

## 1973-2003: treinta años

por  
*Luis Merino Montero*

Con ocasión de cumplir en 1975 la *Revista Musical Chilena* treinta años de circulación ininterrumpida, el fundador de esta publicación, el destacado prohombre don Domingo Santa Cruz, recordó el antiguo aforismo del derecho romano según el cual treinta años constituyen la "longissimi temporis praescriptio" (la prescripción de más largo tiempo), con el propósito de graficar la importancia de esta efemérides en el mundo musicológico de habla hispana<sup>1</sup>.

No es posible afirmar lo mismo en relación con el cumplimiento, el 11 de septiembre del presente año, de los treinta años del golpe militar que depusiera y tronchara la vida del presidente constitucional, Dr. Salvador Allende Gossens. A pesar de las afirmaciones oficiales no existe una "prescripción", en cuanto a que sea un período cerrado de la historia de Chile. Como país tenemos todavía un largo camino por recorrer a fin de establecer lazos duraderos entre las fracturaciones múltiples que ha sufrido nuestra patria durante estas tres décadas.

El presente trabajo se propone articular una reflexión somera y preliminar sobre este período desde la perspectiva de la musicología, que sirva de base para ulteriores trabajos monográficos que permitan alcanzar una visión de conjunto de los grandes cambios que se han producido en nuestro país y el mundo. Para cumplir este propósito hemos organizado este ensayo en tres partes: (I) consecuencias inmediatas del golpe militar, (II) consecuencias mediatas del golpe militar y (III) grandes tareas que enfrenta la musicología chilena y latinoamericana ante el período comprendido entre los años 1973-2003.

### I

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 puso un abrupto término a uno de los más fecundos períodos de la historia de la música chilena. De acuerdo a trabajos que hemos publicado sobre el tema<sup>2</sup>, este período se extiende entre los años 1948 y 1973.

<sup>1</sup>Santa Cruz 1975.

<sup>2</sup>Merino 1999. Sobre una retrospectiva reciente de los años cincuenta en Chile, ver Aguilar 1997, Alexander 1997, Allende-Blin 1997, Becerra 1997, Lefever 1997, Maturana 1997, Matthey 1997, Max Neef 1997, Orrego-Salas 1997, Torres 1997, Vila 1997.

Entre sus rasgos principales se puede señalar, en primer término, la maduración de una infraestructura centrada en la Universidad de Chile, cuyo objetivo prioritario fue promover vigorosamente a los compositores chilenos. Se pusieron en marcha los premios por obra y los festivales de música chilena. Éstos constituyeron un motor vitalizador fundamental. Sólo en los festivales se estrenaron 215 obras entre 1948 y 1969. Además tuvieron una organización de gran originalidad, que incluso contempló la participación del público como jurado<sup>3</sup>.

Esto permitió la continuación de la dinámica de crecimiento que se había iniciado en los albores del siglo XX. El número de compositores activos, en términos de estrenos de obras, creció de 21 a 48 entre los años 1948 y 1973. De éstos, seis compositores (Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda, Alfonso Leng, Roberto Puelma, Acario Cotapos y Domingo Santa Cruz) habían iniciado su actividad creativa en el período comprendido entre 1900 y 1924; once compositores (Jorge Urrutia Blondel, Carlos Isamitt, Alfonso Letelier, Pablo Garrido, René Amengual, Juan Orrego-Salas, Jorge Peña Hen, Alfonso Montecino, Hans Helfritz, Carlos Riesco y Frè Focke) la habían iniciado en el período comprendido entre 1924 y 1947; treinta y un compositores la iniciaron entre 1948 y 1973. De estos últimos, once compositores iniciaron su presencia creativa entre 1948 y 1950 (Eduardo Maturana, Gustavo Becerra, Roberto Escobar, Ida Vivado, Federico Heinlein, Carlos Botto, Leni Alexander, Juan Amenábar, Darwin Vargas, Marcelo Morel y Wilfried Junge), trece compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1950 (Tomás Lefever, Juan Lemann, Miguel Aguilar, José Vicente Asuar, David Serendero, Abelardo Quinteros, Roberto Falabella, Esteban Eitler, Celso Garrido-Lecca, León Schidlowsky, Fernando García, Luis Advis y Cirilo Vila) y siete compositores iniciaron su presencia creativa en la década de 1960 (Sergio Ortega, Enrique Rivera, Miguel Letelier, Iris Sangüesa, Gabriel Brncic, Hernán Ramírez y Guillermo Rifo). Entre ellos, cuatro creadores provienen inicialmente del extranjero (Heinlein, Alexander, Eitler y Garrido-Lecca). Focke cumplió una importante labor de perfeccionamiento de muchos compositores de esta etapa. Entre los maestros formadores destacó, sobre todo, Gustavo Becerra. En cuanto a Rivera, M. Letelier y Brncic, tuvieron la oportunidad de perfeccionarse en el Centro de Altos Estudios Musicales fundado en Buenos Aires por Alberto Ginastera con el financiamiento de la Fundación Rockefeller. En este centro enseñaron figuras destacadas de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa; los alumnos eran compositores de diferentes países latinoamericanos, lo que permitió el establecimiento de vínculos continentales importantes. Paralelamente, el número de obras estrenadas en Chile creció, en cifras aproximadas, desde 114 en la década de 1940 a 182 en la década siguiente, y hasta 213 en la década de 1960.

