, Estrofa 1 en Modo Mayor) - B (Estribillo en Modo Mayor) - C (Puente en Modo Mayor) - B' (Estribillo en Modo Mayor, se presenta reducido) - D (Final) |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

Introducción (Instrumental)

A (Estrofa en Modo Mayor)

Uno busca lleno de esperanzas el camino que los sueños prometieron a sus ansias.
Sabe que la lucha es cruel y es mucha, pero lucha y se desangra por la fe que lo empecina.
Uno va arrastrándose entre espinas y en su afán de dar su amor, sufre y se destroza hasta entender que uno se ha quedao' sin corazón. Precio de castigo que uno entrega por un beso que no llega y un amor que lo engañó. ¡Vacío ya de amar y de llorar tanta traición!

B (Estribillo en Modo Mayor)

Si yo tuviera el corazón el corazón que di. Si yo pudiera como ayer amar sin presentir.

C (Puente en Modo Mayor)

Es posible que a tus ojos que me gritan tu cariño los cerrara con mis besos. Sin pensar que eran como esos otros ojos, los perversos, los que hundieron mi vivir.

B' (Estribillo en Modo Mayor. Es similar en melodía a B, pero su duración contiene menos compases.)

Si yo tuviera el corazón, el mismo que perdí.

D (Final en Modo Mayor)

Si olvidara a la que ayer lo destrozó y pudiera amarte me abrazaría a tu ilusión para llorar mi amor.





8. Uruguay... ritmos a la vuelta de la esquina



Uruguay es un territorio que, a pesar de no ser limítrofe con Chile, posee un variado acervo de músicas y costumbres que comparte con nuestra cultura, además de ser inspirador de significativas manifestaciones culturales que se irradian hacia la pampa Argentina pasando por la Patagonia trasandina y arribando de manera inevitable a nuestro extremo sur. Esto, sin nombrar algunas canciones populares que incluso están presentes en muchas de nuestras fiestas.

La banda oriental, como también se conoce, siendo un territorio de extensión más bien pequeña, concentra diversos elementos campesinos en sus músicas que integran lo proveniente del sur de Brasil en sus regiones del norte (la chamarrita, la cifra, la milonga y la habanera) y elementos de



la cultura pampeana y litoraleña argentina (la media caña, la resbalosa y el pericón

nacional como ritmos criollos de herencia colonial, sumados a manifestaciones criollas y europeas que llegaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, -o inclusive desde antes-: la milonga, el vals, el chotis, la polca, la mazurca, el gato, el malambo, la huella, el chamamé y el rasguido doble).

Por otra parte, es importante mencionar que uruguay posee músicas populares ciudadanas, desarrolladas en el área metropolitana y en Montevideo. En algunos casos, estas músicas surgieron por una supuesta herencia española, tal es el caso de la murga, otras surgen como expresiones africanas de espiritualidad y convivencia, como es el caso del candombe; y otras, como un ejemplo de integración y asimilación de diversas raíces que confluyen en la formación de nuevas músicas, como ocurre en el caso de la milonga campera, la música litoraleña y el tango.

8.a "Amor profundo" (murga-canción)



Analizando música / TOMÁS OLIVERO (bar tender y estudiante de Música, San Bernardo, Chile).

"Amor profundo" fue escrito por el cantautor uruguayo Alberto Wolf a mediados del año 1999 en una azotea del barrio patrimonial montevideano "la rambla sur". Al año siguiente, Wolf grabó la canción y su correspondiente videoclip bajo la producción del connotado músico Jaime Roos, quien posteriormente hiciera su propia versión de esta pieza en el mismo año, generando la confusión sobre quién fue el creador original de este popular himno de montevideo y sus alrededores.

