



**UNIVERSIDAD DE ARTES, CIENCIAS Y COMUNICACIÓN  
FACULTAD DE ARTES DE LA COMUNICACIÓN**

**Novísima Canción chilena: Una relación entre la música popular de raíz folclórica y la Institucionalidad cultural chilena de la transición a la democracia.**

Análisis estético de los discos “Del otro lado” de Magdalena Matthey (1999), “Pasaje de ida y vuelta” de Francesca Ancarola (2000), y “Hacia otro mar” de Elizabeth Morris (2002)

**Trabajo para optar al Grado Académico de Magíster en Estética de la Música Popular**

**Docente Guía: Dr. Santiago Astaburuaga Peña**

**Estudiante:  
Emilia Díaz Escobar**

**Santiago de Chile, Marzo de 2021**

## **Agradecimientos**

A la maravilla de estar viva y poder seguir aprendiendo cada día, a mis abuelos, las raíces fuertes que siempre me recuerdan mi origen, a mis padres por siempre apoyarme y acompañarme con sus diferentes pero amorosas formas, a Caco por creer siempre en mí, acompañarme y darle alas a mi ser creativo, a mi familia toda, por la identidad, por las conversaciones y por el humor siempre presente aunque el mundo se esté cayendo. A mis amigos de la vida, por siempre estar desde algún lugar brillando para que el camino sea mas alegre, a todos mis queridos estudiantes que han pasado por mis aulas, ellos han sido la mayor inspiración para avanzar y sentir cada vez mas que la educación debe sacar lo más bello de las personas. A mis maestros de la música y de la vida por la generosidad al entregar sus conocimientos. A Magdalena Matthey, Elizabeth Morris, Juan Pablo Quezada, Juan Antonio Sánchez, Manuel Vilches, Marisol García, Fernando Olavarría y Andrea Orellana por su tiempo y buena disposición. A la música, fiel compañera en la luz y en la tormenta, mágico misterio que me envuelve.

## Resumen

El presente trabajo de investigación está enmarcado en un periodo específico de la historia institucional cultural en Chile y pretende establecer una relación entre las políticas públicas, específicamente los fondos concursables otorgados por el estado chileno post dictadura y la forma de concebir algunas producciones musicales que vieron la luz en el cambio de milenio, la *Novísima Canción Chilena*, enmarcada dentro de la *Música popular de raíz folclórica*.

Se realizó un repaso histórico a las políticas públicas más relevantes en el ámbito cultural post dictadura y se analizaron las distintas formas de hacer música de raíz folclórica en Chile desde la Nueva Canción Chilena hasta la actualidad, para terminar analizando desde varios puntos de vista, tres producciones musicales específicas de compositoras e intérpretes chilenas, enmarcadas dentro del estilo mencionado; Magdalena Matthey, Elizabeth Morris y Francesca Ancarola, con el fin de establecer una relación entre estas producciones y las nuevas proyecciones que le otorgó a estas músicas, dicha *institucionalidad cultural*.

Palabras clave: Institucionalidad cultural, Música de raíz folclórica, Novísima Canción Chilena.

## Abstract

The current research work is framed in a specific period of the cultural institutional history in Chile and aims to establish a relationship between the public policies, specifically the competitive funds granted by the post-dictatorship Chilean state and the way of conceiving some musical productions that saw the light at the turn of the millennium, the *Novísima Canción Chilena* (Newest Chilean Song), framed within the the popular music with folk roots.

A historical review of the most relevant public policies in the post-dictatorship cultural field was carried out, and the different ways of making folk music in Chile were analyzed from the New Chilean Song to the present, to finish analyzing from various points of view, three specific musical production framed within the mentioned style; Magdalena Matthey, Elizabeth Morris and Francesca Ancarola, in order to establish a relationship between these productions and the new projections once granted by cultural institutionality.

Key words: Cultural institutionality, Music with folk roots, Newest Chilean Song.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	5
MARCO TEÓRICO .....	9
MARCO METODOLÓGICO .....	13
CAPÍTULO I: INSTITUCIONALIDAD CULTURAL EN CHILE DE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA	
1.1- Un acercamiento al concepto de institucionalidad cultural .....	16
1.2- Algunos antecedentes previos a la institucionalidad cultural iniciada en la década del 90 en Chile .....	19
1.3- Políticas culturales chilenas post-dictadura “Nueva institucionalidad cultural instaurada a partir de los años 90” .....	24
CAPÍTULO II: MÚSICA POPULAR DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN CHILE	
2.1- ¿Qué entendemos por música de raíz folclórica en Chile? .....	33
2.2- Desarrollo de la música popular de raíz folclórica en Chile	
2.2.1. Nueva Canción Chilena .....	37
2.2.2. Dictadura, música clandestina y Canto Nuevo .....	42
2.2.3. La música que regresó .....	46
2.3- Nuevos brotes de la música popular de raíz folclórica “Novísima canción chilena” .....	47

Capítulo III: TRES DISCOS DE LA NOVÍSIMA CANCIÓN CHILENA DESDE LA MIRADA DE LA INSTITUCIONALIDAD POST DICTADURA Y SUS NUEVAS FORMAS DE PRODUCCIÓN MUSICAL

3.1- Música de raíz folclórica y transición .....	51
3.2- Formas de producción y financiamiento a través del análisis .....	57
de tres producciones musicales de la época: “Del otro lado” Magdalena Matthey 1999 , “Que el canto tiene sentido” Francesca Ancarola 2000, y “Hacia otro mar” Elizabeth Morris 2002	
CONCLUSIONES .....	74
BIBLIOGRAFÍA .....	77

## Introducción

La Música popular de raíz folclórica en Chile, ha tenido un extenso camino de desarrollo y de cambios estéticos a lo largo de nuestra historia reciente, este concepto inicialmente nos llevó a observar, escuchar y realizar diversos cuestionamientos acerca de su definición y delimitación, pero que al pasar el tiempo, nos hizo tomar la decisión de no aspirar a una definición, re definición o delimitación, ya que existen diversas miradas sobre todo musicológicas que han buscado y siguen buscando definirlo, siendo a nuestro juicio un trabajo muy difícil si pensamos a la música como una actividad inserta dentro de nuestra cultura que está en constante movimiento y transformación, es por lo anterior que hemos rescatado definiciones, visiones y testimonios de los mismos protagonistas de este estilo y que se relacionan precisamente a la libertad de creación que en la música de raíz folclórica podemos encontrar.

La música popular de raíz folclórica ha sido un fenómeno que, al momento de ser analizado e investigado, se ha mirado desde el prisma de distintos enfoques disciplinares. A nuestro juicio, porque la historia social, política y económica ha influido en la creación y producción musical de este estilo en particular y en su desarrollo, atendiendo a la importancia de poder comunicar lo que vivimos como sociedad en un contexto determinado. ¿Cómo ha cambiado el concepto de producción musical en la música de raíz folclórica en Chile desde la Nueva Canción Chilena hasta la música actual enmarcada en ese estilo? Es una de las preguntas que dieron sentido a esta búsqueda. Pensemos en Violeta Parra como uno de los pilares fundacionales del trabajo creativo en la música de este estilo en Chile y de cómo ella, más que buscar la perfección en su sonido o performance, buscaba la profundidad en el texto, la crítica social y la coherencia entre la vida y la obra, no precisamente acompañada de una buena calidad en la grabación o una propuesta musical pensada en una Industria determinada.

Años mas adelante, heredera de estas formas musicales, poéticas, críticas y profundas, nace la Nueva Canción Chilena, para acompañar un proceso de cambio social no sólo

en Chile, sino que también en Latinoamérica [Nueva canción Latinoamericana] y que luego del Golpe de Estado de 1973 siguió existiendo y resistiendo desde dentro y fuera de Chile, adquiriendo en este último caso, elementos de las culturas que albergaron a los grupos musicales que se encontraban en el exilio.

En Chile siguió el canto desde la clandestinidad, y también el soporte de estas músicas y su sonido clandestino, como lo plantea Laura Jordán en su texto “Música y clandestinidad en dictadura” donde el sonido adquirió un segundo plano porque lo importante era lo que había que decir y que no se podía decir, en un país con una vida e industria cultural precaria (Jordán, 2007).

Fundado por Ricardo García en el año 1975, nace el Sello Alerce, que albergó a gran cantidad de músicos de ese entonces, realizando producciones dentro de un medio donde no había canales oficiales de difusión de estas músicas. Apareció el Canto Nuevo a fines de los años 70, como una forma de expresión a veces ambigua para poder insertarse sin temores en esta realidad del Chile de los 80. Músicos del canto nuevo, decir sin decir para conseguir un espacio y un público (Jordán, 2009).

Con el fin de la dictadura, y la llegada de esta transición en el país, cambia el contexto, comienza a cambiar la industria, cambian las motivaciones del canto popular, cambia la formación de los músicos y cambia la forma en que los artistas se quieren mostrar al mundo, buscando muchas veces estandarizar una forma de hacer las cosas, con esto nos referimos a una forma de registrar en estudio de grabación la música, ciertos estándares sonoros, una nueva forma de relación entre los diferentes estilos musicales, nuevas relaciones con la institucionalidad cultural, nuevas temáticas que se utilizan en las líricas, una nueva propuesta en la música popular de raíz folclórica o fusión latinoamericana a la que algunos periodistas especializados en música como Iñigo Díaz, llamaron la “Novísima canción chilena”(Díaz, 2021).

Lo anterior mencionado, nos lleva a la siguiente pregunta que consideramos será la directriz principal de nuestro proyecto de investigación: **¿Qué elementos estéticos y de producción, se pueden observar en la música popular de raíz folclórica que surge en Chile en el nuevo milenio denominada “Novísima canción chilena” y cómo estos elementos se relacionan con la institucionalidad cultural, configurando una forma de pensar y producir estas nuevas músicas?**

Hay un espacio de transición que se puede ver reflejado en varios discos editados desde el año 1999 al 2005, como por ejemplo la producción de Francesca Ancarola, Elizabeth Morris, Magdalena Matthey, Alexis Venegas, entre otros, donde se genera una nueva relación con la institucionalidad cultural, específicamente en la creación, financiamiento y difusión de producciones con un nuevo sonido y una nueva forma de hacer este tipo de música, influida no sólo por el sentir del artista, sino que también influida por todos los procesos de cambios sociales, políticos, económicos y culturales que vivió el Chile de ese entonces, conservando eso sí, elementos estéticos de esa herencia musical antes mencionada.

Nuestra investigación, se presenta en tres capítulos; El primero directamente relacionado con un repaso de los principales hitos establecidos por la institucionalidad cultural chilena post dictadura, específicamente en tres gobiernos de la concertación, y de cómo esta nueva forma de enfrentar la cultura a través de sus políticas estuvo relacionada con los procesos sociales, políticos y económicos de esos años (p.16); El segundo capítulo aborda la historia de la música de raíz folclórica en Chile desde la Nueva Canción Chilena hasta la Novísima canción chilena bajo el prisma de su producción y su relación con los contextos propios que vivía nuestro país y también como se siguió realizando actividad musical en el exilio (p.33); El tercer y último capítulo presenta nuestro objeto de estudio, donde intentamos dar respuesta a nuestra pregunta de investigación a través del dialogo de todo lo expuesto anteriormente y mas precisamente de la relación que se estableció en este periodo y en estas músicas particularmente, con la institucionalidad cultural chilena post dictadura y sus fondos para el financiamiento de la producción musical. Se



analizan los discos “Pasaje de ida y vuelta” de Francesca Ancarola, “Del otro lado” de Magdalena Matthey y “Hacia otro mar” de Elizabeth Morris (p.51).

Con este trabajo de análisis, pretendemos responder a nuestra pregunta de investigación y poder identificar qué aspectos de la nueva institucionalidad cultural instaurada en la década del 90 en Chile influyeron y delinearon la conformación de estas producciones musicales enmarcadas dentro del estilo denominado Novísima canción chilena. Analizaremos aspectos relacionados a la música y la gestión-producción de estos discos, relacionaremos diversas experiencias narradas por referentes artísticos que realizaron parte de su obra musical como creadores, intérpretes y productores durante este periodo, con el fin de buscar puntos de encuentro referidos a la percepción que ellos tienen sobre la relación entre la nueva institucionalidad cultural en Chile instaurada en la década de los 90 y sus producciones musicales y por último relacionaremos el concepto de “Música popular de raíz folclórica chilena” y el concepto poco utilizado “Novísima canción chilena” para extender o re significar una expresión musical que trazó un camino estético hasta el día de hoy en muchas creadoras y creadores chilenos.

## Marco teórico

Al comenzar a pensar en los distintos conceptos que serán incluidos en esta investigación relacionada con cómo la institucionalización cultural en Chile instaurada la década de los 90 influyó en las nuevas creaciones enmarcadas en el estilo llamado Novísima canción chilena, nos encontramos con la siguiente definición de institucionalidad cultural, que nos parece pertinente para hacerla dialogar con el concepto que en Chile se empezó a forjar post dictadura.

La institucionalización se considera resultado y producto de la acción de los sujetos; resultado en tanto se produce a través de habituaciones que gozan de cierta aceptación, y producto porque al ser aceptada la actividad, esta se reglamenta y se reproduce bajo normas (explícitas o no) que rigen el funcionamiento de un campo determinado de la actividad social. Este proceso implica a la cultura, en tanto ésta consiste en el conjunto de producciones materiales y simbólicas que otorgan sentido a un grupo social. En tanto dinámica social, el proceso de institucionalización es vivido por los sujetos y elaborado mediante sus producciones culturales. En algunos casos, lo ya aceptado, se considera instituido y como tal se sedimenta para ser transmitido y reproducido como un conjunto de elementos que conforman la identidad institucional. El proceso complementario, inherente a los cambios y las transformaciones que sufren las instituciones, es el instituyente, el cual consiste en un conjunto de acciones sociales y elaboraciones culturales que buscan reformar o modificar el funcionamiento institucional. Para entender la institucionalización del sistema educativo actual, y de los niveles e instituciones específicas que lo conforman, es necesario un análisis histórico de larga duración, pues solo así es posible comprender cómo se gestan y desarrollan las instituciones, a través de qué procesos se elaboran los referentes culturales que le dan forma y sentido, cómo y porqué ciertos sentidos se condensan para normalizarse y dar sustento a las prácticas de los sujetos (García Alcaráz, 1996).

Relacionamos lo anterior, con la necesidad que surgió en Chile post dictadura en primera instancia, de crear una institucionalidad cultural que se vio reflejada en políticas públicas y nuevos programas ligados a los procesos creativos y de difusión del trabajo artístico, área que se vio disminuída y censurada en años anteriores y como menciona García, nace de la necesidad de los mismos grupos sociales ligados a la cultura que ya venían realizando una forma de creación, de organización y de sistematización de estas formas y que la nueva institucionalidad cultural debió observar para comenzar a dialogar y

proponer políticas públicas que respondieran a las necesidades que se encontraban latentes en ese entonces.

Varios estudios, entre ellos los análisis que se encuentran dentro de las políticas culturales del Ministerio de las Culturas, abordan someramente el tema de la institucionalización de la formación en música popular en Chile, pero al indagar un poco más sobre los procesos que llevaron a suplir este vacío, nos encontramos con la visión de Guillermo Rifo, actor clave en el engranaje del mundo docto y popular, en un artículo y entrevista realizada por el periodista Manuel Vilches, SCD 30 años de la industria musical chilena (2019) que al describir al músico, dice:

Para cumplir sus metas el único camino que encontró fue entrar al conservatorio de la Universidad de Chile y en este ejemplo está la historia de muchos músicos de gran parte del Siglo XX, que cuando querían aprender música popular tenían que hacerlo por su cuenta o inscribirse en instituciones dedicadas a la enseñanza de la llamada “Música docta”. El escenario cambió hacia fines del siglo pasado, cuando se consolidaron varios establecimientos de música popular que han formado a nuevas generaciones de artistas. Rifo ha sido pilar para que otros se formen como él no pudo hacerlo, ya que tuvo un rol fundacional en la Escuela de música SCD y un papel clave por muchos años en el desarrollo de la Escuela Moderna de música (Rifo, 2019, p.127).

Es muy importante lo que Rifo señala al respecto, ya que abre un tema que también tuvo una gran influencia en la configuración de la música que estamos analizando en esta investigación y de cómo se forja esta identidad de raíz, que en Chile tiene mucho que ver con el encuentro de los mundos académicos, populares y de tradición oral. Al respecto comenta también Juan Valladares lo siguiente en la ponencia titulada “La música popular y la formación musical en Chile”, presentada en el Tercer Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música popular, Juan Valladares, Director de la Escuela de Música de la Universidad Arcis, Ex Escuela SCD expone lo siguiente:

Una de las cuestiones que primero hay que entender, es que los diversos tipos de expresión de la música popular, no han sido contemplados dentro de las instituciones que históricamente han hecho un aporte en la formación sistemática en nuestro país. El hecho es que un significativo número de músicos que se han desarrollado en la estética popular, han tenido que darse una “vuelta” por estas escuelas, intentando rescatar lo que más pueda servir para el lenguaje propio de la música popular (Valladares, 2001, p.1).

Lo anterior, nos da las directrices para observar y analizar el camino que la formación en música popular en Chile comenzó a tomar a través de la creación o implementación de programas enfocados a la interpretación y creación en música popular y de los nuevos músicos que comenzaron a desarrollar su quehacer artístico bajo el alero de esta formación.