A los benéficos incrementos cuantitativos que se han señalado debe agregarse el florecimiento de un pluralismo no restringido de tendencias creativas. Había

<sup>3</sup>Merino 1980. Entre el 12 y el 20 de enero de 1998, esta iniciativa se reeditó por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con el XIII Festival de Música Chilena, el que fue comentado en la *RMCh* por Aharonián 1998, Carrasco 1998, Corrado 1998, Matthey 1998, Solovera 1998, Torres 1998.

una multiplicidad de propuestas de gran variedad e interés, en las que confluyeron, sincrónicamente y en una dinámica de interacción, los compositores señalados. Este pluralismo de propuestas se manifestó, en primer término, en la revitalización de los géneros más tradicionales de la música de cámara (entre otros por Santa Cruz, Urrutia, Orrego-Salas, Becerra, Heinlein, Botto, Vargas, Lefever y Garrido-Lecca), la música sinfónica (entre otros por Santa Cruz, Urrutia, Isamitt, A. Letelier, Orrego-Salas, Riesco, Maturana, Becerra, Vargas y Garrido-Lecca), la música coral (entre otros por Heinlein y Falabella), la música de piano (entre otros por Orrego-Salas, Botto, Falabella, García, Advis y E. Rivera), e incluso la ópera (entre otros por Puelma, Bisquertt, A. Letelier, P. Garrido y Falabella). Surgió en Chile la música para ballet gracias al florecimiento del Ballet Nacional Chileno (fundado en 1945), con la confluencia de creadores como Urrutia, Orrego-Salas, Riesco, Lefever, Falabella, Garrido-Lecca, García y Brncic. Se revitalizaron las propuestas creativas basadas en la naturaleza del país (entre otros por Cotapos, Santa Cruz y Letelier) y en la elaboración de lo vernáculo (entre otros por Urrutia, P. Garrido, Becerra, Asuar, Falabella y Garrido-Lecca).

El universo músico-poético se amplió notablemente, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, en términos del número, la nacionalidad, la época, el estilo y la orientación estética de los poetas cuyos textos se ponían en música. Entre los poetas chilenos cobró importancia Pablo Neruda, aumentó el interés por Vicente Huidobro y se mantuvo el cultivo de la poesía de Gabriela Mistral. Entre los compositores que se interesaron por uno o más de estos poetas están Orrego-Salas, Heinlein, Quinteros, Falabella, Schidlowsky, García y Ramírez. Continuó el interés por la poesía española del Siglo de Oro y de épocas anteriores, según se manifiesta en la obra de Santa Cruz, A. Letelier, Orrego-Salas, Becerra y Botto. Al mismo tiempo, aumentó considerablemente la presencia de poetas españoles del siglo XX, tales como Antonio y Manuel Machado, Rafael Alberti, Miguel Hernández y, muy especialmente, Federico García Lorca, cuya obra poética fue acogida en grados variables por Orrego-Salas, Montecino, Riesco, Heinlein, Schidlowsky y Rivera. Además, la poesía de García Lorca encontró un culto apasionado en Roberto Falabella. También fueron considerados escritores de otros países de Europa, entre los que se puede mencionar a Emil Bie, S. George, J. Joyce, Kafka, Keller, Klabund, Lissauer, Moosen, G. Stein, Rueckert, G. Trakl, Uhland y muchos otros. En diferente grado sirvieron de inspiración a A. Letelier, P. Garrido, Heinlein, Botto, Aguilar y Schidlowsky. Por vez primera algunos compositores chilenos, entre los que se cuenta a Heinlein, Schidlowsky, García y E. Rivera, se interesaron por la literatura latinoamericana, específicamente por escritores como Nicolás Guillén, Javier Heraud, Alfonsina Storni, César Vallejo y otros. Otras fuentes poéticas, tales como antiguos poemas chinos de la *Flauta de jade*, inspiraron a Carlos Botto, quien junto a Federico Heinlein demostró, a través de su música, una variada cultura literaria.

Un hecho significativo de este período es la irrupción generalizada es el escenario creativo chileno del procedimiento de los doce tonos. Éste constituyó un elemento definitorio en la trayectoria creativa de muchos compositores (tales como Maturana, Becerra, Alexander, Aguilar, Falabella, Schidlowsky, Rivera y Ramírez)

y condujo, en algunos de ellos, a otros procedimientos seriales tanto sonoros como rítmicos. El dodecafonismo apareció también, pero en menor medida, en la música de Heinlein y se constituyó en un elemento de renovación en la música de compositores activos desde el segundo período, 1924-1947 (como A. Letelier, Amengual y Orrego-Salas), cuya trayectoria creativa anterior se había orientado hacia estilos y procedimientos diferentes y aun antinómicos con el atonalismo de los doce tonos. Se presentaron múltiples propuestas nuevas en géneros y medios no tradicionales de música sinfónica (en la obra de A. Letelier, Maturana, Lefever, Aguilar, Schidlowsky, García y M. Letelier) y de música de cámara (en la obra de Orrego-Salas, Maturana, Becerra, Lefever, Lemann, Falabella, Schidlowsky, Advis, Ortega, M. Letelier, Sangüeza, Ramírez y Rifo). En el conjunto de las líneas renovadoras que se han señalado confluyeron grupos relativamente numerosos de compositores que, en general, son representativos de los tres períodos de la historia musical chilena del siglo XX, que se han señalado.

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

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

Con el golpe militar se estableció, en lo político, un sistema autoritario represivo basado en la doctrina de la seguridad nacional que produjo la detención, muerte, desaparición y exilio de muchos ciudadanos, algunos de ellos músicos. Esto se tradujo en hechos tales como la ejecución en octubre de 1973 de Jorge Peña Hen, el exilio forzado de Fernando García, Premio Nacional de Arte en Música 2002, a Perú y posteriormente a Cuba, el exilio forzado de Sergio Ortega a Francia, o el regreso a Perú de Celso Garrido-Lecca. Las condiciones políticas y económicas del país impidieron el regreso de otros compositores que, como Gustavo Becerra y Gabriel Brncic, se habían dirigido al exterior con anterioridad a 1973, precipitando el exilio voluntario de creadores como Eduardo Maturana e interrumpiendo durante una década el estreno en Chile de nuevas obras de compositores ausentes del país, como Becerra, García y Ortega. Junto a la partida, muchas veces sin retorno, de tantos intérpretes, directores de orquesta y coro, musicólogos y educadores, se debe agregar la diáspora de emblemáticos conjuntos de música popular urbana, tales como Inti Illimani y Quilapayún, además del alevoso asesinato de Víctor Jara en septiembre de 1973.