Jaime Roos grabó esta canción con los músicos Nicolás Ibarburu en guitarra eléctrica, Gustavo Montemurro en piano, Martín Ibarburu en batería, Walter "Nego" Haedo en hi-hat y platillo, los mareados (Álvaro Fontes, Leonardo Anchustegui, Alejandro Balbis, Pedro Takorián, Guillermo Lamolle, Emiliano Muñoz, Ney Peraza, Rafael Bruzzone) como coro murguero y como voz solista del coro (sobreprimo), Freddy Bessio. Este último es conocido por participar en múltiples conjuntos de murga tales como "Agárrate, Catalina", "Falta y resto", "Curtidores de Hongos", "La Bohemia", "Los Saltimbanquis", "La Reina de la Teja", "Araca la Cana", "Los ocho de Momo". Lo es también por participar en el Movimiento de Liberación Nacional -Tupamaros y Frente Amplio uruguayo, a raíz de lo cual lo llaman "El Zurdo".



| Nambra da la viana | "AMOR PROFUNDO" |
|---|--|
| Nombre de la pieza: | "AMOR PROFUNDO" |
| Compositor: | Alberto Wolf (Uruguay) |
| Letrista: | Alberto Wolf (Uruguay) |
| Año de composición: | 1999 |
| Intérprete: | Jaime Roos |
| Año de grabación/sello: | 2000, Columbia. |
| Link de la grabación: | https://youtu.be/wPxogI6-PNA |
| Género Musical: | Murga canción |
| Área Geográfica: | Montevideo y alrededores, Uruguay. |
| Uso(s) que se le(s) da(n): | Fines estéticos, identitarios y de ocio. |
| Organología: | Guitarra, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, batería americana, hi-hat y platillo. |
| Análisis de su letra: | La letra nos cuenta el sentir de una persona de barrio y cómo el cantar puede hacerle vibrar a pesar de vivir penas y melancolías. Es fiel reflejo del uruguayo y su amor por sus calles, barrios, la música y el arte. En la frase "El barrio vive en ti" nos habla del sentimiento de pertenencia y orgullo que hay de manera generalizada de quienes crecieron en él. |
| Textura: | Melodía acompañada. |
| Canto según función de sus intérpretes: | Canto directo, bloque polifónico (coro murguero de 7 voces). |
| Morfología: | Binaria, dos partes. Cada parte es ternaria (contiene tres secciones). 4/4 (4 tiempos por compás). |

HERENCIAS SONORAS

ANÁLISIS EN BASE A LA LETRA

Parte 1:

(Refrán) – A (Estrofa en modo menor) - (Interludio) – A (Estribillo en modo menor) - B (Estribillo en modo mayor) - C (Puente).

Parte 2:

(Interludio)
- A (Estrofa en modo menor) - B (Estrofa en modo mayor) - C (Puente) - (Interludio) – (Final.)

Parte 1 (Refrán)

Es el amor, es el amor.

A (Estrofa en Modo Menor) [Marcha camión]

Amor profundo,
Es lo que siento al cantar,
Poco hay en el mundo
Que me haga así vibrar.
En mi alegría,
Se esconde siempre un lagrimón,
Sé que todo termina
Y que hoy juega hoy.

(Interludio en A en modo menor)

Ùh, uh, uh. La, la, la.

A (Estrofa en Modo Menor)

Amor profundo,
Es lo que siento al cantar,
Poco hay en el mundo,
Que me haga así vibrar.
En mi alegría,
Se esconde siempre un lagrimón,
Sé que todo termina
Y que hoy juega hoy.

B (Estribillo en Modo Mayor) [Candombeado]

Herido estoy, Por una pena loca, De la que no me curo. Y así pasan los años y se ahonda, No afloja y pide que siga.

C (Puente)

Y me parte la boca cuando canto.

Parte 2 (Interludio)

Uh, uh, uh. La, la, la, la.

A (Estrofa en Modo Menor) [Marcha camión]

En este tiempo, En este tiempo de antifaz, Así cambien las modas, Tuquero ahí estás. Siempre cantando, Y siempre fiel a tu cantar, Oye la misma calle, Y el barrio vive en ti.