Cuando pensamos en los resultados artísticos que comenzaron a aparecer a fines de los años 90, nos encontramos con una nueva forma de concebir la música popular de raíz, ligada a la fusión y con aportes de distintos mundos en estos nuevos sonidos.

No es centro de nuestra investigación indagar mas profundamente en la influencia que las Escuelas de música popular tuvieron en estos nuevos conceptos musicales, pero nos parece sumamente importante mencionarlo ya que puede abrir otras relaciones para entender este fenómeno de una manera mas amplia y proyectar otros estudios al respecto.

Siguiendo con nuestro repaso por los conceptos importantes para nuestra investigación, aparece el de raíz folclórica, definido por el compositor Luis Advis. Advis, comenta lo siguiente con respecto a la definición de ese género:

Ésta, como sus términos lo indican en un sentido amplio, emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual (Advis, 2012, p.29).

Nos parece muy interesante esta cita, ya que nos permite enmarcar la música que es parte de nuestro objeto de estudio, reafirmando el concepto de raíz y también de libertad que mas adelante podremos observar al analizar en la voz de las propias protagonistas del objeto de estudio de esta investigación, su relacion con la creación.

Revisando lo anterior, nos parece interesante vincular entonces, la música popular de raíz folclórica en Chile y como se produce una relación operacional con la nueva institucionalidad cultural en Chile de los años 90, dando origen a nuevas formas de creación y producción, entre ellas, un nuevo concepto musical llamado Novísima canción chilena.

## **Marco Metodológico**

### **Estrategias metodológicas**

El modelo que utilizamos para realizar la presente investigación, fue el modelo deductivo, como menciona Wolff “Es el modelo que tiene que ver con la observación, la indagación y la especulación a partir de un conjunto de fenómenos similares para particularizar tales observaciones en casos específicos”. (Wolf, 2019). Este modelo va de lo general a lo particular.

El enfoque de esta investigación fue cualitativo, como también menciona Wolff “El enfoque cualitativo es una vía de investigación que pone énfasis el estudio de fenómenos que no son posibles de definir mediante la medición numérica, de modo tal que requiere de observaciones que noten la cualidad o calidad del objeto. Para ello, suele compararse con otro fenómeno similar, consigo mismo o un paradigma. Este método viene a reconocer las propiedades distintivas de un objeto” (Wolf, 2019).

Por las características de nuestra investigación, las estrategias utilizadas tuvieron mucha relación con los testimonios que los mismos protagonistas del periodo estudiado nos entregaron. De esa forma pudimos configurar un escenario para luego relacionarlo con nuestro objeto de estudio, esta metodología logró darnos respuestas relacionadas a nuestro problema de investigación.

Para lograr responder la pregunta de investigación mencionada al inicio, se utilizaron las siguientes estrategias metodológicas:

### **1) Investigación documental:**

#### ***Revisión de bibliografía relacionada a los siguientes conceptos:***

- Institucionalidad cultural
- Institucionalidad cultural en Chile post dictadura
- Música popular de raíz folclórica en Chile
- Neo folclor, Nueva canción chilena, Canto nuevo y Novísima Canción Chilena.
- Producción musical de raíz folclórica o fusión latinoamericana en Chile.

#### ***Revisión y análisis de investigaciones relacionadas a la pregunta de investigación, Objetivos y Objeto de estudio.***

Se revisaron en distintas revistas musicales digitales y archivo digital, investigaciones y artículos relacionados a los conceptos seleccionados como ejes principales de la investigación.

#### ***Revisión de discografía y material audiovisual relacionados al objeto de estudio.***

Se revisaron en distintas plataformas digitales y también en formato físico, grabaciones y conciertos relacionados al objeto de estudio, a los referentes musicales escogidos para esta investigación y se los analizó desde el punto de vista musical, de creación, producción y financiamiento.

## **2) Estrategias metodológicas relacionadas al método cualitativo:**

### ***Entrevistas a referentes artísticos y creadores ligados al periodo histórico-musical que abarca esta investigación.***

Se realizaron entrevistas semi estructuradas a las compositoras de los discos escogidos como objeto de estudio para la investigación.

Se realizaron entrevistas a Juan Antonio Sánchez, referente artístico de esta investigación; Juan Pablo Quezada, Ingeniero de sonido que registró producciones musicales del periodo y estilo determinado en la investigación y finalmente personas ligadas al MINCAP que tuvieron participación y nos entregaron información sistematizada acerca de los procesos y las políticas culturales que se forjaron en ese periodo referidas a la música.



# Capítulo I

## Institucionalidad Cultural en Chile de la transición a la democracia

### 1.1 Un acercamiento al concepto de institucionalidad Cultural

Al comenzar a pensar en los distintos conceptos que serán incluidos en esta investigación relacionada con cómo la institucionalización cultural en Chile instaurada en la década de los 90 influyó en las nuevas creaciones enmarcadas en el estilo llamado “Novísima canción chilena”, consideramos importante entender a qué nos referiremos cuando hablamos de institucionalidad cultural. En primer término, y teniendo en cuenta las diversas definiciones que existen del fenómeno denominado cultura y que se relacionan con los distintos periodos de la humanidad y las distintas corrientes que la han estudiado y definido, tomaremos la definición que la UNESCO refiere a la cultura, en la que declara lo siguiente: “La cultura es un conjunto distintivo de una sociedad o grupo social en el plano espiritual, material, intelectual y emocional comprendiendo el arte y la literatura, los estilos de vida, los modos de vida común, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias” (UNESCO, 1982).

Entonces podemos entender que la Cultura es una forma social inherente al ser humano, que ha sido definida y presentada como un elemento indispensable en nuestra vida, es por eso que, en la Declaración Mundial de los Derechos humanos, queda esta premisa en evidencia al declarar en ella, que todas las constituciones nacionales deben reconocer los Derechos Culturales y los gobiernos tendrán la obligación de propiciar condiciones para su desarrollo y fortalecimiento. Además, se debe asegurar el acceso a la cultura y la posibilidad de disfrutarla sin temor a repercusiones, como lo expresa el artículo 27 de la primera Carta Internacional de los Derechos Humanos del año 1948 y que refiere a que toda persona tendrá derecho a participar libremente en la vida cultural de la

comunidad, a participar de los avances científicos y sus beneficios y a ser valorada por su trabajo.

Lo que ocurre en Chile en los periodos que mencionaremos y abordaremos mas acabadamente, dan cuenta de cómo estas declaraciones pasan de ser un componente indispensable en las políticas públicas en las campañas y gobierno de la Unidad Popular, a ser casi invisibilizadas por la dictadura cívico militar que sobre todo en sus primeros años, desarticuló sistemáticamente organizaciones ligadas a la cultura y censuró elementos estéticos que pudieran recordar manifestaciones ligadas a la izquierda. Consideramos importante entonces, estudiar lo que ocurre en materia de institucionalidad cultural en los tiempos postreros a la Dictadura, considerando la transición que vivió nuestro país y que comenzó a re articular instituciones y políticas culturales.

Volviendo a revisar la definición del concepto institucionalización, que explicamos mas extensamente en la introducción de esta investigación, queremos volver a tomar algunas ideas para poder crear una relación entre la cultura y la forma en como ésta, a través de la institucionalidad, logro posicionar sus productos creativos en un escenario socioeconómico nuevo en el que Chile se insertó luego de los años de la Dictadura. El concepto que escogimos, refiere al resultado y producto de la acción en este caso de los artistas, sus formas creativas, de organización y de sus obras que forman parte de una manera de hacer cultura en una determinada sociedad, y que dialogan con las instituciones y también se van transformando junto a ellas (García Alcaráz, 1996).

Según la definición anterior, importantes son entonces las producciones culturales que realizan los individuos de manera natural, ya que le dan sentido e identidad a sus grupos sociales y son el antecedente a la creación formal de cualquier institucionalidad relacionada a la cultura, es decir, todo parte del ser humano y su necesidad innata de crear y comunicarse.

Entonces, podemos afirmar que la institucionalidad relacionada a la cultura, se relaciona con la forma en cómo los estamentos han observado, diagnosticado y tomado razón de

sus contextos culturales y en cómo a través de estas metodologías han ido creando programas para fortalecer, potenciar y fomentar estas acciones propias de los grupos humanos. Estas medidas responden a la necesidad de poner en valor la cultura de los pueblos y de los acuerdos que se han tomado para que esto sea transversal en todas las naciones.

Esta institucionalidad en Chile ha sufrido muchos cambios, que han transcurrido desde la formación del país como república y la aparición las primeras instituciones que resguardaban la cultura, los grandes cambios sociales del siglo XX, los movimientos políticos sociales, la dictadura, la transición y la democracia. Siendo estos últimos periodos los que nos han mostrado las enormes diferencias y las distintas prioridades que un estado puede adoptar según sus ideologías y sus sistemas económicos. Es por eso, que, en el desarrollo de esta investigación, iremos repasando hitos sociopolíticos importantes que fueron definiendo formas específicas de acción en materias culturales y que en el marco del periodo y las obras que escogimos como objeto de estudio, nos irán dando luces de los cambios de paradigmas que influyeron o no en la producción musical de raíz folclórica, específicamente del fin y comienzo del nuevo milenio.

## **1.2 Algunos antecedentes previos a la institucionalidad cultural iniciada en la década de 1990 en Chile.**

Luego del Golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973, la dictadura cívico militar instalada por Augusto Pinochet, desarticula y clausura todo atisbo de organización cultural, además se desvinculan de sus cargos a los rectores de las Universidades públicas, a través del Decreto de Ley N° 50 del 2 de Octubre de 1973, que en un solo articulado establece que la junta establecerá rectores-delegados, militares activos o en retiro, para cumplir las funciones plenas de dirección de las diversas universidades (Zurita, 2015). Así, los rectores elegidos por sus respectivos claustros universitarios son removidos de sus cargos, contra su voluntad, y sometidos a diversos destinos. Lo mismo pasará con los académicos y estudiantes a favor del gobierno de la Unidad Popular, quienes serán sometidos a torturas, desaparición o exilio, y como dice Brunner, los nuevos Rectores se encargan de cerrar carreras ligadas a las artes y al pensamiento crítico y también tomar decisiones relacionadas a las políticas artísticas de cada institución, donde indudablemente las artes no tenían cabida por representar ideologías contrarias al régimen (Brunner, 1986).

Con respecto al exilio, que históricamente en Chile ha tenido un carácter político y se ha institucionalizado en el sistema legal chileno como pena a delitos contra la patria, traición, conspiración o sublevación (Memoria Chilena, 2021), podemos afirmar que este tuvo gran repercusión en el mundo de las artes en el periodo de Dictadura. Muchos artistas de diversas disciplinas, entre ellos el cineasta Miguel Littín, Carmen Bunster, los hermanos Duvauchelle, Gonzalo Millán, Antonio Skármeta, Jorge Guerra, Patricio Manns, Payo Grondona, Charo Cofré, Isabel y Ángel Parra y agrupaciones musicales como Quilapayún, Inti Illimani, e Illapu, tuvieron que irse del país por razones políticas, de militancia y de apoyo al gobierno de la Unidad popular derrocado. El exilio significó inicialmente el quiebre de sus actividades en Chile, en su medio, posteriormente instalarse y seguir desarrollando su quehacer artístico, acercarse y tratar de integrarse al medio musical del país donde les tocó llegar, lo que implicaba también introducirse en el

conocimiento de la cultura de esa sociedad que los acogió. Algunos regresaron luego del fin de la dictadura, otros decidieron quedarse fuera de Chile para siempre.

En el ámbito específicamente de la música, los efectos de la represión y la persecución política a algunos destacados representantes del género fueron despiadados hasta llegar a la muerte. En los primeros días luego del Golpe de estado, fueron detenidos y asesinados, Víctor Jara, compositor, intérprete popular, hombre de teatro y colaborador con el mundo de la cultura de su época y Jorge Peña Hen, compositor, director de orquesta, pedagogo, el que fue detenido, torturado y asesinado en el Regimiento Arica, por los oficiales de la “Caravana de la muerte”. Ambos se dedicaban a la docencia y eran figuras destacadas en sus áreas artísticas; artistas de prestigio nacional e internacional; ambos, hombres comprometidos con la visión de una sociedad más humana y más justa, fueron impulsores de ideas relacionadas al acceso a la cultura y que esta estuviera al alcance de todos los sectores sociales (Castillo, 2003).

Mientras tanto, el Régimen Militar continuaba tomando decisiones que hacían desaparecer el patrimonio cultural chileno. Fue el caso del emblemático edificio construido en 1972 bajo el gobierno de Allende como sede de la Tercera Conferencia mundial de comercio y desarrollo (UNCTAD), que fue traspasado al Ministerio de Educación y rebautizado como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, este edificio luego del golpe de estado fue adaptado como sede de gobierno y re-bautizado como Edificio Diego Portales. Esta nueva forma de Estado busca explícitamente la “reconstrucción cultural”, la depuración de elementos indeseables (El Mercurio, 29 de Abril 1974).

En el año 1974 se crea la “Política cultural del Gobierno de Chile”, y sobre estas políticas culturales, los autores Catalán y Munizaga en su trabajo: “Proceso cultural y democracia”, publicado en Cenecha el año 1986, comentan lo siguiente:

En efecto, luego de constatar a lo largo de todos estos años un único discurso protagónico que en forma relativamente coherente y unitaria establezca las orientaciones doctrinarias y programáticas respecto a lo cultural, a lo que asiste es

al entrecruzamiento de diferentes vertientes discursivas que, con signos y desarrollos bastante disímiles entre sí, y aún contradictorios, dan origen al complejo cuadro ideológico-institucional que busca impulsar una nueva organicidad para el universo cultural chileno.

No se piense, empero, que esta diversidad de discursos se asemeja a una mera agregación de concepciones altamente arbitrarias e inorgánicas, desde el punto de vista social o político. Muy por el contrario y a pesar de todas las mediaciones del caso, estas vertientes discursivas pueden asociarse en último término a los grandes referentes ideológicos a través de los cuales se cohesiona y se cimienta el nuevo bloque dominante; esto es, la doctrina de la seguridad nacional, las tendencias nacionalistas, el pensamiento neo-liberal. Son ellas, en definitiva las que dan origen a opciones y elaboraciones bastante distintivas en relación a la cultura (Catalán y Munizaga, 1986, p.5).

Entonces, podemos darnos cuenta que en definitiva, más que políticas culturales o acciones concretas en el ámbito de ésta, existió en este periodo una no-política cultural o mejor dicho un afán por parte del Estado de controlar y administrar los espacios públicos, bajo la lógica de la seguridad nacional y de estar viviendo bajo un estado de guerra permanente. Bajo esta premisa, el universo Ideológico que imperaba, tenía que estar identificado con el régimen, por eso quedó fuera de él cualquier atisbo de manifestación cultural que hubiese estado relacionada con el periodo anterior, el cual buscaba la participación y la reivindicación de la cultura y el derecho al acceso a ella para todos los ciudadanos. Se excluyeron también propuestas culturales consideradas progresistas, acción que conllevó a una merma del patrimonio creativo de la sociedad y de los actores que alimentaban la cultura (Subercaseaux, 2006).

En el mismo trabajo comentado anteriormente, los autores Catalán y Munizaga dividen el periodo de la dictadura en las siguientes fases que nos parece importante mencionar para entender las distintas etapas que se fueron desarrollando en el periodo de Dictadura y que influyeron también en las formas de expresión y de cultura de la época (Catalán y Munizaga, 1986).

- 1) 1973-1976 “Etapa de fuerza”: Un momento de guerra en el cual predomina la ideología de seguridad nacional.
- 2) 1976-1982 “Pérdida del poder hegemónico”: Un momento de confrontación interna entre el proyecto nacionalista-estatista y el proyecto neo-liberal que culmina con la hegemonía de este último.
- 3) 1982 en adelante “Ampliación-autonomía del campo cultural”: Un momento de crisis del proyecto desenmascarado por el derrumbe económico que puso en evidencia el “Milagro Chileno”. En este contexto, la oposición chilena recuperó su capacidad de acción y el gobierno comenzó a desarrollar una serie de cambios adaptativos de su política económica, entrando en una fase de administración de crisis con medidas erráticas en todos los campos. De aquí en adelante el régimen sólo piensa en mantener el poder.

La anterior división temporal de los diferentes periodos de la dictadura nos permiten analizar la manera en que el contexto social, político y económico fue cambiando. Es importante considerar que, si bien la política cultural oficial no ofrecía el escenario propicio para el desarrollo de las artes y de las agrupaciones culturales y de pensamiento sobre todo en su primera etapa, surge de igual forma un trabajo cultural desde la clandestinidad y también desde el pensamiento crítico, a través de agrupaciones formadas por artistas e intelectuales desde dentro y fuera de Chile (APECH, AFI, Brigadas muralistas, FLACSO, CENECA)<sup>1</sup> y de movimientos de avanzada cultural y colectivos de artistas en distintas disciplinas. En el ámbito de la música, se desarrolló esta desde la clandestinidad y luego a través del llamado Canto Nuevo<sup>2</sup>, movimiento que comenzó en este periodo y que analizaremos con mayor profundidad en otro capítulo de esta investigación.