## II

Las consecuencias mediatas del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 se relacionan, en primer término, con la modificación drástica del papel del Estado como el agente activo principal del desarrollo económico, que se había iniciado en la década de 1920. Se pasó al llamado "estado subsidiario", que dio prioridad en esta función a los agentes económicos privados y al mercado, y disminuyó la participación estatal directa en la actividad económica. Paralelamente se estableció la apertura del país hacia el resto del mundo en términos de comercio exterior, lo que produjo una inserción distinta de Chile en el contexto de la economía capitalista mundial. Los objetivos, políticas y estrategias de desarrollo que siguió el gobierno militar implicaron una fuerte reducción del aporte estatal a los organismos públicos, incluyendo, entre ellos, a la Universidad de Chile, especialmente a partir de 1980, cuando se estableció la reorganización del sistema universitario nacional. Esto provocó una crisis de la infraestructura que durante tantos años había nutrido el quehacer creativo nacional. Se produjeron cambios profundos de estructura, financiación, dependencia y política del Instituto de Extensión Musical, que se transformó primero en Dirección General de Espectáculos y posteriormente en el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile. El estímulo a la comunicación de la creación musical nacional dejó de ser uno de los objetivos prioritarios de la Universidad de Chile, por lo menos al nivel que había tenido con anterioridad a 1973. La fuerte reducción presupuestaria de la Universidad de Chile y la pérdida de la autonomía universitaria durante el período del gobierno militar tuvieron otras repercusiones en el quehacer artístico universitario, entre ellas, las condiciones adversas en que se desarrolló la actividad académica en la música<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>A este respecto ver la tribuna publicada en la *RMCh* bajo el título "Cultura musical y neoliberalismo económico: una prospectiva", con trabajos de Cori 1997, Garrido-Lecca 1997, Guarello 1997 y Torres 1997a.

El menor estímulo a la difusión de la creación musical nacional por parte de la Universidad de Chile se compensó, en cierta medida, con la labor que, a partir de 1978, desarrolló el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, una institución privada con aporte estatal, a través de un concurso periódico de composición<sup>5</sup>. Los cambios en la situación general del país a partir de 1980 favorecieron la aparición en 1984 de la Agrupación Musical Anacrusa, una asociación privada alternativa formada prioritariamente por músicos jóvenes, que durante cinco años realizó una labor notable de difusión de la creación nacional bajo el liderazgo del compositor Eduardo Cáceres. Con el apoyo de recursos privados, de organismos internacionales y de la misma Universidad de Chile, Anacrusa organizó con gran éxito el Primer Encuentro de Música Contemporánea (1985) exclusivamente con obras de compositores chilenos, el Segundo Encuentro de Música Contemporánea (1987), con obras de compositores del Cono Sur, y el Tercer Encuentro de Música Contemporánea (1989) con obras de compositores latinoamericanos en general<sup>6</sup>.

Los cambios señalados en la Universidad de Chile no afectaron tan agudamente al proceso de formación de compositores gracias a la labor como maestro de personalidades del calibre de un Cirilo Vila. En el seno de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y de la ulterior Facultad de Artes (ambas sucesoras de la anterior Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile) se formó una importante generación de creadores, entre los cuales están Andrés Alcalde, Jaime González, Alejandro Guarello y el ya mencionado Eduardo Cáceres. A su vez, fueron ellos los que ampliaron el ámbito institucional de la formación de creadores a organismos como la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, la Pontificia Universidad Católica, la Universidad Católica de Valparaíso y la misma Asociación Anacrusa.

Además del cambio radical de la institucionalidad musical en Chile, el golpe militar se relaciona con la inserción de la música chilena en el proceso de globalización. Este proceso guarda relación con el desarrollo prodigioso que han tenido durante los últimos veinte años, en términos de alcance mundial y acceso masivos, medios de comunicación tales como el periódico, la radio, la televisión, el teléfono, el fax, el e-mail y la INTERNET. Esto ha corrido parejas con la sofisticación creciente del transporte aéreo, terrestre y marítimo, y con un proceso de interconexión económica a nivel mundial orientado por el Fondo Monetario Internacional y otras organizaciones económicas y políticas internacionales<sup>7</sup>.

El exilio es un detonante decisivo de la inserción de la música chilena en el proceso de globalización. Fue en el exilio que manifestaciones artísticas tales como la *nueva canción chilena* pasaron de ser música regional, siguiendo los términos de Mark Slobin, a música transregional<sup>8</sup>. Como parte de este proceso la música de

<sup>5</sup>Cf. Peña 1984.

<sup>6</sup>Cf. Cáceres 1990; Torres 1988.

<sup>7</sup>Sobre algunos rasgos que caracterizan la así llamada modernidad latinoamericana cf. Brunner 1990.

<sup>8</sup>Cf. Slobin 1992: 8-9. Un análisis del proceso de globalización de la música chilena se encuentra en Merino 2003. En el presente trabajo aparece una actualización de la información y de los planteamientos que se entregan en ese artículo.

figuras como Violeta Parra y Víctor Jara ha llegado a ser conocida en una gran parte del mundo, aunque Violeta murió el 5 de febrero de 1967 y Víctor Jara fue asesinado por grupos militares poco después del 11 de septiembre de 1973, según se ha señalado. La información que se conserva en la Fundación Víctor Jara en Santiago revela que grabaciones de su música se han publicado en Inglaterra, España, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Bulgaria, Rusia, Hungría, Japón, Australia, los Estados Unidos, Cuba, México y muchos otros países. Además, músicos locales han grabado música de Víctor Jara en las Filipinas, Portugal, Argentina, Perú, Colombia y Brasil, por sólo mencionar algunos países.

Los múltiples desarraigos y exilios de los últimos treinta años, con la consiguiente desterritorialización y descentramiento cultural, debido en gran medida al gobierno militar chileno y los numerosos regímenes dictatoriales del continente americano, nos permiten hablar de grupos como Quilapayún e Inti Illimani como representantes de los pueblos del exilio, siguiendo las ideas que plantea el profesor Pablo Oyarzún, en su análisis del poema *El regreso* de Gabriela Mistral<sup>9</sup>.