B (Estrofa en Modo Mayor) [Candombeado]

Herido estoy
Por una pena loca
De la que no me curo.
Y así pasan
los años y se ahonda,
No afloja y pide que siga.

C (Puente)

Y me parte la boca cuando canto.

(Interludio en A en modo menor)

Uh, uh, uh. La, la, la.

Final (En Modo Menor)

Amor Profundo
Es lo que siento al cantar,
Poco hay en el mundo,
Que me haga así vibrar.





9. Impresiones finales sobre el Curso: Conclusiones

EN LA PRESENTE SECCIÓN, COMPARTIREMOS PARECERES Y OPINIONES SOBRE EL PROCESO FORMATIVO QUE UN GRUPO DE ESTUDIANTES REFLEJÓ EN SU PERMANENCIA DURANTE EL CURSO. ESTAS OPINIONES REPRESENTAN EL PARECER PERSONAL DE CADA ESTUDIANTE. DEMOSTRÁNDONOS UNA VEZ MÁS, LA NECESIDAD POR ABARCAR ESTUDIOS TEÓRICOS DE ESTA ÍNDOLE, ASÍ COMO TAMBIÉN LA NECESIDAD DE ABRIR MÁS ESPACIOS ACADÉMICOS CONVOCANTES PARA LA CIUDADANÍA.

Este curso superó totalmente mis expectativas. Quisiera en primera instancia resaltar el tremendo profesionalismo y preparación del profesor Mauricio en la entrega de los contenidos. Ha sido muy grato y sorprendente poder analizar la gran riqueza musical que tenemos en Latinoamérica y observar que a pesar del fuerte proceso de colonialismo al que ha sido sometida, muchos de estos ritmos han logrado sobrevivir y posicionarse en el tiempo. También pude entender de mejor manera las fusiones producidas justamente por este sincretismo y visualizar las similitudes entre ciertos géneros producto de la cercanía geográfica y/o del traspaso oral, entendiendo también la potente influencia del contexto sociopolítico en cada territorio. Sin duda, este es un tema que da para mucho estudio y que habría material de sobra para poder realizar una parte 2, 3 y hasta 4 del curso. Espero se dé en algún momento la instancia.

Para mí ha sido muy interesante y apasionante haber participado en el desarrollo de este curso. Es algo que desde hace mucho tiempo esperaba. No había encontrado hasta ahora un abordaje sistemático y ordenado de parte de la música latinoamericana. He aprendido cómo se producen las influencias musicales interculturales de los diferentes pueblos y reconocer sus raíces.

Tengo ahora herramientas, información y formación para entender, valorar y saber leer los diferentes estilos y formas musicales latinoamericanas que hemos abordado. Me deja muy motivado a seguir aprendiendo, profundizando, investigando al respecto y aprendiendo además e interpretar temas musicales de mi elección, ya que me interesa difundir cantando estas joyas musicales. Tengo además la motivación de ir profundizando en la forma de tocar en guitarra de los diferentes ritmos que hemos visto.

Glinys León

César Monsalves

Aprendí que la música
es un lenguaje universal, que ha tenido
infinitas fusiones y que da para eterna
creación. Es un medio de expresión
basado principalmente desde sus
inicios para dar a conocer experiencias,
emociones, injusticias, etc. Aprendí que
es muy importante conocer los orígenes
de la música latinoamericana, porque
esto da paso a conocer nuestra historia,
saber que venimos del mestizaje,
por ejemplo.

Es triste saber que la mayoría de la música latinoamericana trae consigo la historia de la esclavitud, es muy importante reconocer eso en nuestros orígenes. Agradezco también la enseñanza de poder analizar la música desde un punto de vista más objetivo, conocer su estructura, el ritmo, las distintas melodías, etc. La música es parte importante de nuestra vida, nos hace sentir vivos, vibrar y sentir junto a ella. Con este curso no solo voy a sentirme parte de la música, si no, podré comprenderla de una manera más completa.