Entonces, podríamos concluir que este periodo trajo consigo un claro y determinado pensamiento ideológico que impidió el desarrollo y la continuidad de muchas expresiones

---

<sup>1</sup> APECH Asociación de Pintores y Escultores de Chile, AFI Agrupación de Fotógrafos Independientes, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.

<sup>2</sup> Movimiento musical desarrollado en Chile en tiempos de la dictadura cívico militar.

artísticas que se encontraban funcionando y realizando creación al momento del Golpe Militar. Bajo la doctrina del miedo y de la censura, la dictadura cívico militar pretendió desarticular cualquier movimiento cultural, por ser estos relacionados inmediatamente con la oposición al régimen. Pero importante también, es que consideremos que, si bien esta era la doctrina oficial, también pasaron muchas cosas en el otro lado, el lado que no se veía, el lado de la clandestinidad, lo que muchas veces nos es imposible encontrar en archivos oficiales, pero sí podemos rescatar en la memoria de aquellos que lo vivieron en carne propia. Toda esta cultura subterránea es fundamental a la hora de analizar el camino que tomó la música, punto central en esta investigación, ya que aunque fue un proceso oculto, clandestino y tal vez más lento ya que no tenía difusión oficial, forjó y pavimentó el camino para los artistas que comenzaron a difundir su obra durante el fin de la dictadura y la transición a la democracia.



### **1.3 Políticas culturales chilenas post-dictadura “Institucionalidad cultural instaurada en la década del 90 en Chile”**

La reconstrucción de la identidad cultural chilena luego de la Dictadura militar ha sido un proceso que vivimos hasta el día de hoy y ha tenido distintos periodos que han determinado la hoja de ruta que ha seguido el estado de Chile para la creación de una institucionalidad cultural. Sin duda los nuevos gobiernos post dictadura, particularmente en el ámbito de la cultura, debieron enfrentarse al gran desafío de eliminar los residuos de las “políticas culturales” de la dictadura, las que más que considerarse políticas culturales, fueron maneras de actuar acorde a los sistemas autoritarios reinantes. En este sentido, podemos afirmar también que el sistema neoliberal afectó en lo socioeconómico, por ende su repercusión también tuvo que ver con cualquier desarrollo de las artes y la cultura.

Los tres primeros gobiernos que sucedieron a la dictadura, se enfrentaron a un proceso de democratización de la cultura. Este proceso estuvo lejos de ser fácil ya que el ambiente político y, por consecuencia, las decisiones políticas, sobre todo bajo el mandato de Patricio Aylwin, estaban a cargo no sólo de los nuevos actores políticos de diversos sectores, sino que también de personajes ligados al mundo de la dictadura que siguieron en sus cargos, ya sea de manera vitalicia o electos por el país, por consecuencia el término de la Dictadura no fue sinónimo de despojarse *Ipso facto* de las amarras y controles que en ella se establecieron (Subercaseux, 2006).

A través de la creación de esta nueva institucionalidad cultural, los gobiernos tuvieron que implementar políticas para impulsar el desarrollo de la cultura que fueran capaces de potenciar las artes, la creación y brindar oportunidades de acceso a ella sobre todo a los sectores socio-económicos mas bajos a través de diferentes instancias de participación, tales como: Concursos, encuentros, festivales, programas culturales barriales, Fiestas ciudadanas, Cabildos, aperturas de centros culturales, museos y bibliotecas entre otras medidas.

Consideramos que es necesario reflexionar respecto a la gran cantidad de instancias que a partir de los años 90 comenzaron a implementarse en el ámbito de la cultura. ¿Fueron realmente significativas estas actividades masivas o tal vez tenían más que ver con mostrar una fotografía de un Chile que había dejado atrás su trágico periodo anterior? ¿No habría sido mejor un diagnóstico acabado del panorama cultural Chileno en primera instancia, para después poder tomar decisiones que fueran permanentes en el tiempo y no sólo concursos y actividades masivas mediáticas? El Musicólogo Juan Pablo González se refiere a este tema a continuación:

Podemos entender el auge de estos festivales, extensible, por cierto, a los de la canción popular, en el marco de la proliferación de eventos corporativos y artísticos producidos con el retorno de la democracia. Ahora el público volverá a encontrarse en un clima ciudadano de mayor tolerancia, llenando las páginas sociales de los periódicos. Esta suerte de “eventismo” que ha cruzado la sociedad chilena en democracia, con permanentes inauguraciones, estrenos, lanzamientos, premiaciones, ferias, y festivales (González, 2006, p.186).

Es posible pensar entonces, que se necesitaba mostrar al mundo y también a los mismos chilenos, que todo estaba volviendo a la normalidad, y qué mejor hacerlo a través del entretenimiento, forma histórica que han tenido los poderes para mostrar un escenario que no recalca lo individual, sino que lo masivo, entendiendo que éste tiene un carácter más mediático, pero no así más profundo o significativo.

A continuación, comentaremos los principales hitos que fueron el resultado de las nuevas políticas culturales impulsadas por los organismos del estado encargados del desarrollo de la cultura a lo largo de los tres primeros gobiernos de la Concertación post dictadura. ¿Por qué seleccionamos estos gobiernos? Porque fueron los tres gobiernos posteriores a la dictadura, y en ellos podemos observar los cambios más significativos en lo que se refiere a institucionalidad cultural.

## **Patricio Aylwin (1990-1994)**

En el gobierno de Patricio Aylwin Azócar se abren los primeros debates donde la cultura comienza a ser un tema de discusión. En diciembre de 1990, el Ministro de Educación, Ricardo Lagos, constituyó una Comisión Asesora de Cultura, presidida por el sociólogo Manuel Garretón, la cual buscaba representar las tendencias o corrientes de pensamiento y las diversas áreas de expresión cultural, incorporando a la División de Cultura del Ministerio de Educación como Secretaria Técnica. La tarea consistió en reflexionar acerca de la institucionalidad estatal para la cultura, los Fondos para el desarrollo de la creación cultural y artística, la Institucionalidad de la cultura a nivel local, la Proyección internacional de la cultura y la Revisión legislativa en los aspectos de patrimonio, industrias y financiamiento culturales (Comisión Asesora de Cultura, Ministerio de Educación, Chile, 1991).

Se promulga la ley de donaciones culturales impulsada por Gabriel Valdés como una forma de generar una relación y mecenazgo entre la empresa privada y la cultura, descontando a la empresa que se acoge a esta ley el 50% de sus impuestos. En el año 1992, se crea el FONDART (Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y de las Artes), administrado por la división de Cultura del Ministerio de Educación. En sus primeras versiones, poseía una línea de financiamiento, y se asignaban los recursos a distintas áreas disciplinares de las artes. Con el paso de los años, este fondo ha sufrido muchos cambios. Uno de ellos fue convertirlo en un fondo regional, entendiendo que la descentralización también es una tarea que deben desarrollar las entidades que toman las decisiones políticas en materias culturales.

Fondart nace como una forma de financiar la cultura, por sobre todo la creación. Se vuelve un mecanismo indispensable para el desarrollo creativo de los artistas, pero no está exento de problemas, por lo burocrático del proceso y se cuestiona también el privilegio que sólo algunos escogidos tenían, al ser beneficiados con estos financiamientos. A continuación, exponemos la mirada relacionada al FONDART de una de las grandes investigadoras y artistas que tuvo nuestro país, Margot Loyola:

Es evidente que en estos años el Estado ha mejorado la ayuda para el desarrollo cultural. Lo estamos viendo en el FONDART, una iniciativa que, al menos en el área de lo tradicional y popular, ha permitido realizar excelentes proyectos, cosa que antes no ocurría. Ahora, existen algunos problemas; la selección de los proyectos, postulantes que no quedan satisfechos con las asignaciones, pocos evaluadores para tantas postulaciones, en fin. Pero es natural que esto ocurra, pues todo el país quiere participar (Loyola, 1995, p.37).

Consideramos importante rescatar la visión de Margót Loyola frente al fenómeno de la nueva institucionalidad, los programas y fondos concursables que se abren para que los creadores puedan financiar sus obras. Modelo que no estuvo y no estará exento de críticas y de cuestionamientos por la escasa cantidad de recursos entregados a cultura y menos recursos aún, a regiones, poniendo de forma sucinta a Santiago capital como cuna de creadores financiados y dejando a muchas manifestaciones regionales igual de válidas culturalmente, segregadas por el fenómeno de la centralización de la cultura y de las decisiones que se toman en torno a ella, sin entender primero que cada contexto cultural en Chile es diferente y requiere las mismas políticas pero adaptadas a sus propias realidades. Además otro tema que se pone sobre la mesa con la aparición de estos fondos, es la inclusión en el mercado de bienes y servicios relacionados con la cultura, tales como estudios de grabación, empresas de diseño y multicopiado, materiales para los artistas plásticos, que sin duda pasan a formar parte de la competencia del "libre mercado", al tener que ser cotizados de manera obligatoria estos al momento de realizar una postulación a los fondos culturales.

Se crea también en el gobierno de Aylwin, el Consejo del Libro y la lectura como un instrumento de financiamiento público en el año 1993, importante hito en el área de las letras, que había sufrido una amplia censura en la dictadura cívico militar. Veníamos de un periodo marcado por la censura, pero no de la creación en clandestinidad.

### **Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000)**

El gobierno de Eduardo Frei, se asemeja en su organización al de Patricio Aylwin. Al igual que en gobierno anterior, también se crea una comisión asesora presidencial que se ocupará del diagnóstico y discusión en materias artístico-culturales. Esta comisión estará encabezada por Milan Ivelic, académico crítico de arte y ex Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Se envía el proyecto a la Cámara de diputados, que pretende formar el Consejo de la Música Chilena, a través del Fomento a la música Chilena.

Se crea el Premio “Presidente de la República” a la Música Chilena y por último se crea la Dirección Nacional de Cultura, la que reemplaza al FONDART (Fondo Nacional del Desarrollo Cultural y de las Artes), por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural. (Negrón, 2020)

### **Ricardo Lagos Escobar (2000-2006)**

Es sin duda en el Gobierno de Ricardo Lagos Escobar, donde se comienza a consolidar la institucionalidad cultural en Chile, se crean y refuerzan las políticas relacionadas a la cultura y se modernizan los Fondos concursables de cultura, atendiendo a la necesidad de acceso e información relacionada con ellos. Todas estas medidas, se relacionan con un programa político que pone a la cultura como centro para el desarrollo integral de los habitantes de nuestro territorio, tan importante como la salud, la educación y la seguridad. Eso si, es importante reflexionar que muchas de estas medidas podían estar escritas y decretadas en documentos oficiales, pero en la cotidianidad del quehacer artístico no se veían reflejadas con facilidad y tampoco con un acceso expedito, ya que siempre de por medio estaban los fondos, sus postulaciones y los criterios muchas veces cuestionados, de selección.

A continuación, mencionaremos los principales hitos relacionados a la institucionalidad Cultural en Chile, creados e implementados en este gobierno.

En Julio del 2003 se promulga la ley 19.891 que crea el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, organismo encargado de estudiar, adoptar, definir, elaborar y ejecutar políticas culturales en el ámbito nacional e internacional, también se encarga de discutir y analizar propuestas de políticas públicas en materias de financiamientos o subsidios para la creación, el fomento de las artes e industrias culturales , además del resguardo del patrimonio cultural, en palabras de Garretón:

El Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, es un organismo público funcionalmente descentralizado, con patrimonio propio cuyo presupuesto es consignado dentro del Ministerio de Educación. Con un presidente (Hoy presidenta) con rango de Ministra, el Consejo tiene un directorio que se compone de 10 miembros: Los Ministros de Relaciones Exteriores y de Educación y 8 destacados personajes del mundo del arte y la cultura (Garretón, 2008).

Consideramos, que este es el gran hito para en primera instancia separar el área de la cultura definitivamente del área de la educación, ministerialmente hablando, ya que intrínsecamente siempre estarán relacionadas y de esta forma poder contar la cultura con mayor autonomía al momento de las decisiones y también poder tener un diagnóstico más amplio al incluir consejeros regionales que podrán llevar a nivel central los diagnósticos y necesidades de cada región.

Se crea también bajo el Gobierno de Lagos, la Fundación de Orquestas Juveniles, institución que se implementa y desarrolla a lo largo del país entregándoles la posibilidad de aprender, practicar y formar parte de una orquesta a muchos niños que muchas veces se encuentran en lugares con difícil acceso a la cultura. Se abre la Corporación cultural Matucana 100, el Museo de Artes Visuales MAVI, el Centro Cultural Palacio de la

Moneda, la Primera Cineteca Nacional, la Biblioteca de Santiago, y el Portal Memoria Chilena, dependiente de la DIBAM<sup>3</sup> (Página web Memoria Chilena)<sup>4</sup>

Desde el gobierno que sucedió al de Ricardo Lagos Escobar hasta el día de hoy, la institucionalidad cultural en Chile a través de sus políticas culturales ha sufrido algunos cambios, dentro de ellos, el más importante es el cambio de figura desde un Consejo de la Culturas y las Artes a un Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio bajo la administración de Michelle Bachelet el año 2018, quién también dentro de las políticas culturales de su gobierno, incluye categorías como la de Pueblos Originarios, Artesanía, Memoria y Derechos Humanos e Interculturalidad y Migrantes, llevando a la agenda de decisiones, varias líneas que incluyen estos ámbitos que muchas veces no fueron visibilizados con anterioridad. Consideramos que ampliar las categorías en las cuales las políticas culturales centrarán su trabajo y sus programas, es de suma coherencia con el concepto de cultura que planteamos al inicio de este capítulo, entendiendo que la cultura no se refiere sólo al ámbito de las artes, sino que a las manifestaciones de grupos humanos que los definen e identifican.

Han aparecido términos como economías creativas, estrategias de difusión, planes de públicos y audiencias, exhaustividad en la formalidad de la presentación de los Fondos de Cultura precisamente, que muchas veces deja en segundo plano la obra y pasa a ser más importante el tecnicismo que se emplee al elaborar un proyecto. Estos conceptos incluidos en los últimos gobiernos, donde la cultura se ha transformado en un bien de consumo suscrito a un modelo de mercado, se ha acuñado el término de Industria cultural, que se presenta como una alternativa de desarrollo y trabajo para el artista, pero que en la realidad no se relaciona con las verdaderas condiciones laborales, tecnologías y oportunidades reales que existen hoy en día para poner en circulación todos los proyectos e ideas financiadas por los Fondos.

---

<sup>3</sup> Dirección de Bibliotecas, Archivos y museos

<sup>4</sup> [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)

Es de suma importancia para esta investigación, analizar de qué forma todas estas decisiones políticas referidas a la cultura, fueron creando una forma de hacer y de pensar la producción de una obra, en este caso, una obra musical y más precisamente enmarcada dentro del género de la música popular de raíz folclórica que históricamente no ha tenido mucha difusión en los medios de comunicación.

La historia de un país, va forjando sus obras y esta institucionalidad cultural post dictadura va ordenando de alguna forma los parámetros en que estas obras se comienzan a concebir. Esto lo desarrollaremos con profundidad en el siguiente capítulo, tocando temáticas referidas a los cambios en la forma de producir estas músicas que muchas veces se encuentran fuera de los circuitos comerciales, pero que con la aparición de los Fondos Concursables vieron otros escenarios posibles, pensándose a si mismas como obras de exportación que se comenzarían a trabajar con recursos generosos entregados por el estado, por ende, con estándares tecnológicos y de producción que comenzaban a conversar con las formas de producir música en el resto del mundo.



## **Capítulo II**

### **Música popular de raíz folclórica en Chile y su producción**

Primero que todo, quisieramos señalar que ahondar en la música de raíz folclórica y su desarrollo es de vital importancia para nuestra investigación, que busca establecer una relación en la manera de concebir y producir material enmarcado en este estilo y de cómo los cambios sociales y estructurales del estado, generaron un marco para el desarrollo creativo musical de este estilo en cuestión. Por lo anterior entonces es que haremos un recorrido en el desarrollo de la música de raíz folclórica en Chile desde la Nueva Canción Chilena hasta la música que nace para dar la bienvenida al nuevo siglo. ¿Por qué desde la Nueva canción chilena?, por los motivos que desarrollaremos en este punto y que dicen relación con la ampliación de recursos y la apertura estilística de esta música que puede diferenciarse de lo que ya se venía haciendo antes, más relacionado con lo netamente tradicional y basado en una estética centralina al momento de crear canciones.

## 2.1 ¿Qué entendemos por música de raíz folclórica en Chile?

La categorización de lo que nos rodea, es una acción que el ser humano ha adoptado para poder comprender y analizar los fenómenos que ocurren a su alrededor. La música no está exenta de ser delimitada para poder ordenarla y categorizarla a través de géneros<sup>5</sup> o estilos diferentes.

A nuestro juicio, esta práctica ha servido para poder estudiar los diferentes estilos musicales<sup>6</sup>, relacionandolos a momentos históricos, como si las canciones muchas veces fueran fotografías de lo que tuvo que vivir una sociedad y de cómo esta misma a través de la música y ciertas características de ella logran formar un concepto que llamaremos estilo.

Para esta investigación, hemos puesto al Género de la música popular de raíz folclórica chilena, específicamente el estilo llamado “Novísima canción chilena” surgido a fines de la década del 90, como centro y como la evidencia de la articulación que se produjo entre las diversas manifestaciones musicales con las nuevas políticas culturales post dictadura y que podemos observar a través del análisis de sus formas de producción.