Ante la diáspora de los compositores chilenos la musicología enfrenta un desafío: el establecer el proceso de continuidad y cambio, esto es, determinar hasta qué punto la música guarda relación con sus raíces chilenas y americanas, y hasta qué nivel ha cambiado dentro de sus nuevos contextos creativos.

Se puede examinar, a manera de ejemplo, el caso de Gustavo Becerra, quien, con posterioridad al 11 de septiembre de 1973, fue exonerado de su cargo diplomático como Agregado Cultural del gobierno que presidía el Dr. Salvador Allende ante la entonces República Federal de Alemania, fue exonerado de la Universidad de Chile y se vio forzado a permanecer en Alemania. Esto lo llevó a integrarse a la Universidad de Oldenburgo, fundada por ley del Estado de Baja Sajonia, el 5 de diciembre de 1973, y en ella se ha desempeñado como profesor de musicología y composición<sup>10</sup>.

Como es obvio, muchas de las obras que Becerra ha escrito en Alemania se refieren, de manera directa o indirecta, a la situación social y política en Chile durante el período del gobierno militar. Tal como otros compositores chilenos de la diáspora, Becerra estableció contactos con el afamado conjunto Quilapayún, siguiendo el precedente de la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. A la fecha, Gustavo Becerra ha escrito en Alemania tres obras vocales acompañadas de instrumentos populares americanos dedicadas al Quilapayún, la cantata popular *Américas* sobre textos de Pablo Neruda (1978), *Allende* sobre textos del filósofo chileno, poeta, músico y escritor Eduardo Carrasco (1980) y *Memento* sobre poemas de Federico García Lorca (1980). Dos obras que también tienen relación con la situación de Chile después del 11 de septiembre de 1973 incorporan la multimedia. Una es *Los sátrapas* para soprano, sintetizador, proyecciones y conjunto de cámara sobre textos de Pablo Neruda (1973). La otra es *Corvalán* para soprano, medios electroacústicos y multimedia (1974).

<sup>9</sup>Oyarzún 2002.

<sup>10</sup>A este respecto, cf. el trabajo de Gustavo Becerra sobre el tema que aparece en el presente número de la *RMCh* (pp. 57-65).

Por otra parte, Gustavo Becerra ha escrito música que versa sobre problemas sociales, políticos, históricos, éticos y culturales de Alemania en su monumental *Carl von Ossietzky Oratorium* para voces solistas, coro mixto, instrumentos electroacústicos, conjunto de percusiones y orquesta (1983). Esta obra fue comisionada por la Universidad de Oldenburgo como homenaje a Carl von Ossietzky, Premio Nobel de la Paz, asesinado por los nazis en el campo de concentración de Esterwegen. Para esta obra, Becerra recurre a textos de Bertolt Brecht y otros escritores alemanes, junto a informaciones de revistas y diarios alemanes, en un esfuerzo gigantesco de síntesis cultural de la cultura alemana con un género musico-poético característico de la música chilena de los sesenta.

El gran drama épico chileno post septiembre 1973 está presente también en la obra de Juan Orrego-Salas, quien en 1961 se radicó en los Estados Unidos como profesor de la Universidad de Indiana, en Bloomington. Con financiamiento de la Fundación Rockefeller creó, ese mismo año, el Centro Latinoamericano de Música de esa Universidad, y en 1975 pasó a ser director del Departamento de Composición. En 1987 jubiló como Profesor Emérito para dedicarse desde entonces exclusivamente a su labor como creador. En la actualidad su catálogo supera los 120 *opus*<sup>11</sup>.

Este drama aflora en la *Biografía mínima de Salvador Allende* op. 85, sobre un texto de David Valjalo para voz, guitarra, trompeta y percusión (1983) y la ópera *Viudas* op. 101 (1987-1988), basada en la novela homónima de Ariel Dorfman. Esta última se agrega a las escasas obras del género escritas por compositores chilenos, y está inspirada en las trágicas muertes o desapariciones de personas acaecidas en el país, con una perspectiva de amor y reconciliación agregada al texto por el mismo compositor. En este marco se produce, tal como en el caso de Gustavo Becerra, un acercamiento entre el compositor y el conocido grupo chileno Quilapayún, del que surge la cantata *Un canto para Bolívar* op. 78 (1981) sobre un texto de Pablo Neruda y *Yo digo lo que no digo* op. 83, para voz femenina, coro masculino y conjunto instrumental (1982-1983) sobre textos de Eduardo Carrasco, en las que transmuta las sonoridades de este conjunto de acuerdo a su propia personalidad creativa.

La intercultura musical de la diáspora chilena es un tema muy amplio y complejo que reviste una importancia capital para la musicología chilena. No obstante, existe un desfase cuantitativo y cualitativo entre lo que se ha hecho en el país y lo que se ha logrado en el extranjero. Las canciones de Violeta Parra y Víctor Jara se han estudiado desde una perspectiva rigurosa durante los últimos 25 años fuera de nuestro país, mientras que solamente en los últimos nueve años estudios musicológicos sobre ambos se han publicado en Chile<sup>12</sup>. En años recientes la *Revista Musical Chilena* ha publicado artículos sobre tres compositores chilenos del siglo XX que han desarrollado una parte de su carrera en el extranjero, Juan

<sup>11</sup>A este respecto, cf. el trabajo de Juan Orrego-Salas sobre el tema que aparece en el presente número de la *RMCh* (pp. 66-69).

<sup>12</sup>Cf. Concha 1995; Concha, Norambuena, Torres y Valdebenito [1994]; Acevedo, Norambuena, Seves, Torres y Valdebenito [1996]; Torres 1998a; Aravena Décart 2001.



Allende-Blin, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra<sup>13</sup>. En el presente número de la Revista, la carrera de Eduardo Maturana es tratada por la autorizada pluma de Silvia Herrera. En el próximo número de la *Revista Musical Chilena*, el maestro Fernando García recibirá un merecido homenaje con motivo de haber obtenido el año 2002 el Premio Nacional de Arte en Música.