Agradecida de usted profesor que nos entregó valioso conocimiento.

Paz Zepeda

Hablar de música desde lo social es un reto si bien nos es útil reconocer terreno, categorizar, establecer divisiones geográficas o temporales, encontrar paralelismos en sus mecanismos y temáticas; también lo es el adentrarse en los sonidos de una zona difusa y brillante como Latinoamérica. Ambos procesos implican una sensibilización importante ¿Cómo llegamos aquí? ¿Cuánto viajaron algunos sonidos para llegar hasta nuestra época? ¡También lo sonoro es resiliente! Cada uno de los sonidos vistos en clase nos reencontraron con nuestras raíces, pero más que una mirada al pasado, nos permitieron re-conocernos en ellos, re-afirmarnos y re-encontrarnos.

Edith Albarrán

Haber revisado los apuntes más a conciencia, junto con los videos de cada clase, han completado el sentido y he podido darme cuenta de lo importante y trascendental que ha sido este curso. Sin exagerar, lo pienso desde mi función como futuro docente de música/ intérprete.

Este curso da cuenta de lo importante que es conocer en profundidad de dónde venimos culturalmente. Con la base solo queda construir hacia arriba y eso es la enseñanza más linda que me llevo. Muchas gracias Mauricio, por permitirnos conocer a través de tus enseñanzas.

Lucas Reggiani

Con varias de las
canciones que conocí gracias a este
curso pude llegar a emocionarme,
muchas veces al entender el
trasfondo histórico y cultural de los
días y realidades que retratan estas
culturas a través de su música.

Juan José Melero

Quisiera agradecer inmensamente a todxs quienes hicieron posible esta instancia educativa que se concentró en el curso Deconstruyendo la música Latinoamericana, Realmente fue un regalo de la vida poder cursarlo. Recuerdo todavía la primera clase que tuvimos, lo que en mí desencadenó; mi mente sobrevolando el mapa terráqueo y siendo visionaria partícipe de lo que las migraciones producen en nuestra música. Desde esa primera clase y en las siguientes, me imaginaba con los pies en movimiento, todos nuestros ancestros se iban pasando y compartiendo ritmos, melodías, voces, instrumentos; cómo mutaban unos para convertirse en otros... la música es movimiento, es mixtura y es compartida. Es nuestra real compañera de ruta.

Con mi más sincero agradecimiento me despido y espero encontrarles en alguna otra oportunidad, dejando en testimonio el conocimiento de Mauricio y su gran vocación de acompañamiento y transmisión de saber.

Karla Monsalve

Durante gran parte de mi desarrollo en la música he practicado y he sido admirador de la música folclórica y popular latinoamericana. Todo lo anterior, por medio del aprendizaje directo con músicas y músicos que he conocido, y también, desde lo que pude desprender, tal vez no de forma tan correcta, al escuchar y analizar distintas músicas del continente. En este curso pude desarrollar un análisis más concreto y con más respaldo sobre sonidos, músicas y géneros que parecen ser, muchas veces, parte de nuestro inconsciente colectivo. Muchas veces creemos, o la 'academia' nos hace creer. que el análisis teórico musical solo se puede llevar a cabo con la música docta europea. Que solo los grandes clásicos de la música docta como Mozart, Bach, Vivaldi, por nombrar algunos, son los ejemplos que debemos seguir. ¿Acaso no habrá nada que analizar sobre la música afroperuana? ¿Acaso no hay nada que destacar del toquío de la guitarra en la tonada chilena, en la zamba argentina, o en el vals peruano? La intención no es rivalizar músicas. sino que es llamar a respetar y dignificar nuestra música: la idea no es decir 'nuestra música es mejor', si no, más bien decir 'esta es nuestra

Carlos Saavedra

música'.