¿Por qué la música de raíz folclórica?, Precisamente porque consideramos que este género siempre se ha mantenido un poco al margen de los medios de comunicación, por ende, del conocimiento masivo de las personas que consumen contenidos emanados de los medios, siendo que estas músicas han tenido un rol de acompañamiento en momentos políticos históricos y nos dan cuenta de diversos procesos ideológicos, sociales, políticos, culturales, institucionales y comerciales que ella ha relatado y que también se han relatado a través de ella

---

<sup>5</sup> Género musical: Todos los tipos de códigos que están referidos a un evento musical. (Fabbri, 1999)

<sup>6</sup> Estilo musical: Una disposición recurrente de rasgos en eventos musicales que es típico de un individuo (compositor, performer) un grupo de músicos, un género, un lugar, un periodo de tiempo. (Fabbri, 1999)

Pero, ¿Qué entendemos por música de raíz folclórica? Para comenzar a responder estas interrogantes, nos es importante poder exponer algunas voces que han analizado estos términos.

Aparecen conceptos como el música folclórica y música de raíz folclórica, donde el compositor Luis Advis, engranaje fundamental entre elementos folclóricos y doctos durante la Nueva Canción Chilena, comenta en la introducción del libro “Clásicos de la música popular chilena”:

Música folclórica y música de raíz folclórica son dos maneras bastante diversas de enfocar el fenómeno creativo. Colectividad y permanencia por un lado – sin soslayar la lenta renovación del acervo; subjetividad y evolución, por otro (Advis, 1998, p.15).

A través de este análisis, podemos encontrar diferencias entre ambos conceptos, por una parte la música folclórica representa lo tradicional, la música sobre todo concebida en la región central del país y que siempre había estado relacionada a interpretar el concepto de patria y que debía replicarse y resguardarse como un objeto de museo, a diferencia de la música de raíz que comienza a entender la expresión como un constante proceso de transformación que incluye ámbitos organológicos y de conformación instrumental. Advis explica este análisis de la siguiente forma:

La primera expresión, la folclórica, supone la fijación de secuencias musicales, giros melódicos, relaciones armónicas, núcleos rítmicos y aspectos estructurales, agógicos e instrumentales, en modelos con los que suele identificarse a grupos raciales o áreas culturales... Es así como nuestra música folclórica a lo largo de decenios, ha ido enriqueciéndose con los aportes más variados... la histórica incorporación de formas europeas tales como el vals, la polca... o los instrumentos agregados como el violín (Chiloé) o los Bronces (Tarapacá)... La lenta evolución y colectivización del fenómeno folclórico contrasta vívidamente con lo que acontece en la música de raíz folclórica (Advis, 2018, p.29).

El compositor nos quiere decir, que la música folclórica propiamente tal, responde mas que nada a la reproducción o la manifestación de una cultura, en nuestro caso, invadida por una serie de estilos, instrumentos y formas musicales que provenían de Europa, produciéndose un sincretismo cultural propio de la formación de una nueva cultura, la chilena. Es por eso que podemos encontrar en recopilaciones o en interpretaciones musicales apegadas a la tradición, estructuras líricas heredadas tales como la décima espinela o la cuarteta, y también ritmos que nos refieren a bailes de salón del siglo 18 en Europa como por ejemplo la Polca o el Vals. Pero es distinto el caso de la música de raíz folclórica, para la que Advis encuentra la siguiente definición:

Ésta, como sus términos lo indican en un sentido amplio, emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual. En este aspecto, ella puede aceptar intuitivamente la incorporación de otras maneras que el músico encuentre apropiadas para el despliegue de su interioridad, siempre que estén alejadas del concepto limitante de la comercialización del producto y apunten unicamente a su virtud expresiva (Advis, 2018, p.29).

Para poder entender y poner en contexto la cita anterior, debemos comprender que Advis participó activamente en el periodo donde se comienza a producir esta diferencia entre el concepto de folclor y raíz. Además fue protagonista destacando en colaboraciones y composiciones fundamentales estrenadas en el periodo denominado Nueva Canción Chilena. En este periodo, la inclusión de instrumentos musicales propios de otras culturas latinoamericanas se hizo incipiente a través del uso que le dieron los grupos musicales de la época, ruta que ya había comenzado a trazar Violeta Parra con la inclusión del charango, el cuatro venezolano, el chillador y la quena en sus composiciones, pero que en el periodo de la Nueva Canción Chilena fue casi como una estética que representaba el sentimiento bolivariano, donde un grupo chileno podía interpretar con total libertad y muchas veces alejandose de la rigurosidad de la interpretación zambas argentinas, albazos ecuatorianos, joropos venezolanos, sayas bolivianas. Juan Pablo Gonzalez en

su publicación “El estudio de la música popular latinoamericana” del año 1987, se refiere a este fenómeno de la siguiente forma:

En términos generales podemos hablar del surgimiento de una “nueva canción latinoamericana” ... posee una identidad mas “continental” que nacional ya que destaca problemas y esperanzas comunes del pueblo latinoamericano y favorece el sincretismo o integración de instrumentos, ritmos y especies folclóricas de distintas regiones de América latina, esto es especialmente característico de la Nueva canción chilena (González, 1987, p.11).

A nuestro juicio, es el periodo de la nueva canción chilena, el comienzo de la exploración que actualmente sitúa mucha de nuestra música de raíz folclórica, bajo el concepto de Música latinoamericana y es por ese motivo que marcará el análisis que realizaremos de cómo este estilo se fue desarrollando y produciendo en el país.

Por otro lado, Advis comenta finalmente en la cita mencionada con anterioridad, que esta música de raíz debe estar alejada del concepto limitante de la comercialización del producto y que deben apuntar sólo a una virtud expresiva, pensamiento entendible desde su punto de vista, histórico y sobre todo militante, donde la cultura se consideraba como un ideal y un bien no de consumo, sino que un derecho humano, mirada que hoy en día se encuentra muy lejana al concepto de Industria que se nos ha implantado y nos hace funcionar muchas veces generando contenidos para entrar a un mercado, en el cual estas músicas siguen no teniendo mucho espacio de difusión masiva, pero a que a través de este análisis, pretendemos comprender los distintos procesos que la hicieron convertirse en un producto también, pensada bajo los conceptos de las diferentes épocas que repasaremos, desde la Nueva Canción Chilena hasta el estilo que emerge tras la dictadura cívico militar a fines de la década de los 90 llamado Novísima Canción Chilena.

## **2.2- Desarrollo y producción de la música de raíz folclórica en Chile.**

### **2.2.1 Nueva Canción Chilena**

La música de raíz folclórica en Chile ha tenido un extenso camino de desarrollo y cambios estéticos a lo largo de nuestra historia reciente, y es el periodo de la Nueva Canción chilena, el que dará inicio a este análisis que pretende identificar los elementos musicales, de producción y de difusión que fueron dando forma a este estilo en particular hasta llegar a la generación de música bautizada como Novísima Canción Chilena surgida a fines de la década del 90 de la mano con la transición y el regreso a la democracia.

La Nueva Canción Chilena, como mencionábamos anteriormente, surge como banda sonora de un periodo político colmado de cambios e ideologías apegadas a la visión y proyecto de construcción de una sociedad mas justa e igualitaria en un Chile en que los índices de pobreza, indigencia, malas condiciones de salud, analfabetismo y explotación eran parte de la cotidianeidad en la construcción de este país desigual.

La Unidad popular tuvo como aliadas muchas expresiones artísticas musicales, incluso su programa de gobierno fue musicalizado por Advis y Ortega e interpretado por el grupo Inti Illimani en el año 1970 bajo el Sello DICAP, donde podemos observar en sus textos, ideales sociales y sueños de un país mejor (Rolle, 2001).

A continuación, presentamos el extracto de algunas letras que componen este disco:

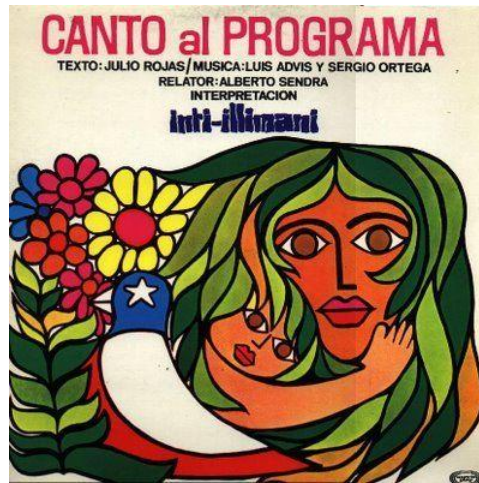


Imagen 1: Carátula disco "Canto al programa".<sup>7</sup>

### **Canción del poder popular**

Si nuestra tierra nos pide  
Tenemos que ser nosotros  
Los que levantemos Chile,  
Así es que a poner el hombro.

Vamos a llevar las riendas  
De todos nuestros asuntos  
Y que de una vez entiendan  
Hombre y mujer todos juntos.

Porque esta vez no se trata  
De cambiar un presidente,  
Será el pueblo quien construya  
Un Chile bien diferente.

---

<sup>7</sup> Recuperada de [www.coveralia.com](http://www.coveralia.com)

## **El rin de la nueva constitución**

La Constitución añeja  
Nueva la vamos a hacer  
Y el pueblo se irá montando  
A caballo en el poder.

A de ser buena medida  
Hacer que el viejo congreso  
Vaya cediendo lugar  
A la asamblea del pueblo.

## **Vals de la educación para todos**

Tendremos educación  
Para todos nuestros hijos  
Y los alimentaremos  
Para que crezcan sanitos.

Ahora desde pequeñitos  
Tendrán deporte y gimnasia  
Porque aquí necesitamos  
Cuerpo sano y mente sana.

Para que los eduquen  
Obreros y campesinos  
Tendrán mejores salarios  
Con este proceso lindo.

A través de estos textos, podemos demostrar la estrecha relación que existió entonces entre la Nueva canción chilena que forma parte de la música de raíz folclórica que estamos analizando en este capítulo y el movimiento político-social que se levantaba en el Chile de esos años. La Unidad popular tiene entre sus filas de apoyo un grupo extenso de creadores que ya desde unos años atrás venían denunciando las distintas formas de imperialismo, y denunciando también como la Industria cultural y los medios de comunicación masivos estaban siendo vehículos de un colonialismo cultural (Rolle, 2001).



Quizás siendo consecuentes a esa denuncia y a la necesidad de difundir también este trabajo musical pero no con fines mercantilistas, es que nace el Sello DICAP<sup>8</sup> el año 1967 fundado y financiado por las juventudes comunistas.

El objetivo principal de DICAP fue centralizar el movimiento de la Nueva Canción Chilena y llevar su música directamente a sindicatos, pobladores y diferentes organizaciones con el propósito de generar conciencia a través de la música. Con el Golpe de Estado de 1973, DICAP fue clausurada y gran parte de su material destruido. Sin embargo, el proyecto siguió en funcionamiento desde fuera de Chile hasta 1982 (Memoria Chilena, 2018).

En la siguiente tabla repasaremos y analizaremos varios de los discos editados en el periodo de la Nueva Canción Chilena enmarcada dentro de la música de raíz folclórica chilena. Se identificará el nombre del grupo, el título del disco, el año y Sello.

<b>Grupo</b>	<b>Disco</b>	<b>Año</b>	<b>Sello</b>
Inti Illimani	Autores chilenos	1971	DICAP
Víctor Jara	Pongo en tus manos abiertas	1969	Sello JJ
Ángel Parra	Canciones de patria nueva/Corazón de bandido	1971	DICAP
Quilapayun	Cantata Santa María De Iquique	1970	DICAP
Víctor Jara	La Población	1972	DICAP
Anita Pradenas y José Seves	Anita y José	1970	DICAP
Payo Grondona	El Payo	1970	DICAP
Isabel y Ángel Parra	La Peña de los Parra	1971	DICAP
Aparcoa	Aparcoa	1970	Philips
Inti Illimani	Inti Illimani	1969	DICAP

<sup>8</sup> Discoteca del cantar popular

Inti Illimani	Canto para una semilla	1972	DICAP
Inti Illimani	Autores Chilenos	1971	DICAP
Quilapayun	X Vietnam	1968	DICAP
Quilapayun	Basta	1969	DICAP
Quilapayún	La fragua	1973	DICAP
Quilapayún	Canciones folklóricas de América	1967	Odeón
Isabel Parra	Cantando por amor	1969	DICAP
Isabel Parra	De aquí y de allá	1971	DICAP
Víctor Jara	Víctor Jara	1967	Odeón
Víctor Jara	Canto Libre	1970	Odeón
Víctor Jara	El derecho de vivir en paz	1971	DICAP
Víctor Jara	Canto por travesura	1973	DICAP
Payo Grondona	Lo que son las cosas no?	1971	DICAP
Ángel Parra	Cuando amanece el día	1972	DICAP
Ángel Parra	Pisagua	1973	DICAP
Illapu	Música Andina	1972	DICAP

La tabla anterior nos presenta varios datos que se relacionan con los conceptos que estamos desarrollando en nuestra investigación, con respecto a lo musical y después de la audición de cada uno de ellos, nos damos cuenta de la variedad de ritmos que comienzan a ser incluidos en estas producciones enmarcadas dentro de la Nueva Canción Chilena, comienzan a romper con las fórmulas compositivas y estilísticas de la época precedente, hablamos del Neo folclore precisamente, donde el concepto de Chilenidad y patriotismo, estaba presente en su propuesta musical. Se ajusta entonces a la descripción que Advis proponía acerca de la música de raíz folclórica y que mencionamos al iniciar este capítulo. El mismo autor comenta al respecto de lo que ocurría con los músicos de esa época lo siguiente:

El afán de renovación innato en algunos jóvenes y la presencia de atractivos modelos creativos ofrecidos por otros países latinoamericanos o angloparlantes, por ejemplo, la “Bossa nova” Brasileña o Los Beatles, respectivamente, influyen y estimulan la posibilidad de encontrar nuevas vías de expresión, partiendo, eso sí, de las bases ya estatuidas por la música tradicional, pero ampliando su universo

con el empleo de ritmos de otras regiones de nuestro país o de nuestro continente, o utilizando nuevas técnicas expresivas (Advis, 1998, p.3).

Después de analizar las distintas formas que existieron en este periodo para realizar producciones musicales enmarcadas en el Género de raíz folclórica específicamente el Estilo llamado Nueva Canción Chilena, podemos concluir que la mayoría de estas producciones contaban con el financiamiento del Sello DICAP perteneciente a las juventudes comunistas, la voz del músico Raúl Acevedo nos comenta al respecto “DICAP no contaba con estudio de grabación propio pero contrataba servicios de estudios de grabación de otros sellos de la época, como EMI Odeon” (Acevedo, 2020). Y la difusión de este estilo en particular, estaba enmarcado dentro de un trabajo para generar conciencia y educar a sectores que muchas veces no tenían acceso a la cultura. El artista se preocupaba de crear, de grabar y de interpretar mientras el Sello era el encargado de financiar, producir musical y visualmente el disco y organizar las diferentes actividades en las que se difundiría el trabajo.

### **2.2.2 Dictadura, Música clandestina y Canto Nuevo**

El Golpe de estado, desarticula todo atisbo de organización artística ligada a la Unidad popular, por ende, la Nueva Canción Chilena y sus exponentes son silenciados y censurados, algunas agrupaciones musicales son exiliadas y ese es un interesante punto que trataremos más adelante y tiene que ver con un nuevo sincretismo producido entre la cultura que se iba y la cultura que los recibía. Otros sufren la censura en este propio país, y otros artistas ligados ideológicamente a la Unidad Popular fueron asesinados, Víctor Jara y Jorge Peña Hen.

¿Qué pasa en Chile entonces? ¿Realmente hubo un “apagón cultural”? frase que encontramos repetidas veces en varios textos que hablan de la época.

Si revisamos las Políticas culturales del Gobierno de Chile del año 1975, encontramos la siguiente declaración: “El arte no podrá estar mas comprometido con ideologías políticas”, (Errázuriz, 2006), por otra parte el escritor José Miguel Varas en el libro “En busca de la música chilena” señala lo siguiente:

Desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenenas, charangos y bombos. Y también de estilo chilote (Varas, 2005, p.111).

Entonces la vertiente que se había iniciado en Chile creando música de raíz folclórica con la Nueva Canción Chilena, se vio limitada “legalmente” pero no en la práctica, ya que como plantea la musicóloga Laura Jordán, en la clandestinidad siguieron existiendo formas de expresión y también siguió creciendo la necesidad de crear los años inmediatos posteriores al Golpe de Estado. Cabe mencionar que en los primeros años luego del golpe, el sonido adquirió un segundo plano porque lo importante era lo que había que decir y que no se podía decir, en un país con una vida e industria cultural precaria (Jordán, 2007).