La situación social y política de Chile durante la época del gobierno militar fue, en su momento, uno de los lazos más fuertes que se estableciera por los músicos chilenos en el exilio, independientemente del tipo de música cultivada. Por razones obvias, obras que guardaran relación con la situación del país fueron raramente compuestas o ejecutadas en Chile durante el período comprendido entre 1973 y 1990.

Entre las excepciones está la cantata *Cain y Abel* para narrador solista, voces, conjunto popular y orquesta de cámara, sobre un texto del sacerdote Esteban Gumucio, presentada en 1978 en un simposio sobre los derechos humanos organizado en Santiago de Chile por la Iglesia Católica chilena. Fue escrita por el compositor Alejandro Guarelo quien se formó en Chile con el maestro Cirilo Vila durante la época del gobierno militar<sup>14</sup>.

Por otra parte, un lazo que con posterioridad a 1973 aglutinó a los compositores chilenos de la diáspora o residentes en el país, es el uso de la música de Víctor Jara o de Violeta Parra, como base de obras de música de arte o música popular urbana. En el caso de la música de arte, uno de los primeros ejemplos, si no el primero, es la elaboración de la *Plegaria a un labrador* de Víctor Jara por Juan Orrego-Salas en el tercer movimiento de su *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas* op. 77 (1980).

Dos años antes, en Chile, la célebre obra *Gracias a la vida* (1964-1965) de Violeta Parra, considerada recientemente en el país como uno de los más grandes clásicos de la música nacional<sup>15</sup>, fue elaborada por Guillermo Rifo en un fulgurante solo improvisado para xilófono acompañado por el conjunto Latinomúsicaviva, el que fuera grabado en 1978<sup>16</sup>. Veinte años después, el talentoso joven guitarrista y compositor chileno Juan Mouras publicó en Santiago una versión de *Gracias a la vida* para guitarra como parte de una casete titulada *Guitarra clásica* (Camerata, JMA-002)<sup>17</sup>.

Otras canciones de Violeta Parra que han servido de inspiración a los compositores chilenos son *Santiago pensando estás* (1960-1963)<sup>18</sup> y *La jardinera* (1950-

<sup>13</sup>La siguiente es una lista selectiva de trabajos sobre estos tres compositores publicados en la *RMCh*: Allende-Blin 1995; Merino 1979; Orrego-Salas 1988, 1991, 1994, 1994a; Benjamin 1994; Becerra 1984, 1985, 1986, 1998, 1998a; González Greenhill 1985; Torres 1985; Merino 1988; Cáceres 1991.

<sup>14</sup>Cf. Torres 1999.

<sup>15</sup>Cf. "Violeta Parra gana ventaja en canción del siglo", *El Mercurio* (30 de julio, 1999), p. C-17. Esta canción figura como el número 109 de la lista de obras de Violeta Parra que contiene el Cancionero 1993: 174. Una transcripción aparece en pp. 38-39.

<sup>16</sup>En 1979, Latinomúsicaviva acompañó a la cantante chilena Sonia la Única en *Gracias a la vida* en Santiago. En 1975, el Sexteto Hindemith 76, antecesor de Latinomúsicaviva a mediados de los 70, acompañó a la versátil artista Carmen Luisa Letelier en la interpretación de esta misma canción.

<sup>17</sup>Ver reseña de Fernando García en *RMCh*, LIII/192 (julio-diciembre, 1999), pp. 107-108.

<sup>18</sup>*Santiago pensando estás* figura como el número 73 de la lista de obras que contiene el Cancionero 1993: 173. Una transcripción aparece en pp. 116-117.

1954)<sup>19</sup>. En París, Sergio Ortega compuso en 1987 una obra para soprano y conjunto de cámara basada en la primera de ellas. Diez años después, en Santiago (1997), Jorge Martínez, compositor chileno que regresó al país después de un exilio de muchos años en Europa, emplea *La jardinera* como el tema para seis variaciones para guitarra<sup>20</sup>.

La obra músico-poética de Violeta Parra y Víctor Jara ha mantenido su atractivo para las nuevas generaciones de músicos y musicólogos chilenos. En la edición de las composiciones para guitarra de Violeta Parra, señaladas en la nota 12, participaron investigadores maduros tales como Olivia Concha y Rodrigo Torres junto a figuras jóvenes como el compositor Rodolfo Norambuena y el guitarrista Mauricio Valdebenito. Rodrigo Torres, Rodolfo Norambuena y Mauricio Valdebenito son también los editores de la *Opera omnia* de Víctor Jara, de acuerdo a lo señalado en la nota 12, junto al conocido músico José Seves y al joven músico y profesor de teoría de la música Claudio Acevedo.

En el caso del compositor chileno-peruano Celso Garrido-Lecca, recientemente distinguido con el premio Tomás Luis de Victoria, el rasgo señalado le sirve de instrumento para expresar una posición personal ante la vida y la sociedad. En su *Trío para un nuevo tiempo* (1986), el compositor plantea uno de sus más caros anhelos, la integración o, por lo menos, el estrechar la brecha entre la música de arte y la música popular urbana mediante la *Nueva canción* latinoamericana. Esta idea la plantea el mismo compositor en los siguientes términos<sup>21</sup>.

“Desde hace ya bastantes años he buscado en mi obra una integración, o mejor dicho un puente, entre las dos orillas de la música culta y la de la música popular, especialmente tomando como base la nueva canción latinoamericana. Es así que en mi Trío, el segundo movimiento está basado en la canción *Gracias a la vida*, y por ello está titulado como *Trío para un Nuevo Tiempo*, que sin ninguna pretensión, antagonizo con el Cuarteto del Fin del Tiempo de Messiaen que representa la actitud pesimista de Europa. También en el Cuarteto N° 2 ... , hago unas citas breves de dos canciones de Víctor [Jara] en los diferentes movimientos que sirven como material constructivo de ellos”.