Lo aprendido en estas clases. a pesar de que hay mucho más que aprender, y en mi caso, recién nace mi camino en la música, pasa a ser una anécdota de lo bueno que ha sido abrirse a un mundo de nuevas músicas. nuevos conceptos, nueva perspectiva. Ha sido una real fascinación. Creo que quien ama la música, el folclore y también a su pueblo, va a entender de lo que hablo. Ahora cuando escucho música, analizo a veces y voy contando los tiempos con la mano y los pies, reconociendo autores revisados en clase, a veces identificado la influencia afrodescendiente, o los sonidos europeos que capto en ocasiones. Es una locura lo entretenido que es conocer de música. No se puede evitar, es un camino sin retorno porque ya captó mi atención y quiero seguir aprendiendo.

Muchas gracias profesor por la paciencia y por ser tan ilustrativo en todas sus explicaciones. Han sido excelentes meses esperando cada semana para aprender y contemplar la música que nos enseñó.

Tomás Olivero

En el curso aprendí a ser más consciente y consistente en el análisis de una pieza musical, conceptos teóricos que desconocía en lo absoluto, y entender sobre todo con mayor profundidad tanto la influencia indígena, europea y africana, como la propia ascendencia entre sí de los ritmos latinoamericanos. Por otro lado, logré profundizar que la música intenta estar imbricada con las situaciones sociopolíticas de los diferentes países, trata de explicar pobreza, desigualdad, diversidad en la naturaleza, etc. Para mí el curso fue un viaje de inicio que, por supuesto, seguiré procesando.

Lorena Encina

En este curso hemos aprendido aspectos importantes de diversos géneros musicales de la América Latina, sus especificidades materiales y sociales, comprendiendo en más detalle la riqueza cultural de nuestros pueblos. Ambos buscamos este curso con el objetivo de desarrollar algunos conocimientos necesarios para futuras investigaciones. Henrique cree que los contenidos que vivenciamos serán esenciales para sus futuras investigaciones acerca de música afrolatina, particularmente afroperuana. Mariana, a su vez, cree que todo lo debatido en clase ha resultado ser esencial para sus investigaciones acerca del análisis de la canción, conociendo nuevos métodos y dimensiones de análisis más democráticos y adecuados para la música popular. ¡El curso nos permitió tener contacto con un currículo rico, esencial para la comprensión de nuestra identidad latinoamericana!

Mariana Parras Luque y Henrique Rocha

Este curso ha sido una muy completa perspectiva de las distintas sonoridades de América latina, en que hemos podido revisar en detalle los elementos constitutivos de estas tradiciones musicales que como nativos muchas veces reconocemos en la escucha de manera vaga, pero no siempre pudiendo caracterizarlas de manera más precisa y específica: los instrumentos, texturas, armonías, ritmos y métricas, temática, etc. que componen todos los variados géneros de las músicas de Perú, Bolivia, Ecuador, Paraguay, Uruguay, Argentina y Chile (zonas geográficas abarcadas en esta primera etapa del curso). Desde una experiencia personal, y siendo formada en una tradición musical casi completamente eurocentrista, ha sido muy enriquecedor poder profundizar en la música del continente al nivel de detalle que se trabajó en el curso, desde un análisis muy completo y concreto, utilizando los recursos de la teoría musical que clarifican el por qué estas músicas suenan como lo hacen, por qué tienen ese color, esa calidez, melancolía, o sabor especial. La metodología ha sido muy amigable en trazar un camino en la comprensión de la música latinoamericana desde su sonido, así como desde sus condicionantes sociales y antropológicas. Creo que es una necesidad poder enfrentarse a los diversos fenómenos culturales con conocimiento y desde la base de lo que nos es propio y nos ha impregnado y permeado necesariamente en el contacto social geográficamente localizado. Esa experiencia, que es limitada, con este curso pudo ser expandida a la comprensión de aspectos sociales, culturales, y por supuesto musicales que tenemos en común con otras regiones, pero también en sus diferencias, nutriendo la visión simplista que a veces puede tenerse de este extenso continente y su identidad.

She-ra León