Podemos encontrar agrupaciones musicales que siguieron trabajando en la senda compositiva de raíz folclórica como Ortiga, Aymará, Aquelarre, Wampara, Cámara y Cantierra, las cuales se hacían presentes en encuentros aislados que recordaban la Nueva Canción Chilena (La Bicicleta, 1981). Con respecto a esta situación que se vivía en el ambiente musical de la época, Juan Pablo Gonzalez comenta lo siguiente:

Luego del 11 de Septiembre de 1973, los recitales y encuentros de músicos – ahora – de oposición, no desaparecieron del todo, aunque en Santiago fueron esporádicos y de carácter aficionado hasta 1976. En ese año Ricardo García fundaba el Sello Alerce y Miguel Davagnino creaba el programa Nuestro Canto de Radio Chilena (González, 2017, p.198).

La música entonces, no dejó de sonar, aunque se vio mermada por el cambio programativo en los canales de televisión y por la escasa difusión en radiofonía, claramente decisiones relacionadas a lo que anteriormente mencionábamos y formaban parte de una serie de medidas impuestas para erradicar toda la música que pudiera relacionarse con la izquierda y los movimientos sociales.

Es complejo abordar el periodo que luego comienza a tener presencia en el medio cultural musical y que es llamado Canto Nuevo, ya que dentro de esta denominación podemos encontrar creadores y propuestas musicales muy diversas, en las que algunas veces podemos encontrar atisbos de lo que fue una instrumentación de raíz, pero claramente no era el centro instrumental de aquellas creaciones. ¿Por qué? Puede ser por lo comentado anteriormente relacionado a las prohibiciones que legalmente había instaurado la dictadura cívico militar con respecto a las manifestaciones que tuvieran presencia de instrumentos que podían rememorar el periodo de la Nueva canción Chilena y sus ideologías.

Fundado por Ricardo García en el año 1975, nace el Sello Alerce, que albergó a gran cantidad de músicos de ese entonces, haciendo música dentro de un medio donde no había canales oficiales de difusión de estas músicas. Apareció el Canto Nuevo a fines de los años 70, como una forma de expresión a veces ambigua para poder insertarse sin temores en esta realidad del Chile de los 80 “Músicos del canto nuevo, decir sin decir para conseguir un espacio y un público, (Jordán, 2009).

El sello Alerce “La otra música”, junto a agrupaciones identificadas con el Canto Nuevo, revistas como La Bicicleta y organizaciones no gubernamentales de estudio e investigación como Ceneca, fue parte de una configuración alternativa de la cultura durante la dictadura. Esta cultura musical alternativa -que se desarrolló principalmente en peñas y utilizó el cassette como soporte sonoro y de registro- fue transformándose en un símbolo de oposición al régimen autoritario (Memoria Chilena, 2018).

A continuación repasaremos y analizaremos una tabla que menciona varios de los discos editados bajo el Sello Alerce en el periodo de la dictadura enmarcados dentro del estilo llamado Canto Nuevo. Se identificará el nombre del grupo, el título del disco, el año y Sello.

<b>Grupo</b>	<b>Disco</b>	<b>Año</b>	<b>Sello</b>
Ortiga	Ortiga	1976	Alerce
Ortiga	Cantata de los derechos humanos	1978	Arzobispado de Santiago
Aquelarre	Aquelarre	1977	Alerce
Wampara	Canción con todos	1977	Alerce
Huara	Huara	1982	Alerce
Huara	Viene el chaparrón	1988	Alerce
Huara	Cafuzo	1989	Alerce
Eduardo Peralta	Eduardo Peralta	1983	Alerce
Eduardo Peralta	Volumen dos	1986	Alerce
Hugo Moraga	Lo primitivo	1980	SyM
Hugo Moraga	Niño de guerra	1984	Liberación
Hugo Moraga	Canciones del sur de mi	1979	Autoedición
Stgo. Del Nuevo extremo	A mi ciudad	1981	Alerce
Stgo. Del Nuevo extremo	Hasta encontrarnos	1983	Alerce
Stgo. Del Nuevo extremo	Barricadas	1985	Alerce
Schwenke & Nilo	Schwenke & Nilo	1983	Alerce
Schwenke & Nilo	Schwenke & Nilo vol.2	1986	Alerce
Schwenke & Nilo	Schwenke & Nilo vol.3	1988	Alerce
Agua	Amaneceres	1981	SyM
Nano Acevedo	Viaje al corazón de la patria	1980	Alerce

De la tabla anterior podemos concluir algunas cosas importantes que se relacionan con los conceptos trabajados en nuestra investigación. Primero, sobre lo precisamente musical y su delimitación para ser enmarcado dentro de la raíz folclórica, se nos presenta un tema no menos importante. No existe mayoritariamente un abanico de ritmos que podamos ligar a la música de raíz latinoamericana, salvo algunos discos puntuales como es el caso del grupo Aquelarre. Más bien, estos discos presentan atisbos de ese imaginario que está presente en la instrumentación que utilizan y en la fusión que logran

producir en sus composiciones. Creemos que es un tema importante y puede estar relacionado con la censura explícita que ocurrió durante la dictadura con la música andina y todo lo que se le pareciera y se heredó implícitamente en estas nuevas músicas que si bien compartían la idea de transmitir un mensaje muchas veces político y de lucha, no utilizaron los mismos sonidos que los utilizados en la Nueva Canción Chilena.

Con respecto a la producción musical, la mayoría de estos discos fueron publicados por en Sello Alerce, y unos pocos en sellos pequeños o de manera independiente.

Sello Alerce se identificó con varios estilos musicales, entre ellos mayoritariamente con el Canto Nuevo, fue parte de una configuración alternativa de la cultura durante la dictadura que se desarrolló principalmente en peñas, utilizó el cassette como soporte sonoro y de registro (Memoria Chilena, 2020).

Entonces, según el anterior análisis, podemos concluir que estas músicas siguieron perteneciendo a un círculo ideológico particular, con diversas redes que se comunicaban entre sí, pero seguían siendo obras que no se consideraban en las formas de difusión ni de financiamiento por parte de la institucionalidad cultural chilena.

### **2.2.3 La música que regresó**

Los años 90 traen consigo diversos cambios en la forma de concebir, producir y difundir producciones musicales. Por una parte, las industrias discográficas que trabajaban con estilos mas masivos como el rock y el pop vivieron su máximo esplendor. Respecto a este tema David Ponce, periodista especializado en música popular comenta lo siguiente: “En la memoria de muchos ha quedado 1995 como el año de mayor presencia de música nacional en la década disquera de los años 90 en Chile, gracias a la campaña de EMI (Illapu, Inti Illimani), Sony (Los Jaivas, Los Tres)...” (Ponce, 2019, p.39).

Encontramos en este repaso grupos que podrían encasillarse en el estilo de raíz folclórica que nosotros pretendemos abordar y analizar, pero nos parece importante hacer el alcance que estos grupos que tuvieron la posibilidad de grabar y producir también audiovisualmente sus discos, son agrupaciones con mucha trayectoria y que venían del exilio, con discografía editada afuera y re editada en Chile.<sup>9</sup>

¿Qué pasa entonces con la música de raíz folclórica que no tenía esa historia? La de las nuevas generaciones que a fines de la década del 90 dieron a luz sus creaciones enmarcadas en este género? En el siguiente capítulo revisaremos algunos antecedentes relacionados a ese periodo.

### **2.3 Años 90 y sus nuevos brotes en la música popular de raíz folclórica “Novísima canción chilena”.**

Con el fin de la dictadura, y la llegada de esta transición en el país, cambia el contexto, comienza a cambiar la industria, se suman nuevas motivaciones al pensar el canto popular, cambia la formación de los músicos y cambia la forma en que los artistas se quieren mostrar al mundo, buscando muchas veces estandarizar una forma de hacer las cosas que es la que predomina en el resto del mundo, formas muy propias del Neoliberalismo que se permean a las artes. Con esto me refiero a una forma distinta de concebir y registrar una producción musical, ciertos estándares sonoros, una nueva forma de relación entre los diferentes estilos musicales, nuevas relaciones con la institucionalidad cultural y con ella las posibilidades de financiamiento de creaciones artísticas y el nuevo rol del artista, nuevas temáticas que se utilizan en las líricas, y otras evocadoras de artistas anteriores, una nueva propuesta en la canción popular de raíz folclórica o fusión latinoamericana, a la que algunos periodistas especializados en música como Iñigo Díaz, llamaron la “*Novísima* canción chilena” (Música popular, 2020).

Se le llamó Novísima Canción Chilena, como un gesto estético surgido a partir de las primeras piedras que pusieron los músicos de ese movimiento en Chile durante

---

<sup>9</sup> Ejemplo es la discografía de Inti Illimani editada en el exilio por el sello Dischi Dello Zodiaco (Italia)



los años '60: Violeta Parra como una fundadora y Víctor Jara como un espíritu, además de una larga lista de figuras como Rolando Alarcón, Isabel Parra, Ángel Parra y los grupos Quilapayún e Inti-Illimani principalmente. Esa Novísima Canción Chilena presentó a fines de los '90 a jóvenes compositores, cantantes y músicos con nombres como Francesca Ancarola, Alexis Venegas, Elizabeth Morris, Juan Antonio Sánchez o Magdalena Matthey, entre otros. Músicos que abrieron la mirada y extendieron las fronteras de la canción de raíz folclórica al incluir elementos de la música brasileña, la música docta, el jazz y el pop (Emol, 2009).

Estos músicos eran la nueva generación de creadores ligados a la raíz folclórica, corriendo aún más las fronteras de desarrollo estético de este género. Compartían Escuelas, intereses y también historias vividas escuchando la música que sonaba en dictadura. Juan Antonio Sánchez nos comenta lo siguiente al respecto:

Yo estudiaba en la Chile, entré el año 84 hasta el 90. Me relacioné con todos los músicos que después conformamos una especie de movimiento. La Francesca [Ancarola] estaba tres cursos más abajo que yo, la Eli [Morris] estudiaba sonido, el Pedro Suau [Entrama] era compañero mío del curso, nos topamos en distintas situaciones, carreteábamos juntos, entonces éramos parte protagonista y activa de quienes vivían el carrete musical durante la dictadura, es decir, las peñas, las fiestas de toque a toque, juntarnos en casa de amigos, de compañeros de curso, a hacer tareas pero también a guitarrear, y sacábamos las canciones de Silvio Rodríguez y de Hugo Moraga [Canto Nuevo] ponte tu, el Pedro [Suau], era muy fan de los Illapu, me acuerdo, tocábamos cosas, quena, íbamos a la playa y vivíamos nuestro guitarreo, Inti Illimani, que se yo, junto con el estudio, con el análisis de los cuartetos de Beethoven, de las piezas para piano, de Bartok, ese era final de los ochenta. Íbamos a la peña, tocaba Santiago del Nuevo Extremo, yo estudiaba en el Francisco Miranda, había dos colegios que eran como de izquierda en Santiago, que eran el Latino y el Francisco Miranda, que tenía hijos exiliados, desde el Latino sacaron a los profesores

comunistas que degollaron, eso estaba sucediendo en ese momento. Fue a tocar el Santiago del nuevo extremo al Colegio, Hugo moraga fue varias veces a tocar también, Eduardo peralta, eso estaba ahí, el Canto Nuevo.<sup>10</sup>

Primero quisieramos hacer mención a la importancia que tuvo la creación de Escuelas de música popular en Chile para la formación de estas nuevas generaciones, que no veían anteriormente posibilidades de ampliar sus conocimientos en estas áreas, sólo en Conservatorios (Rifo, 2019). No es tema principal de esta investigación centrarnos en el fenómeno de la Educación en Música Popular, pero consideramos que es de suma importancia su presencia por eso consideramos interesante comentarlo.

Hay un espacio de transición que se puede ver reflejado en varios discos editados desde el año 1999 al 2005, como por ejemplo la producción de Francesca Ancarola, Elizabeth Morris, Magdalena Matthey, Alexis Venegas, entre otros, donde se genera una nueva propuesta musical no sólo ampliando los horizontes de la música de raíz, sino que, también contando con nuevas tecnologías al servicio de la producción musical de la época, tema que revisaremos mas a fondo en el siguiente capítulo.

A continuación repasaremos y analizaremos una tabla que menciona varios de los discos editados dentro de este periodo (Mediados de los 90 hasta 2003) dentro de la raíz folclórica y estilo denominado Novísima Canción Chilena. Se identificará el nombre del grupo, el título del disco, el año y Sello.

<b>Grupo</b>	<b>Disco</b>	<b>Año</b>	<b>Sello</b>
Juan Antonio Sánchez	Local 47	2000	Autoedición
Juan Antonio Sánchez	Soyobré	2003	Fondart
Magdalena Matthey	Del otro lado	1999	Fondart
Francesca Ancarola	Que el canto tiene sentido	1999	Autoedición
Francesca Ancarola	Pasaje de ida y vuelta	2000	Fondart
Francesca Ancarola	Jardines humanos	2002	Autoedición

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Juan Antonio Sánchez en Noviembre del 2020.

Elizabeth Morris	Hacia otro mar	2002	Fondart
Alexis Venegas	Deja el miedo y ven a volar	1999	Fondart
Cántaro	Música de raíz latinoamericana	2002	Fondart
Antonio Restucci	Vetas	1996	Fondart
Antonio Restucci	Cenizas en el mar	1999	Mundovivo
Antonio Restucci	Bosque nativo	2000	Fondart
Entrama	Entrama	1998	Mundovivo
Entrama	Centro	2001	Mundovivo

Revisando lo anterior, nos parece interesante entonces, establecer vínculos entre la música popular de raíz folclórica en Chile de fines de los 90 “Novísima Canción chilena” y la nueva institucionalidad cultural en Chile de los años 90 plasmada a través de los nuevos Fondos de cultura (específicamente Fondart), dando origen a nuevas formas de creación y producción musical en un escenario histórico distinto al de la Nueva Canción Chilena y al del Canto Nuevo.

Este análisis se desarrollará mas exhaustivamente en el siguiente capítulo, en el que tendremos tres producciones enmarcadas en el estilo denominado Novísima canción chilena musicales como objeto de estudio.

## Capítulo III

### Tres discos de la novísima canción chilena desde la mirada de la institucionalidad cultural post dictadura y las nuevas formas de producción musical

#### 3.1 Música de raíz folclórica y transición

¿Qué lugar ocupa la cultura en la transición?, o mas precisamente ¿qué lugar ocupa la música de raíz folclórica en este nuevo escenario que comienza a gestarse en un Chile que vive la transición? El por qué de la pregunta, tiene que ver con que a la luz de lo que hemos venido revisando en los capítulos anteriores, es esta música en particular la que ha estado relacionada durante mucho tiempo en el país a un determinado sector político e ideológico. en primera instancia, durante el periodo en que se desarrolló la Nueva Canción Chilena, la música tuvo un rol fundamental de acompañamiento y refuerzo a las acciones políticas que a través de la información que masivamente esta entregaba, tuvo un inmenso poder informativo y congregativo de masas, bajo un concepto de “no mercantilización”, a nuestro juicio concepto debatible, ya que cualquier forma se hubiese querido o no, las producciones entraban en el círculo del concepto aunque sea incipiente de Industria musical de esos tiempos y que como revisamos en el capítulo anterior, también produjo un quiebre (sello-músicos) cuando ya los números no eran favorables para los artistas que habían firmado en algun momento contratos con los sellos que en ese tiempo editarían su música.

Luego, durante el periodo de la resistencia, la censura y el exilio marcaron dos caminos en las historias musicales de varios grupos en los que su creación estaba enmarcada dentro del estilo que estamos analizando. El primer grupo fue el que se quedó en Chile, sufriendo los embates y la persecución por parte del estado durante los años mas álgidos de la dictadura, sin embargo siguieron creando y tratando de publicar y difundir en la

medida de lo posible su música. En el segundo caso, los grupos que se fueron exiliados, siguieron el camino de la producción musical, editando discos en el extranjero (para muestra un botón, el emblemático disco “Viva Chile”, de Inti Illimani primer disco editado en Italia). Se amplía el concepto de producción para estas agrupaciones, y comienzan también a ser influenciados por la “World Music”<sup>11</sup>, que por esos años (década del 70) estaba llenando el mercado musical europeo. Giras, discos, contrataciones fueron la tónica del quehacer musical de esas agrupaciones que vivieron la dureza del exilio, que aunque innegable es la experiencia traumática de ese periodo, su producción musical no fue mermada, al contrario, fue ampliamente difundida en todo el mundo.<sup>12</sup>

¿Habría pasado lo mismo con la difusión de esas músicas o agrupaciones sin el exilio? Claramente nunca lo sabremos, pero podemos inferir que dichas circunstancias pusieron a estas músicas chilenas en los oídos del mundo.

En Chile siguen ocurriendo cosas, y como también comentamos anteriormente, se comienza a gestar un movimiento que se autodenominó Canto Nuevo, un movimiento ecléctico musicalmente en estilos e instrumentación, muchas veces tratando de enviar un mensaje contestatario, con la cautela en la forma de expresarlo, por el miedo implícito que traía la historia consigo. Algunos ejemplos de líricas del canto nuevo: “En mi ciudad murió un día, el sol de primavera en mi ventana, me fueron a avisar. Anda y toma tu guitarra, tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar.” (A mi ciudad, Stgo. Del nuevo extremo); “Por los dientes apretados, por la rabia contenida, por el nudo en la garganta, por las bocas que no cantan, por el beso clandestino, por el verso censurado, por el joven exilado, por los nombres prohibidos, yo te nombro, Libertad” (Yo te nombro Libertad, Isabel Aldunate).