El *Cuarteto N° 2* de Celso Garrido-Lecca está “dedicado a la memoria de Víctor Jara”. La recordada *Plegaria a un labrador* es elaborada en el quinto movimiento (Epílogo)<sup>22</sup>. Otra canción de Víctor Jara, *Paloma quiero contarte*, en el estilo del *canto a lo divino*, sirve como material temático del segundo movimiento (Cántico

<sup>19</sup> *La jardinera* figura como el número 14 de la lista de obras que contiene el Cancionero 1993: 171. Una transcripción aparece en pp. 50-51.

<sup>20</sup> El Tema y variaciones sobre una melodía de Violeta Parra, ejecutado en guitarra por el virtuoso Romilio Orellana, ha sido editado recientemente como parte del CD *Música de arte, Jorge Martínez Ulloa*.

<sup>21</sup> Carta fechada en Lima, 14 de julio, 1999. El Trío ha sido editado recientemente como parte del CD *Celso Garrido-Lecca, Encuentros* [ver reseña de Fernando García en *RMCh*, L/185 (enero-junio, 1996), pp.86-87]. Un artículo reciente, con un catálogo de la obra musical de Garrido-Lecca, es Tello 2001.

<sup>22</sup> Una transcripción de la *Plegaria a un labrador* aparece en Acevedo, Norambuena, Seves, Torres, Valdebenito [1996]:158-165.

[Elegía primera] y del cuarto movimiento (Cántico [Elegía segunda])<sup>23</sup>. Ambos cánticos están escritos en un apasionado tempo lento. La canción completa o variaciones de ella son tratadas en un estilo recitativo, o motivos específicos (tales como la cuarta ascendente al final de la primera frase musical) son imitados en una textura contrapuntística.

Este planteamiento de Celso Garrido-Lecca sirve de base, en una perspectiva de mayor alcance y complejidad, al *Cuarteto* de cuerdas N° 3 (1991), subtítulo "Encuentros y homenajes"<sup>24</sup>.

"En mi cuarteto N° 3 'Encuentros y homenajes' ..., he tratado de integrar justamente sin preponderancia y en el mismo nivel a todos los compositores que de alguna manera buscaron en la raíz popular una savia fecunda para su obra (incluyendo a Beethoven como el genio innovador). En el cuarto movimiento 'Rápido y danzante', hay una cita clara de Violeta Parra que constituye la segunda idea en el plan formal sobre su canción 'Los Pueblos Americanos'<sup>25</sup>, donde hay una referencia textual a lo que es la realidad de nuestros países: 'Los pueblos americanos, mi vida, se sienten acongojados, porque los gobernadores, mi vida, los tienen tan separados'."

El homenaje a Beethoven en el primer movimiento del *Cuarteto* N° 3 consiste en la cita y elaboración de uno de los principales temas del movimiento final (*Der schwer gefasste Entschluss*) del *Cuarteto* op. 135 del genio de Bonn. El segundo movimiento está dedicado a la memoria de Béla Bartók y el tercer movimiento es un homenaje a Antonin Dvorák. Si bien el compositor no cita materiales específicos, se inspira en algunos rasgos estilísticos de estos compositores, tales como lo que se ha denominado "música nocturna" de Bartók, o una melodía pentatónica del tercer movimiento (dedicado a Dvorák), afín al estilo de la música popular de Bohemia<sup>26</sup>.

Al aglutinar en su *Cuarteto* N° 3 a Beethoven, Bartók, Dvorák y Violeta Parra en función del profundo apoyo que le brindaran a la música popular de sus respectivos países, se constituye esta obra maestra de Garrido-Lecca en un interesante ejemplo de globalización, tanto en cuanto cubre un amplio período de la historia de la música occidental como al enlazar diferentes áreas culturales de Europa con Chile y América Latina. Desde el punto de vista axiológico de la apropiación y la elaboración, Celso Garrido-Lecca va más allá de lo señalado por Gerardo Mosquera, en cuanto a que dentro de la multidireccionalidad actual de la globalización América Latina mantiene relaciones radiales con los principales centros de arte mundial, pero insuficientes conexiones en red dentro de sí misma, a pesar de la variedad extraordinaria de su producción simbólica y de la manera original en que reelabora las propuestas que fluyen de los grandes centros mundiales<sup>27</sup>.

<sup>23</sup>Una transcripción de *Paloma quiero contarte* aparece en Acevedo, Norambuena, Seves, Torres, Valdebenito [1996]: 69-70.

<sup>24</sup>Carta fechada en Lima, 14 de julio, 1999.

<sup>25</sup>*Los pueblos americanos* figura como el número 82 de la lista de obras de Violeta Parra que contiene el Cancionero 1993: 173. Una transcripción aparece en pp. 62-63.

<sup>26</sup>E-mail fechado el 20 de agosto, 1999.

<sup>27</sup>Cf. Mosquera 2002.

## III

A modo de síntesis, en este período de treinta años, comprendido entre 1973 y 2003, el mundo ha experimentado un cambio radical, el que a su vez ha impactado profundamente en la orientación de nuestra disciplina, la musicología.

En primer término, reafirma la orientación reciente de la disciplina en cuanto a que el texto de la obra musical debe ser estudiado, no como algo aislado, sino que dentro del contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa. Por otra parte, la concepción de la sociedad no se circunscribe a los actuales límites del Estado-nación, sino que a una perspectiva mucho más amplia, la que sirve de base, en términos teóricos, para una reevaluación de la definición clásica que Charles Seeger entregara sobre la tradición<sup>28</sup>.