Llega el plebiscito y gana la opción NO, con esto comienza un destape social y cultural digno de una olla a presión que comenzó a brotar en todos los ámbitos expresivos. Luego

---

<sup>11</sup> La comercialización de las músicas del mundo comienza en los años 30 y se desarrolla de forma eventual y progresiva hasta finales de los 70. Es en esta década y en su consecutiva cuando algunos etnomusicólogos comienzan a utilizar el término World Music para describir toda la música de la gente del mundo (TAYLOR, Timothy: Global Pop. World Music, World Market, London: Routledge, 1997).

<sup>12</sup> Inti Illimani editó la gran parte de sus discos bajo el Sello italiano “Dischi Dello Zodiaco” durante el periodo en que vivieron el exilio.

vienen las elecciones presidenciales, ganando Aylwin y dando pie al inicio de la transición a la democracia. Con respecto a esto, Eugenio Tironi, Director de la Secretaría de Comunicación y Cultura del SEGPRES, comenta lo siguiente:

Restituir y consolidar la cultura democrática, con sus hábitos e instituciones, ha sido el objetivo número uno del periodo de transición, un proceso de reaprendizaje democrático que implica desde la acción pública, ciertos valores de la convivencia que fueron especialmente dañados con la experiencia autoritaria. Me refiero a la aceptación de la diversidad, al ejercicio del debate (Tironi, 1994, p.35).

Un aspecto que consideramos interesante para poder analizar este nuevo periodo institucional cultural y su relación con la música de raíz folclórica, es el aspecto socio económico que presenta también como otra especie de transición que vive el país, igualmente importante como la transición política, ya que esta nueva visión socio económica influirá profundamente en la manera de concebir la cultura. Precisamente la producción musical que no está inserta dentro de sellos o multinacionales, como comenta también Tironi en su artículo “La nueva alianza”, comunicación y cultura, el cambio socio económico influirá en las bases del profundo cambio cultural que experimenta la sociedad chilena y apuntará claramente en el sentido de su modernización (Tironi, 1994).

Este cambio cultural, refiere al diseño de estrategias que ayudarán a mermar los resavios y los altos costos sociales que la crisis económica del último periodo de la dictadura dejó en gran parte de la sociedad chilena. Las nuevas políticas estarían entonces enfocadas a dar prioridad a la estabilidad económica y su crecimiento.

¿Cómo entonces le da cabida esta nueva institucionalidad cultural a la música que no se entiende como “comercial”? Cuando pensamos en la música que no está representada a través de un sello, inserta en los nuevos mercados internacionales o no pertenece al círculo de grupos musicales que regresaron del exilio y pudieron editar sus discos a través de contratos con grandes productoras y multinacionales disqueras, aparece un concepto

que no ha sido desarrollado extensamente, pero nos parece muy importante poner en valor, para mostrar también cómo esta nueva configuración da pie a pensar este tipo de música de una manera distinta desde ese tiempo hasta hoy. Este concepto se enmarca dentro de la música de raíz folclórica, pero con nuevos aires, nuevo sonido y distintos estándares tecnológicos, un tratamiento distinto en sus arreglos y propuestas, y es denominado Novísima Canción Chilena.

La Novísima canción chilena, es un término que nace para denominar a la nueva “camada” de compositoras y compositores que comienzan a desarrollar su obra a mediados de la década del 90 y parte inicial del nuevo milenio y que se relacionan con la música de tradición oral, la música de raíz y también con lenguajes de la música popular que comienzan a dictarse en varias escuelas que deciden tener entre su currículum esa área. También, músicos de Instituciones históricamente ligadas a lo docto pero con un interés personal en la música popular, comienzan a relacionarse con este grupo antes mencionado; Magdalena Matthey, Alexis Venegas, Juan Antonio Sánchez, Elizabeth Morris. “Una generación de cantautores que durante la transición proyectaron la trova hacia nuevos sonidos” (Díaz, 2021).

Curiosamente, cuando hablamos con los protagonistas de este estilo, comentan no saber sobre dicha denominación, pero sienten que hubo un movimiento en esos años. Magdalena Matthey nos comenta lo siguiente en entrevista realizada:

Siempre fui bastante solitaria desde el punto de vista creativo, pero sí bastante acompañada por ese movimiento que tu llamas “Novísima canción”. Yo veo, cuando digo movimiento, me voy inmediatamente a la Escuela (SCD), donde estaban todos mis compañeros, donde nos compartíamos la música, íbamos a la casa de Luis Advis a cantar nuestras canciones y él nos hacía comentarios, eso era super interesante por ejemplo, nos ayudábamos bastante con Alexis Venegas también, aportarnos comentarios y ahí yo lo sentí como un movimiento, pero fue corto el periodo, después se generó la distancia y después con la llegada de todo el tema digital, internet, para mí se genera un quiebre súper fuerte porque se genera un exceso de información y también un lenguaje que para mí ha sido súper difícil de poder integrar, sobre todo porque siento en él una manipulación que me afecta, que me genera contradicciones, y me genera contradicción el tema de

estos conceptos de producto, de industria, cuando para mí la música siempre fue un lenguaje de comunicación, compartir y de repente se volvió en un consumo<sup>13</sup>

Nos parece muy interesante destacar este extracto de la entrevista realizada a la compositora Magdalena Matthey, ya que podemos observar las nuevas formas que comenzaron a aparecer al pensar la música como un producto, digno del sistema neoliberal al que se enfrentó Chile durante la transición y al sistema que también adoptó la institucionalidad cultural a través de sus convocatorias y fondos concursables, donde los conceptos de industrias culturales, impacto y difusión, obligaron a las nuevas creaciones a someterse a la máquina del consumo y a la aparición de competencia y búsqueda de estándares profesionales en las áreas que están implícitas en una producción musical (Estudios de grabación<sup>14</sup>, diseñadores, empresas de multicopiado, páginas web, etc.).

También, con respecto al movimiento “Novísima canción chilena”, Juan Antonio Sánchez, quien participó como arreglista, instrumentista y creador en varias producciones musicales, nos comenta lo siguiente:

En ese tiempo [1996], con la Francesca [Ancarola] empezamos a tocar juntos, ella me pide que yo la acompañe pa´ un festival de música como popular que se iba a hacer en la Isidora Zegers [Sala] y montamos un bolero, un vals peruano y ahí empezamos a tocar juntos, hicimos un trío con Marcelo Espíndola [Percusión]. Después yo conozco al Toño Restucci y rayo con el Toño Restucci, se me abre un mundo porque el hacía música instrumental de raíz latinoamericana pero también como con otra cosa, ahí empiezo a estudiar con él y a tocar y con la Francesca, y de pronto la Magdalena Matthey me ubica porque había ganado el Festival de Viña hace poco y quería revitalizar su conjunto y un tiempo después yo empiezo a trabajar con ella en un grupo donde estaba Meriño y la Eli Morris. El 96 fue importante porque ahí nos encontramos con la Francesca, con el Toño y grabamos el disco [Que el canto tiene sentido], con la Magdalena no seguimos tocando, pero ahí yo estaba a caballo en el universo de la Novísima canción Chilena, por decirlo así.

---

<sup>13</sup> Entrevista realizada a Magdalena Matthey en octubre del año 2020 por Emilia Díaz Escobar

<sup>14</sup> Madreselva (Alfonso Pérez), Santuario Sónico (Juan Pablo Quezada)



Podemos inferir entonces que durante ese periodo se produjo bastante colaboración musical entre los músicos que creaban y tocaban esta música de raíz folclórica latinoamericana reconfigurada y moderna, con toques que claramente el bagaje musical de experiencias académicas, estilos diversos y tradición oral de los protagonistas, influyeron en los resultados compositivos de una época que a nuestro juicio, marcó un sonido y una forma para generaciones posteriores. Con respecto a la denominación “Novísima canción chilena”, también nos parece interesante acuñar este concepto para referirnos a las creaciones que nacieron en un momento de transición política, un momento de transformación en la manera de concebir y producir nuevas creaciones musicales que verían la luz en un mundo en que la cultura también se maneja bajo estándares económicos a los que la música precisamente ligada a la raíz, no estaba acostumbrada, salvo casos puntuales mencionados anteriormente relacionados a las producciones musicales y contratos discográficos de grupos que volvían del exilio. Para tratar de definir la denominación de “Novísima canción chilena” desde un punto de vista más estético o conceptual, nos acercamos a la definición que Juan Antonio Sánchez nos planteó:

En la Nueva Canción chilena hay dos elementos como extra musicales, el primero es el popular, el hecho de que esa música es la banda sonora de la Unidad Popular, Charagua es el tema con que se cierra y abre TVN, el Canto al Programa, es la música que empieza a jugar un rol fundamental en lo que está sucediendo en las confrontaciones sociales, mira la batea como se menea, comienza a jugar un papel político muy fuerte, luego viene el Golpe, la repesión y el exilio, Inti Illimani, Quilapayun, Isabel y Angel Parra, Patricio Manns, entonces hay un impacto social, en el caso del Canto Nuevo es menor, porque tiene que seguir existiendo y ganar espacio subterráneamente, el espacio de la canción chilena ya está ganado, ya está ganado porque está, está presente en el exilio y también está en la memoria de la banda sonora de la tragedia, de la alegría que alcanzó a ver y de la tragedia. El Canto Nuevo se va ganando de a poco, en las peñas, desde adentro. La Eli, la Francesca, la Magdalena de algún modo constituyen una continuación de la Nueva Canción Chilena, también del Canto Nuevo en cierta medida, pero yo creo que constituyen una influencia para lo que ha ocurrido después en varios creadores, incluida tú, la Daniela Conejero. Lo interesante de la Eli, la Francesca y la Magda es que vienen como una renovación de algo, como que nosotros, me sumo, nos estábamos tomando espacios que eran los espacios que correspondían a la continuación de la Nueva Canción Chilena.

Entonces este interesante periodo, es reflejo también de como va cambiando el mundo y los sistemas que lo rigen de manera económica, ideológica, social. Viene a ser una muestra de como se comporta el arte, precisamente un estilo musical definido que ha ido mutando dependiendo de la contingencia, de lo que debía y de lo que no se debía cantar, de lo que se podía cantar, y luego de la adaptación de este canto a los nuevos tiempos. Acaso ¿es la música primero, o lo que la rodea? Nos acercamos a través de esta interrogante a la definición de institucionalidad cultural que planteamos en el primer capítulo y que dice relación con la dicotomía que se produce al hablar de estos temas, no entendiendo muchas veces si la Institucionalidad cultural nace primero, para ordenar y otorgar gestión que aporte al desarrollo artístico, o ¿es la inquietud y la organización informal de los seres humanos lo que lleva a las instituciones a sistematizar estas actividades artísticas inherentes a nuestra especie humana?.

En el siguiente capítulo abordaremos las nuevas formas de producción y financiamiento que nacieron durante la época de transición a la democracia a través del análisis de tres producciones musicales enmarcadas dentro del estilo “Novísima canción Chilena” en la voz de sus creadoras.

### **3.2 Formas de producción y financiamiento a través del análisis de tres producciones musicales de la época: “Que el canto tiene sentido” Francesca Ancarola 1999, “Del otro lado” Magdalena Matthey 1999 y “Hacia otro mar” Elizabeth Morris 2002.**

Cuando hablamos de las nuevas formas de financiamiento de la cultura post dictadura, el primer nombre que se nos viene a la mente es el del FONDART, el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, primer instrumento estatal de financiamiento cultural relacionado al programa de fomento del arte del Gobierno democrático que se instaura el año 1992 y se ha mantenido hasta nuestros días. Eso sí, sufriendo diversas modificaciones que van desde lo presupuestario, pasando por la división de las líneas de financiamiento (Fondo de la música, Fondo del libro, Circulación, Fomento en la Educación, Patrimonio cultural, Fondo audiovisual, Fondo para las artes escénicas, Fondart nacional y regional, cada uno con sus propias líneas de

financiamiento), el presupuesto asignado a cada una de las líneas, y el enfoque o visión por parte de la institucionalidad que pasa a ver el arte como un producto que debe tener una vida propia de producción y distribución.

Claudio Di Girolamo, Jefe de la División de Cultura del Ministerio de Educación en los gobiernos de Frei, Lagos y Bachelet , expone en el primer compilado editado por Mineduc en el año 1997 que recoge las obras financiadas por FONDART lo siguiente:

Fondart es una iniciativa del mas profundo sentido cultural y encarna en su esencia y estructura las responsabilidades que el Estado tiene frente a la comunidad nacional, en la tarea que le compete en el apoyo de las expresiones artísticas y la promoción de la más amplia libertad de creación en ese campo, sin tener que regirse por las leyes del mercado (Di Girolamo, 1997, p.6).

La definición que entrega Di Girolamo, muestra un claro sentido optimista y de buena intención hacia el financiamiento de los proyectos seleccionados en estos primeros años del Fondart, tal vez por eso encontramos en los inicios, apoyo mayoritariamente a recopilación de material, investigación, creación y fortalecimiento de agrupaciones ya existentes.<sup>15</sup>

Si analizamos la mayoría de los proyectos seleccionados en el primer periodo Fondart en el área musical (1992-1996), estos tienen relación al fortalecimiento de instituciones, de elencos estables, de apoyo a la recopilación de archivo y algunos pocos tienen relación

---

<sup>15</sup>Apoyo a la Orquesta de cámara de Arica, Orquesta sinfónica juvenil de Antofagasta, Centro de formación popular Felicitas Orth de la comuna El Bosque, Montaje de la Opera "Bastian y Bastiana" Facultad de música de la PUCV, Recopilación de grabaciones de música popular por parte del musicólogo Rodrigo Torres, Conservación de material recopilado durante la existencia del Instituto de extensión musical de la Universidad de Chile, Investigación y CD "Antología de música chilena para guitarra" de Luis Orlandini, Difusión de compositores chilenos y latinoamericanos CD Piano y Violín por Frida Conn y Fernando Ansaldo, Primer cassette de Leonardo Rojas, Cassette "Tres micro piezas de Pablo Aranda y fluctuante de Carlos Silva", "Selección de autores nacionales" CD "Ensamble Bartok, "Con el corazón aquí" CD recopilación de 36 bandas de rock nacional, Apoyo a la Escuela de música regional de Talca, Orquesta juvenil de concepción, "Octopus" CD Rock de Concepción, El campamento musical de la Isla Mancera, "Guitarras de Bordemar" Cassette, Coro de niños de Molulco, "Encuentro coral de la Carretera Austral", Escuela de música de Coyhaique.

a la creación y producción musical en sí. Tal vez tiene que ver con lo que propone anteriormente Di Girolamo, proyectos que no tributan precisamente a las leyes del mercado. Este panorama cambia y a medida que pasan los años, los proyectos presentados por creadores para la concreción de sus producciones musicales comienza a incrementarse y se suman en los años venideros al catálogo Fondart diversos discos. A continuación una selección de algunos discos que se enmarcan en la música de raíz y también fusión latinoamericana seleccionados entre los años 1996 al 2004.

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año</b>
Antonio Restucci	Vetas	1996
Quelentaro	8 de Marzo	1996
Fractal	La memoria del hielo	1999
Alexis Venegas	Deja el miedo y ven a volar	1999
Magdalena Matthey	Del otro lado	1999
Francesca Ancarola	Pasaje de ida y vuelta	1999
Antonio Restucci	Bosque nativo	2000
Catalina Rojas y Roberto Parra	Ya salió el sol	2001
Mariela González	En privado	2002
Elizabeth Morris	Hacia otro mar	2002
Cántaro	Música de raíz latinoamericana	2002
Pablo Lecaros	Quinto primero	2003
Marcelo Peña	Metahue	2003
Ernesto Holman	Ñamco	2003
Juan Antonio Sánchez	Soyobré	2003
Alexis Venegas	Cierto día, cierta noche	2003
Clarita Parra	Tiempo de cantar	2004
Schwenke & Nilo	Vol. 8	2004
Mediabanda	Entre la inseguridad y el ego	2004

Fuente: Revista Pausa, 2005

Además de los discos mencionados en la tabla anterior, la lista de producciones musicales financiadas es bastante más amplia y abarca diferentes estilos mayoritariamente “alternativos” o independientes, entendiendo como alternativo lo que no se encuentra inmerso en lo que consumimos habitualmente a través de los medios de comunicación, esas músicas masivas por lo general están inmersas en la industria musical comercializada.

Analizaremos tres producciones musicales presentes en la lista anterior, todas realizadas desde su concepción por mujeres compositoras e instrumentistas. ¿Por qué estos discos y no otros? Precisamente por representar una nueva etapa en la estética de la música de raíz latinoamericana, nuevos tratamientos musicales, sonoros, nuevas técnicas de grabación utilizando en los registros instrumentos acústicos registrados ahora con altos estándares de sonido, por ser ellas representantes del estilo denominado “Novísima canción chilena” y por último y no menos importante, por la aparición de las mujeres en los círculos musicales de la composición e interpretación, que históricamente, si miramos lo que ocurrió en la Nueva Canción Chilena y en el Canto nuevo, tenía arriba del escenario presencia mayoritariamente masculina.

## Del otro lado

Magdalena Matthey /1999 / Fondart<sup>16</sup>



Imagen 2: Carátula disco “Del otro lado”.<sup>17</sup>

Segundo disco de Magdalena Matthey, financiado como ella misma comenta en entrevista realizada en Noviembre del 2020: Financié el disco por un Fondart, pude financiar la totalidad del disco, desde la creación, pagarle a los músicos, pagar el registro de grabación, mezcla, master, diseño y duplicación. En ese tiempo no se consideraba el ítem de difusión”.