“La tradición abarca aquellos fenómenos que se manifiestan en la herencia, cultivo y transmisión del cuerpo de una práctica, o modo de hacer algo, en una sociedad. Considero que una tradición musical opera en tres dimensiones: en extensión, a través del área geográfica que ocupa una sociedad; en profundidad, a través del tejido social y en duración, a través de su período de vida”

En estos treinta años se ha puesto gradualmente en crisis el isomorfismo absoluto entre cultura y espacio geográfico. Por lo tanto, la cultura chilena y latinoamericana ya no se limita a los confines de los estados-nación que la integran. Siguiendo a Néstor García-Canciani<sup>29</sup>, se ha producido un proceso de desterritorialización de la cultura musical chilena y latinoamericana a través de los Estados Unidos, Europa y otras regiones por medio de una red de músicos, tanto del género popular urbano como del así llamado “serio” o de arte, quienes han establecido redes vinculantes entre ellos. La naturaleza de estas redes pone una vez más en el tapete el memorable dictum del gran escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier, sobre la esencia e identidad de las culturas musicales latinoamericanas, esta vez dentro de una perspectiva mundial<sup>30</sup>.

Esta perspectiva mundial plantea necesariamente la necesidad de un cambio de enfoque de los musicólogos chilenos y latinoamericanos, a fin de poder abordar simultáneamente el estudio tanto de aquellos rasgos definitorios de la música chilena y latinoamericana, tanto como sus transformaciones dentro de los parámetros de los nuevos entornos creativos a los que se ha incorporado. Además, la globalización de la música chilena y latinoamericana continuará creciendo en el futuro próximo, a medida que Chile rápidamente se integra a las sociedades capitalistas emergentes dentro de la globalización de la economía mundial. A pesar de ello, la actual situación económica y política de Chile ha permitido que pocos músicos chilenos que vivían en el extranjero se vuelvan a radicar en el país en forma permanente. Muchos han regresado en visitas breves financiadas gene-

<sup>28</sup>Seeger [1977]: 184.

<sup>29</sup>García Canciani 1995: 288-305.

<sup>30</sup>Carpentier 1977: 7-19.

ralmente por una combinación de fondos estatales públicos, de universidades, fondos privados y, en muchas ocasiones, fondos obtenidos por los mismos músicos. No obstante, la globalización de la musicología y la globalización de la música deberían estar estrechamente vinculadas. De otro modo, existe el peligro de la marginalización de los musicólogos que hoy día viven y trabajan en América Latina<sup>31</sup>.

Para alcanzar el deseado punto de equilibrio entre la globalización de la música y la globalización de la musicología debe enfrentarse la así llamada "brecha informática", esto es, las amplias inequidades existen actualmente en Chile y Latinoamérica en lo que respecta al acceso a la informática de los grupos más desposeídos.

Por otra parte, la así llamada "globalización económica" dista considerablemente de servir como instrumento para el desarrollo del hombre en su dimensión social, cultural, humana e incluso económica, que permita superar las brechas económicas, sociales y políticas que por tantas décadas han impedido un desarrollo integral de América Latina. Es este un ideal por el que tantos músicos chilenos han ofrendado, no sólo su música, sino que también su vida.

A este respecto, Joseph Stiglitz, Premio Nobel de Economía, "ha sido testigo de primera línea —gracias a su puesto como vicepresidente del Banco Mundial— del efecto devastador que la globalización puede tener sobre los países más pobres del planeta". Stiglitz ha observado que "el proceso de globalización orientado por el FMI y las organizaciones internacionales ha causado un sufrimiento excesivo a los países en desarrollo. La fuerte reacción contra la globalización tiene sus raíces no sólo en los perjuicios ocasionados a estos países debido a políticas ideológicas, sino también en las desigualdades del sistema comercial mundial". Stiglitz califica como "hipócrita pretender ayudar a los países subdesarrollados obligándolos a abrir sus mercados a los bienes de los países industrializados y al mismo tiempo proteger los mercados de éstos porque hace a los ricos cada vez más ricos y a los pobres cada vez más pobres"<sup>32</sup>. Esto se aprecia en la crisis política, económica y social que, en grados variables, ha impactado recientemente a países como Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Paraguay, Ecuador y Venezuela.

En un plano epistemológico, el nuevo y complejo escenario de la cultura musical de Chile y América Latina hace necesario incorporar a la musicología la capacidad de enfocar la riqueza que entrañan las contradicciones, los altos niveles de incertidumbre y la conjunción de lo múltiple y lo diverso en el pensamiento que preconizara Nietzsche<sup>33</sup>. En tal sentido, la musicología debe enfrentar el desafío formidable que implica el pasar del pensamiento lineal, característico del positivismo decimonónico, al pensamiento sistémico transversal que permita abordar la complejidad cultural de la sociedad contemporánea, no sólo latinoamericana, sino que de todo el orbe. Siguiendo a Nelly Richard, es necesario reorganizar el estudio de la cultura basándose en supuestos tales como la no división jerár-

<sup>31</sup> Una interesante muestra de la globalización de la musicología en Chile la constituye Torres 1999.

<sup>32</sup> Cf. Stiglitz 2002; ver además Edwards 2002.

<sup>33</sup> Cf. García de la Huerta 2002.

quica *a priori* entre la cultura letrada y la cultura popular postulada, entre otros, por el compositor Celso Garrido-Lecca, junto a una combinación de la pluridisciplinaria (combinación flexible de saberes múltiples) con la transculturalidad<sup>34</sup>. Este enfoque constituye un instrumento sumamente apropiado para abordar la complejidad mestiza de la cultura de Chile y América Latina, en el escenario en que inicia este milenio y que hemos trazado en grandes líneas en este ensayo. Además, podría servir de base para una reorganización de las instituciones académicas de nuestro continente, en las que los saberes se cultivan de manera segmentada, y, en la gran mayoría de las veces, sin una vinculación efectiva con la sociedad civil.

A los desafíos señalados se puede agregar otro: las múltiples y complejas facetas de la proyección mundial de la cultura latinoamericana.