El primer tema es *A capella* , sólo voz, utilizando siempre la escala menor armónica y evocando a un ritmo brasileño de fondo.

El segundo tema *Me das tu risa y más te quiero*, se presenta en ritmo de Bossa, utilizando guitarra con cuerdas de nylon y guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, bongó y sintetizadores.

El siguiente tema es *Si el alma se queda , por qué no apareces*, una balada en 4/4 con un texto profundamente sensible y poético, arpeggios que realiza una guitarra con cuerdas de nylon, bajo, percusiones, voz masculina (Alexis Venegas), el tema lleva camadas de acompañamiento con pocas figuras rítmicas.

---

<sup>16</sup> A continuación, algunos enlaces del disco “Del otro lado” de Magdalena Matthey

<https://www.youtube.com/watch?v=7lavbvI18GY>

<https://www.youtube.com/watch?v=txim3X2KOeQ>

<sup>17</sup> Recuperada de <https://myspace.com/magdalenamatttheymusica>

El tema 4 del disco es *Negríto*, con una Intro interpretada por la guitarra con cuerdas de nylon y la voz totalmente *Ad libitum* para luego entrar en el ritmo de la canción, una rumba mas moderna, con guitarras de nylon y metal, tiple, batería, bajo, una mandolina que va doblando la melodía de la voz y percusión latina.

El siguiente tema *Si tu no das*, en un ritmo totalmente Brasileño con bajo, percusiones varias y voz.

El sexto tema es *Arcoiris*, con una Intro realizada por la guitarra con cuerdas de nylon, convirtiendose en una Samba con contrabajo, clarinete, shake o pandero y Bajo eléctrico.

El tema siguiente, *Colibrí*, es uno de los temas mas famosos de la cantautora, con una poesía profunda casi filosófica como muchas de sus canciones, en ritmo de 6/8 con una guitarra acústica arpegiada, se acerca a la trova, el bajo aparece al final de la canción.

La canción 8 es *Salomé*, Rumba gitana flamenca, con guitarras de cuerdas de nylon, bajo y Cajón peruano.

El siguiente tema es *Feliz*, tema en 4/4 apegado a un Bossa Nova mas pop, también con ritmicas cercanas al Funk brasileño, Guitarra con cuerdas de nylon y metal, batería y bajo.

El último tema *Tu, Naturaleza* Una Canción mas en el estilo pop, que utiliza sintetizadores, acompañamiento de guitarras con cuerdas de metal, bajo y batería.

Al igual que el primer disco analizado, esta nueva raíz folclórica experimenta con otros sonidos y rítmicas de latinoamérica, es este caso puntual, destaca la estética y la influencia brasileña del disco *Del Otro Lado*. Le preguntamos a Magdalena sobre la importancia que ella vio en los Fondos Concursables que llegaron con la institucionalidad cultural post dictadura y nos comentó lo siguiente:

Los Fondos concursables abrieron una ventana, una puerta para toda esta música que no cabía en otro lugar, que se estaba tocando en todas partes pero que no estaba quedando un registro de ella, fue una posibilidad súper importante para dejar este registro en la memoria y los canales que usábamos en ese tiempo para difundir nuestro trabajo y actividades, bueno, la escuela fue muy importante, comunicarse entre escuelas de música, entre los mismos músicos, esto era mucho de boca en boca, nos íbamos enterando de nuevos músicos, de conciertos, afiches, folletos que íbamos dejando en la cafetería, también los medios, la radio y los medios escritos tenían un rol bastante importante, no había tanta información, no había tanta música o quizás si, pero no se sabía, habían espacios pero eran mas exclusivos, entonces los medios eran importantes.

Es interesante al analizar las palabras de Magdalena Matthey, entender que contrario tal vez a lo que muchos piensan sobre este periodo de la música de raíz, realmente se estaba volviendo a vivir la música de una manera distinta, quizás un poco inocente o primeriza cuando conocemos las formas en las que se relacionaban los actores principales y cómo se difundían las actividades musicales de ese estilo y en esos tiempos. Queda una sensación de libertad en la creación y un mundo por descubrir en la producción musical con todo lo que ella implica.

Nos resulta interesante dialogar con la mirada que Juan Pablo Quezada también nos plantea al respecto del mismo tema:

Estábamos a años y años lejos de los likes y, era como esa inocencia de haber escuchado tanta música, yo creo que desde Silvio hasta los Inti-Ilumani, y todas las cosas que nos marcaron, que nos marcaron estéticamente y como parte de la historia, y de la música que fue un poco como la banda sonora de la gente que estaba observando la dictadura desde el otro lado, y era pura inocencia y ganas de hacer cosas no mas, ganas de que saliera, de sueños, de poder vivir de la música, era una época tan distinta, y justo en ese momento se abrieron todas las posibilidades, y estábamos ahí nosotros, fue súper afortunado, yo creo que fue un momento muy bonito, de mucha inocencia. Ahora los músicos tienen una conciencia, así como de hacerse publicidad, de gestionarse, de un montón de cosas que en ese momento no existían no mas, ahí existía el sueño de hacer música y de poder vivir de ella.

Al parecer, ese sentimiento de novedad, de inocencia como lo definen nuestros entrevistados, de ganas de crear y de hacer cosas, lo sentían varios protagonistas de ese tiempo. También es llamativo analizar la forma en que ellos observan como se ha ido desarrollando el concepto de producción y de producto musical presente en los tiempos actuales, sin duda, un tema que abre muchas preguntas y futuros análisis para posteriores investigaciones.

La manera en que esta producción musical analizada se relaciona con la Institucionalidad cultural post dictadura y que es el motivo central de nuestra investigación, tiene directa relación con la forma de financiar una producción musical con recursos del estado, que



permitirán al artista pensar un producto con estándares de sonido profesionales, y poder desarrollar material que pueda difundirse en diversas plataformas.

Llama la atención de este proceso la forma de relacionarse y difundir las actividades musicales que estaban ocurriendo, todavía con información de boca en boca y a través de la relación que se generaba entre las escuelas de música popular donde estudiaban muchas veces los protagonistas de estas músicas. Tal vez se relacione también con que los ítems de las postulaciones de este tipo de proyectos, no tenían en su centro los conceptos que se manejan hoy como impacto, industria, audiencias y planes de difusión y buscaban principalmente el financiamiento y multicopiado de una producción musical.

**Pasaje de Ida y Vuelta**  
**Francesca Ancarola /2000/ Fondart <sup>18</sup>**

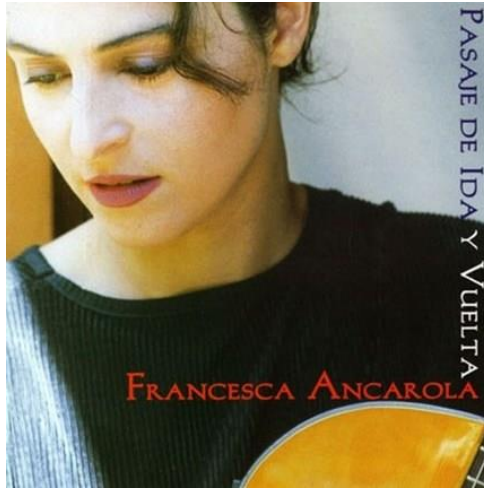


Imagen 3: Carátula disco "Pasaje de ida y vuelta".<sup>19</sup>

Este disco comienza su gestación en Abril del año 1999 en los estudios Calle 72 de Sean Swinney en la ciudad de Nueva York, continuado en los Estudios Caliope de Juan Cristóbal Meza en Santiago de Chile y es terminado en el estudio Santuario Sónico de Juan Pablo Quezada (Prabha) en Junio del 2000. Es un disco que a nuestro juicio marca un antes y un después en la propuesta de la música de raíz, la canción latinoamericana pensada desde otro imaginario musical con claras influencias foráneas. En él participan los siguientes músicos: Alejandro Reid, Antonio Restucci, Claudia Acuña, Cristián Gutiérrez, Cristóbal Rojas, Elizabeth Morris, Freddy Chávez, Juan Caballero, Juan Cristóbal Meza, Marcelo Aedo, Marcos Vigio, Misha Piatigorsky, Moisés Natenzon, Pedro Giraud, Pedro Villagra, Travis Sullivan.

El primer tema *Allá*, compuesto por Ancarola, nos abre los oídos con un ritmo de Jazz Waltz donde participa el piano, la batería tocada con plumillas, el contrabajo, la guitarra jazz, la guitarra acústica con cuerdas de nylon y la voz con una técnica y recursos propios del jazz. Armónicamente podemos identificar intercambios modales y termina insinuando la técnica del scat en el último Vamp final.

---

<sup>18</sup> En el siguiente enlace, se puede escuchar el disco completo. <https://www.youtube.com/watch?v=Bn-16XCbbks&t=934s>

<sup>19</sup> Recuperada de [www.portaldisc.com](http://www.portaldisc.com)

Luego continúa con el tema *Darte Luz*, de la compositora Elizabeth Morris, en una versión distinta a la original: podemos identificar la guitarra con cuerdas de nylon, la batería tocada con plumillas emulando un poco la rítmica del cajón peruano en el ritmo de marinera, el saxo soprano, el contrabajo sin precisamente llevar el patrón de la marinera, un clarinete bajo llevando contramelodías y un cajón peruano. Cabe destacar la ejecución de la guitarra acústica que utiliza recursos típicos de la música criolla peruana.

Continúa con el tema *El secreto del amor* de Antonio Restucci, en compás de 6/8 evoca estilos como el jazz afro cubano con aires funk, el timbre generado por la mezcla de la guitarra con cuerdas de nylon y cuerdas de metal le dan un color especial a este disco, el bajo eléctrico, los bongó, la batería son parte también de su instrumentación, identificamos recursos rítmicos, armónicos y rasgueos cercanos al mundo del flamenco, progresiones armónicas donde se utilizan bastante los acordes maj 7 con sus respectivas progresiones II – V - I mayores o menores y algunos intercambios modales.

El cuarto tema *Y ahora el verano* también de Restucci, es una especie de rumba flamenca moderna, nos recuerda un poco al sonido del grupo Ketama, en él identificamos batería, bajo eléctrico, congas y guitarras con cuerdas de metal y nylon, Una letra poética y una Improvisación vocal mas cercana al jazz soul.

El tema 5 *A favor del viento* también de Restucci, es una canción en 12 /8 lenta , con una lírica poética y profunda, guitarras con cuerdas de metal y nylon y un arreglo para cuerdas frotadas (cello y contrabajo) que generan una textura íntima.

El tema 6 *Pasaje de Ida* de Ancarola, está en 6/8 , guitarras con cuerdas de nylon armonizadas, background vocal , piano, bongó, batería y contrabajo. Armónicamente ofrece progresiones simétricas en distintas tonalidades, creando también una textura mas ligada a la música contemporánea.

El siguiente tema es *Décimas* de Elizabeth Morris, es un aire de tonada en 6/8, tiene a Eli Morris como intérprete en el tema, 2 voces, guitarra con cuerdas de nylon, piano, cajón, contrabajo y Acordeón.

El siguiente tema es un villancico de Ancarola titulado *Doña maría*, con un inicio que evoca a ritmicas mas jazzeras, luego se convierte en una tonada en 6/8, en ella identificamos guitarra con cuerdas de nylon, djembé, pandero y cajón peruano, son

llamativos los quiebres rítmicos que se presentan en esta fusión contemporánea de la tonada.

El siguiente tema es *Piedras del manantial* de Restucci, con una Intro vocal al estilo de los coros Gospel, se convierte en un ritmo de 6/8 parecido a un chamamé lento, aire latinoamericano del Río Paraná que podemos encontrar en temas populares como *Pasarero* del Negro Aguirre. Identificamos el bajo fretless, la batería, guitarra con cuerdas de nylon y metal y bandoneón, con respecto a su armonía, realiza una modulación transitoria al IV grado regresando luego a la tonalidad original.

El tema 10 es *Vuelvo a ti*, de Ancarola, también en 6/8 podría ser perfectamente un pasillo colombiano lento o un pasaje venezolano o también un chamamé lento que podemos albergar dentro del acompañamiento que realiza la guitarra con cuerdas de nylon, también está presente la batería, el piano y el contrabajo, armónicamente se presentan Intercambios modales breves.

El siguiente tema se llama Cántiga y es un tema tradicional brasileño, cantado en el idioma portugués y en el ritmo de Bossa Nova, se presenta como una balada donde existe un interesante juego vocal.

Por último tenemos el tema *Pasaje de Vuelta*, un tema mas experimental que juega con timbres de cuerdas al comenzar, el canto inicial emula el tabla Hindú, también identificamos elementos del flamenco en la guitarra y en las escalas utilizadas en el saxo soprano, el tema tiene batería y contrabajo y utiliza bastante la improvisación instrumental y el recurso vocal como un instrumento más.

Es sin duda un disco que en esos años, abre a un nuevo sonido y un nuevo concepto, sin tener miedo a la fusión y al cambio de ritmos dentro de una misma producción, se atreve, así como lo hicieron músicos de la nueva canción, a utilizar distintos ritmos de latinoamérica y también instrumentos que estaban ligados sólo a un tipo de música, ejemplo de ello es el Bandoneón, o el cajón peruano y comienza a vislumbrarse el trabajo fino que en manos de Restucci y Sánchez comienza a tener la guitarra chilena y latinoamericana, estilizada y trabajada desde la técnica y desde armonías mas abiertas. David Ponce, periodista que acuña el término de Novísima canción chilena, comenta lo siguiente con respecto a esta producción musical: "Hay notas de jazz en el segundo disco de la cantante y compositora chilena, pero lo más conmovedor se oye a medida que

Francesa Ancarola va desarrollando timbres naturales, ritmos latinoamericanos, décimas como heredadas de Violeta Parra y la introspección acústica de canciones como Pasaje de vuelta o la canción Vuelvo a ti (Ponce, Emol, 2005).

Con respecto a la visión de estas producciones desde el punto de vista de lo técnico, conversamos con el Ingeniero de Sonido Juan Pablo Quezada (Prabha), quien en su estudio de grabación Santuario Sónico, vio nacer muchas de estas producciones musicales enmarcadas en este estilo que ahora analizamos, el nos comenta lo siguiente con respecto a los nuevos fondos de cultura y su relación con la tecnología:

Yo creo que todo esto del Fondart y lo que se generó en ese tiempo es bien interesante, por que hay un cambio de paradigma también, lo que ocurrió es que la producción independiente, que es algo que es tan común hoy en día, en esa época, hasta el año 95' era algo bien raro, no era frecuente que se produjeran discos de manera independiente, antes de eso solo se producían discos bajo el alero de un sello discográfico y obviamente la cantidad de artistas que tenían acceso a publicar un disco eran muy pocos. El proceso de grabación era carísimo ya que sólo existían los grandes estudios, no había estudios pequeños o home studio. Era una parte de la industria que estaba súper establecida y que estaba reservada a sólo algunos artistas, que a ojos de la maquinaria establecida digamos, valían la pena como inversión, como tremenda inversión que era, pero justo este cambio ocurrió con los Fondart, que ocurrió de manera simultánea con la tecnología y permitió que se haya hecho mas accesible y se haya democratizado en el fondo el acceso a poder grabar, fue todo un proceso que ocurrió como junto, no? la tecnología, el Fondart. Yo era un cabro chico, estaba recién egresado, y había una búsqueda súper intensa de lograr un sonido que fuera lo mejor dentro de mis medios y yo me imagino que todos mis contemporáneos.<sup>20</sup>

Lo anterior nos hace reflexionar acerca de este periodo y darnos cuenta que fue sumamente novedoso, no sólo para los artistas, que podían pensar en una nueva forma de financiamiento para dar vida a sus creaciones, sino que también para los demás actores que eran partícipes de esas producciones ya que el elemento técnico pasó a ser fundamental para que la calidad sonora tuviera estándares que les permitieran ser difundidas en diversos medios de difusión y pensarlas como obras de exportación.

---

<sup>20</sup> Entrevista a Juan Pablo Quezada Enero 2021.

## Hacia otro mar

Elizabeth Morris /2004/Fondart<sup>21</sup>



Imagen 4: Carátula disco "Hacia otro mar".<sup>22</sup>

Elizabeth Morris es una compositora y multi instrumentista que ha desarrollado su obra en torno a la música de raíz latinoamericana, en su primera producción musical que analizaremos a continuación, mantiene timbres y formas propias de la música de nuestro continente, eso sí, realizando un trabajo muy estilizado en las cuerdas y arreglos que acompañan sus canciones, así como también el trabajo contrapuntístico que realiza en sus temas instrumentales.

Elizabeth Morris nos comenta en entrevista realizada<sup>23</sup> lo siguiente acerca de su disco "Hacia otro mar":

El disco hacia otro mar es el resultado de un trabajo de muchos años de composición, este lo grabé el 2002 y ahí hay composiciones que datan yo diría desde el 94 pa´delante, por ejemplo hay dos obras instrumentales que ya habían ganado el concurso Música de este lado del sur el 96 que es *Landó* y *Caipira*. Es como una colección de cosas que yo había venido haciendo como compositora pero que yo nunca había puesto en escena digamos con mi propia voz, en el caso de las canciones *Darte Luz* y *Décimas*, habían sido grabadas por Francesca Ancarola. Me animaron mis colegas un poco a realizar mi primer disco y presentarlo como un trabajo solista, la primera vez que yo canto. Mandé el proyecto al Fondart, la única obra que compuse especialmente para ese disco fue

<sup>21</sup> En el siguiente enlace, se puede escuchar la lista de reproducción del disco "Hacia otro mar" de Elizabeth Morris. [https://www.youtube.com/watch?v=3GpSnbKbObQ&list=PLs\\_62PmG1WZ1OnsSwwocYZp8sBfEXGje](https://www.youtube.com/watch?v=3GpSnbKbObQ&list=PLs_62PmG1WZ1OnsSwwocYZp8sBfEXGje)

<sup>22</sup> Recuperada de [www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)

<sup>23</sup> Entrevista realizada a Elizabeth Morris en Noviembre del 2020.

*Hacia otro mar.* Este disco fue grabado con bastantes pocos recursos, en un estudio pequeño, bastante casero, no con muchos músicos invitados, grabé muchos instrumentos yo ahí, bueno como en muchos discos, pero ese particularmente fue como artesanal su factura, toco charango, guitarras, saxo incluso, cajón.

El disco comienza con uno de los temas mas conocidos de la autora, *Darte luz*, aire de marinera peruana, interpretada con guitarrón mexicano, una delicada guitarra con cuerdas de nylon realizando arpeggios y proponiendo una forma distinta de llevar este ritmo, cajón peruano, saxo soprano y una lírica poética que respeta la forma canción, armónicamente no es osada, pero sí utiliza diferentes tensiones dentro de la tonalidad.

El segundo tema *El Valle de las ánimas*, es un tema instrumental, guitarras trabajadas al estilo Horacio Salinas en las canciones *Vuelvo* o su *Música para cine*, encontramos un trabajo contrapuntístico en las cuerdas, en compás de  $\frac{3}{4}$  es un tema evocativo que lleva tiple, zampoña y quena, destacan sus quiebres rítmicos y el tratamiento en instrumentos como el guitarrón mexicano usado más libremente imitando recursos del Bajo Fretless.

El tema 3 *Festejando*, es un tema instrumental en ritmo de festejo lento al inicio, pensado para guitarra solista, propone una armonía mas desarrollada sin salirse de lo tonal, están presentes el cajón peruano, la flauta traversa con una melodía al final y el guitarrón mexicano, es muy interesante el trabajo contrapuntístico de los instrumentos latinoamericanos, clara escuela del trabajo de Salinas en Inti Illimani desde el disco *Imaginación* en adelante.

Nos encontramos luego con el tema *Desolación* un bolero 4/4 2 guitarras, muy apegado al estilo en su instrumentación, armonía y forma, lleva bongó, maracas, guitarrón mexicano, oboe y flauta traversa.

Nuevamente un tema instrumental, *En el andén*, tonada instrumental con un tratamiento estilizado de la guitarra, tal como lo hace también Chicoria Sánchez, con acordeón, bombo y pandero cuequero. La canción siguiente es la que le da nombre al disco, *Hacia otro mar*, canción en  $\frac{3}{4}$  que evoca el ritmo de pasaje venezolano llevado a la guitarra, bajo Fretless, cuatro venezolano en ritmo de pasaje, una lírica poética y una coda vocal

mas experimental que nos recuerda a recursos que encontramos en los dos discos analizados anteriormente.

El siguiente tema es *Landó*, tema instrumental, con la guitarra acústica como protagonista, hay también una segunda guitarra, cajón, zampoña, flauta traversa, palmas llevando zamacueca y recursos típicos de la guitarra criolla afroperuana. Luego viene la canción *Décimas*, también uno de los temas mas populares de la cantautora, grabado incluso por Pedro Aznar, es una tonada 6/8 con una lírica escrita en décimas, herencia española que se expandió en américa latina, guitarra arpegiada, cuatro puertorriqueño, guitarrón mexicano, bombo, pandero y quena.

El noveno tema del disco es *Duelo*, tema instrumental con diversos cambios de métrica, contrapunto entre varios instrumentos ,guitarra, flauta traversa, charango, melodías que nos evocan a italia , pensamos también en la influencia de Salinas (Inti Illimani), nos recuerda al tratamiento de algunos de sus temas como por ejemplo El Vals<sup>24</sup>.

El tema 10 del disco es *Caipira*, tema instrumental inspirado en ritmo de samba y chorinho brasileño, podemos apreciar la guitarra, la flauta traversa, el cavaquinho, el shake, tel triangulo, el surdo, el tamborin, la zampoña y el cuatro puertorriqueño. Por último tenemos la canción *Velorio de un negro criollo*, décima de Nicomedes Santa Cruz, musicalizada, podemos identificar un trabajo fino y desarrollado de la guitarra, interpretado junto a José Seves en ritmo de zamacueca, este tema ocupa recursos típicos de la guitarra criolla afroperuana, también es interpretada con guitarrón mejicano, cajón peruano, de percusión y oboe.

Claramente este disco mantiene vivo el espíritu que tuvo la Nueva Canción Chilena, al indagar e interpretar ritmos diversos del continente y también incorporar nuevos timbres. Este disco propone una manera estilizada y muy pulcra en su interpretación y en la técnica que se utiliza en cada uno de los instrumentos. Hay una propuesta armónica y también una forma de tratar las líricas, en el caso de Morris y este disco, encontramos formas que utilizan muchos géneros de raíz latinoamericana con una clara herencia de formas líricas españolas, tales como las cuartetos y las décimas.

---

<sup>24</sup> En el siguiente enlace, podemos escuchar el tema "El Vals" de Inti Illimani  
<https://www.youtube.com/watch?v=0d5J2Fdbyk4>



Elizabeth Morris nos comenta sobre el aporte que según ella el Fondart ofreció a los músicos de esos años:

Yo creo que el rol que cumplió el Fondart en esa época fue muy muy importante porque dio como la posibilidad de plasmar creaciones de gente, de una generación que veníamos trabajando este tipo de música en una época donde no era, no existía, como que no era tan fácil grabar, no como ahora, ahora está un poquito mas a mano. Entonces el aporte del Fondart en esta época fue bien importante para poder producir estos discos, pero si había y lo sigue habiendo tal vez, un problema con lo que sigue en la cadena de producción y de difusión sobre todo de la música, que es como un problema endémico, endémico de Chile yo creo, porque claro, uno quedaba con los discos, con las cajas de discos en la casa y como que había que ir personalmente a dejarlos, me acuerdo, que se yo, a la disquería *Discomanía* en 21 de Mayo, en el centro, también esa parte era muy artesanal, era muy así de trabajo de hormiguita y bueno, ahí como que se rompió un poco la cadena porque no había mucho mas que eso, no había sello discográfico ni tampoco existían las plataformas digitales que existen ahora, aún así, creo que hay varios discos de ese período que marcaron, como que fueron importantes como referente para las generaciones posteriores.

Sin duda el Fondart a ojos de sus propias protagonistas, fue una herramienta muy importante para poder dejar en la memoria, lo que estaba sucediendo en esos años. Plasmar y registrar esa cantidad de creaciones que vinieron a marcar una diferencia en la música de raíz y reconfiguraron su sonido para abrirlo al mundo y exportarlo.

Con respecto a esto y a la Industria que acompañó estas producciones musicales en la búsqueda de un sonido profesional, Juan Pablo Quezada (Prabha), nos comenta lo siguiente:

“Llegamos a plantearles pelea a una industria que tenia recursos, que, bueno, si bien estaba mal herida con la dictadura, pero los estudios grandes seguían siendo grandes, como Filmo sonido, como Sonus, como Estudio Horizonte, y nosotros éramos los cabros chicos con ganas de hacer las cosas nomas.

Fue bien afortunado, afortunado por que salimos de la dictadura y finalmente se podía hacer música, y se podía empezar a soñar con que esa música podía llegar a la gente, y no quedar truncada desde el origen y censurada digamos, y por otro lado, toda esta otra conjunción, de tener el apoyo del gobierno en términos económicos para poder llevar a cabo estos proyectos, fue un cambio importante, yo creo que fuimos bendecidos en algún sentido con todas estas cosas que cambiaron y que nos favorecieron enormemente.

Sucede entonces algo similar entre los músicos, los creadores, y los equipos técnicos que acompañaron estos procesos. Ambas partes, tenían grandes industrias que estaban enfocadas a producir a gran escala, con artistas que estaban más que probados en la Industria y con una segura audiencia que favorecía la producción, las ventas y la difusión de esos trabajos. Sin embargo, lo independiente, quedaba fuera de esas posibilidades referidas a los altos estándares técnicos, y los incipientes estudios también quedaban excluidos de trabajar con artistas de renombre que ya tenían contratos con grandes sellos.

Esa generación de músicos, que venía de una adolescencia en dictadura o en exilio como fue el caso de Juan Antonio Sánchez y Elizabeth Morris, con ganas de libertad en la creación y corriendo las barreras de los estilos y géneros característica de lo posmoderno, eso sí a un paso de volverse a lo estandarizado, fenómeno que vivimos hoy en plenitud, donde a nuestro juicio el discurso de romper las estructuras es totalmente contrario al quehacer y la producción artística, que sí o sí tiene que moverse bajo ciertos estándares y medios para “existir”.

Una de las observaciones recurrentes cuando conversamos con las compositoras y también con Juan Antonio Sánchez, músico eslabón dentro de esta generación por su visión y propuesta renovada de los ritmos chilenos y latinoamericanos en la guitarra, es la del problema de la difusión. Llenarse de cajas de discos, conciertos a los que asistían los mismos amigos. ¿Es acaso como dice Elizabeth Morris un problema endémico de la música chilena?, creemos que sí, pero no de toda la música chilena, sino que de la música que tiene relación con la raíz, o mas bien, de la música que está fuera de los círculos de difusión masiva.

## Conclusiones

La institucionalidad cultural en Chile no tiene una larga historia, tal vez porque al configurarse un estado, la cultura es muchas veces el último eslabón que se analiza y se organiza. Además de esto, los hechos políticos e históricos que han marcado a nuestro país, han hecho que esta institucionalidad se haya visto enfrentada a regímenes en los que la manifestación cultural y la creación fuera considerada una amenaza y literalmente fuera censurada por ley cualquier atisbo que refiriera a pensamientos contrarios a la dictadura particularmente, teniendo esta parte de nuestra historia reciente, gran influencia en el camino que la producción artística fue tomando hasta el día de hoy, y que nos llevó a hacernos preguntas referidas a como ese camino se fue adaptando a los contextos que vivía el país y sus diversas variables.

El ser humano es un creador, como bien dijo Víctor Jara y a través de esta investigación, podemos dar cuenta que la música de raíz folclórica, que ha sido nuestro foco, siguió su curso a pesar de los escenarios que estuvieron en contra de su difusión y mediatización. Esta música nos propone un interesante análisis de sus distintas etapas en las que hemos podido identificar diferentes formas de creación, producción y difusión presentes en ella. Es sin duda el periodo musical estudiado, que justamente nace en la transición a la democracia en Chile, el que nos entrega muchos elementos dignos de análisis ya que se encuentra enmarcado en un momento donde el país estaba saliendo a los ojos del mundo y los estándares de lo que se producía culturalmente fue objeto de estas nuevas miradas económicas y de industria, dialogando entonces la música con nuevas tecnologías y nuevos mercados.

La Novísima Canción Chilena tal vez como proponía Juan Antonio Sánchez en la entrevista que le realizamos, es la continuación de la Nueva Canción Chilena que se vio truncada. Si bien es un concepto nuevo, que consideramos interesante poner sobre la mesa para identificar este periodo en el que la música de raíz folclórica adquiere otro cariz, influenciada por la aparición de nuevas escuelas donde se sistematizó la

enseñanza de la música popular, nuevas generaciones que integraron la tradición oral con conocimientos y técnicas interpretativas de la música popular, pero por sobre todo la forma en que se comenzaron a pensar las producciones musicales, donde la calidad del sonido y los estándares profesionales al momento de producir, fueron importantísimos, así como fueron importantes las nuevas formas de financiamiento que la institucionalidad cultural a través del Fondart y posteriormente Fondos de cultura comenzó a otorgar a los músicos por medio de fondos concursables, que cuestionados o no, sirvieron y siguen sirviendo para otorgar recursos que permitieron grabaciones en estudios profesionales con productores e ingenieros especializados, multicopiado de discos en grandes cantidades para ser comercializados en esos tiempos donde el CD era el soporte mas utilizado para la reproducción y difusión de la música.

Es un periodo que sienta bases en la forma de concebir producciones musicales ligadas a la raíz folclórica, música que nunca ha estado presente de manera masiva en los medios de comunicación ni tampoco ha sido interés de las discográficas multinacionales. Es una música que si bien, cuenta muchas veces con el apoyo de fondos, proyectos y programas de cultura, la mayoría de las veces se sigue pensando y difundiendo de manera independiente, donde el mismo autor o intérprete debe hacer las veces de artista, productor y gestor. ¿Por qué ocurre este fenómeno? Tal vez sería una buena interrogante para seguir desarrollando la investigación en este campo.

Consideramos que las nuevas formas y proyecciones que adquiere la música popular de raíz folclórica en Chile está estrechamente relacionada con los lineamientos que las políticas culturales comienzan a incluir en sus convocatorias, términos como Audiencia, Plan de difusión, Impacto e Industria permean la manera de pensar una producción musical vista como un producto que es capaz de ingresar a un mercado global. También consideramos que los nuevos elementos estéticos que la conforman, van de la mano con la formación a la que los músicos de esa generación pudieron optar, por la aparición de varias Escuelas de música popular que otorgaban diversos conocimientos que dieron la posibilidad de enriquecer y fusionar distintos elementos de la música popular, docta, y de tradición oral, que moldearon este nuevo estilo tan característico denominado Novísima canción chilena. Consideramos también que ampliar el estudio de este fenómeno a su

relación con la formación que pudieron tener algunos músicos y el resultado estético que ha sentado bases hasta nuestros días, es una interesante proyección de esta investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

Asociación internacional para el estudio de la música popular. (2001). *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM.: La historia de las músicas populares en América Latina y el Caribe, Volumen3*: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, Bogotá.

Castillo- Didier, M. (2003). "Música en el exilio II: Músicos y exilio" *Revista Musical Chilena*, 58(200), p. 109-112.

Catalán, Carlos y Munizaga, Giselle. (1986). *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), núm. 79.

CNCA, Revista Pausa N°5, Santiago de Chile, 2005.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.(2006).Carrasco, Eduardo; Negrón, Bárbara Editores: *La Cultura durante el período de la transición a la Democracia 1990-2005*. Ediciones Consejo de la Cultura, Valparaíso.

Errázuriz, Luis. (2006). "Política cultural del régimen militar chileno" (1973-1976). *Aisthesis n°40* Santiago de Chile, PUC.

Garretón, Manuel Antonio. *"Políticas Culturales en los Gobiernos Democráticos en Chile"* consultado mes de diciembre 2021 en [http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/politicas28\\_07.pdf](http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/politicas28_07.pdf).

Garrido, Felipe Andres Zurita. (2015). "El sistema universitario en el Chile contemporáneo". *Educação em Revista*, 31(2).

González et al. (1998) *Clásicos de la música popular chilena Vol. II*, Santiago de Chile: Ediciones UC.

González, Juan Pablo y José Miguel Varas. (2013). *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago, Catalonia

Gonzalez, Juan Pablo (1987) "El estudio de la música popular latinoamericana", *Ceneca n° 94*, Santiago de Chile.

González, J.P. (2006), *Música Chilena en Democracia, La cultura durante el periodo de la transición a la Democracia*, Editores: Bárbara Negrón, Eduardo Carrasco, Comisión nacional de la cultura y las artes, Valparaíso, Chile.

Guerrero, Juliana. (2012) "El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización". *Revista transcultural de música* 16. 1/2015).

Jordán, L. (2009). "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena*, 63(212), Pág. 77 - 102.

MINEDUC, Fondart, Santiago, Ocho Libros Ed. 1997.

Negrón, Bárbara (2020), Texto de estudio: *Institucionalidad Cultural y Políticas Culturales*, Diplomado Gestión cultural Ulagos, Uchile, Mincap.

Ruiz Zamora, A. (1995). "Conversando con Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*, 49(183), p. 11 - 41.

Subercaseaux, B. (2006), *Cultura y Democracia, La cultura durante el periodo de la transición a la Democracia*, Editores: Bárbara Negrón, Eduardo Carrasco, Comisión nacional de la cultura y las artes, Valparaíso, Chile.

SCD. (2019) *30 años de la industria musical chilena*, Santiago de Chile: Hueders

Tironi, Foxley, (1994). *La cultura chilena en transición 1990-1994*, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Santiago

Wolff, A. (2019). Apuntes iniciales sobre la metodología de la investigación. Apunte de clase unidad 1, Metodología de la Investigación, Universidad UNIACC.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Literatura chilena y deportes. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100686.html> . Accedido en 26/12/2020.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Discoteca del cantar popular (DICAP)", en: Los sellos discográficos en Chile (1906-1987). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-348769.html>