En este sentido el historiador Juan Gómez Quiñones de la Universidad de California, Los Angeles, señala que poco a poco Estados Unidos se transformará en un país mestizo, donde la cultura latinoamericana juega un papel importante, debido a la incidencia creciente de la población hispanoparlante en el total de la población estadounidense<sup>35</sup>. Se pueden señalar también los estudios de Edwin Seroussi, profesor de la Universidad de Bar-Ilan en Israel, acerca de la influencia de la música de América Latina en ese país, en la que el tango juega un papel muy importante en la creciente comunidad de judíos de origen latinoamericano que se han asentado en Israel. Por otro lado, el análisis de Shuhei Hosokawa sobre el asentamiento en Japón de una persona peruana de origen japonés, replantea desde una nueva perspectiva la disyuntiva formulada por Néstor García Canclini entre la "desterritorialización" y la "reterritorialización" como conceptos para el análisis<sup>36</sup>. Todo esto apunta a que el mestizaje se transformará en una faceta generalizada de la sociedad mundial, para lo cual servirán como un útil punto de referencia los trabajos realizados sobre la cultura musical de América Latina.

En el fondo, se trata de abordar la relación entre cultura, globalización y tradición en un mundo que inicia su tercer milenio. Nuestra inserción como cultura en este mundo tendrá un mayor peso y significado en la medida que sepamos valorar nuestra propia tradición en la creación de bienes simbólicos. En tal sentido, la globalización se constituye en una gran oportunidad para explorar la memoria histórica dentro de la compleja red de lazos culturales decantados a través de los siglos entre los países de las diferentes regiones del mundo, desde una perspectiva tanto del espacio como del tiempo.

<sup>34</sup>Cf. Richard 2002.

<sup>35</sup>Gómez-Quñones 2003: 19.

<sup>36</sup>Cf. Hosokawa 2003.

## BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO [1996] *Victor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara.

AGUILAR, MIGUEL

1997 "Recuerdos de cincuenta años", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 49-50.

AHARONIÁN, CORIÚN

1998 "Al rescate de buenas tradiciones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 53-59.

ALEXANDER, LENI

1997 "Recordando a Fré Focke", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 54-55.

ALLENDE-BLIN, JUAN

1995 "En busca del Debussy perdido", *RMCh*, XLIX/184 (julio-diciembre), pp. 11-37.

1997 "Fré Focke y la tradición de Anton Webern", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 56-58.

ARAVENA DÉCART, JORGE

2001 "Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", *RMCh*, LV/196, (julio-diciembre), pp. 33-58.

BECCERRA SCHMIDT, GUSTAVO

1984 "La música en la Universidad de Oldenburgo", *RMCh*, XXXVIII/161 (enero-junio), pp. 53-64.

1985 "El Ossietzky Oratorium, de Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 12-15.

1986 "Lo así llamado bello en música", *Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz, Anales de la Universidad de Chile*, Quinta serie, N° 11 (agosto), pp. 77-95.

1997 "Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eider", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 45-47.

1998 "La posibilidad de una retórica musical hoy", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 37-52.

1998 a "Rol de la musicología en la globalización de la cultura", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 36-54.

BENJAMIN, GERALD R.

1994 "'Dramme per musica' en las obras de Juan Orrego Salas, opera 76-106", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 44-100.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1990 "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". Documento de trabajo FLACSO [Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]- Programa Chile, Serie: Educación y Cultura, N° 4. Santiago.

CÁCERES, EDUARDO

1990 "La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea", *RMCh*, XLIV/174 (julio-diciembre), pp. 57-110.

1991 "Homenaje a Gustavo Becerra-Schmidt en la Universidad alemana de Oldenburgo", *RMCh*, XLV/176 (julio-diciembre), pp. 9-15.

## CANCIONERO

1998 *Cancionero: virtud de los elementos*. Santiago: Fundación Violeta Parra.

## CARPENTIER, ALEJO

1977 "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su música*. México, D.F.: UNESCO; Siglo Veintiuno Editores.

## CARRASCO, FERNANDO

1998 "Los Festivales de Música Chilena: algunas reflexiones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), p. 76.

## CONCHA MOLINARI, OLIVIA

1995 "Violeta Parra, compositora", *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 71-106.

## CONCHA, OLIVIA, RODOLFO NORAMBUENA, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO

[1994] *Violeta Parra: Composiciones para guitarra*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Fundación Violeta Parra.

## CORI, ROLANDO

1997 "Cultura musical y neoliberalismo", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 65-67.

## CORRADO, OMAR

1998 "El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 59-66.

## EDWARDS, SEBASTIÁN

2002 "El Nóbel en su descontento: Stiglitz y la globalización", *Estudios Públicos*, N° 87 (invierno), pp. 251-263.

## GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1995 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.

## GARCÍA DE LA HUERTA, MARCO

2003 "'Diálogo' entre culturas y un alcance sobre Nietzsche y el mestizaje", en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 23-41.

## GARRIDO-LECCA, CELSO

1997 "El arte en la economía neoliberal", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 63-65.

## GÓMEZ-QUIÑONES, JUAN

2003 "The Beat and Rhythm of Mestizaje as Hybridity in Selected Texts in Mexican Historiography", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present [Selected Reports in Ethnomusicology]*, volumen XI]. Universidad de California, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, pp. 19-22.

## GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO

1985 "Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 3-11.

## GUARELLO, ALEJANDRO

1996 "El compositor y el neoliberalismo económico", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 67-68.

## HOSOKAWA, SHUHEI

2003 "From Lima to Koza: Diamantes and the Blurred Identity of Okinawan-Peruvian 'Reverse Migrants'", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present [Selected Reports in Ethnomusicology]*, volumen XI]. Universi-



dad de California, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, pp. 321-334.

## LEFEVER, TOMÁS

1997 "Fré Focke: el compositor y el maestro", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 50-52.

## MATTHEY CORREA, GABRIEL

1997 "Mi relación con la música chilena de los años 50", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 60-62.

1998 "Las encuestas del Festival", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 66-75.

## MATURANA, EDUARDO

1997 "Veinte años en mis recuerdos", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.

## MAX NEEF, MANFRED

1997 "Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 52-54.

## MERINO, LUIS

1979 "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 5-112.

1980 "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *RMCh*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.

1988 "Bienvenida a Gustavo Becerra", *RMCh*, LII/170 (julio-diciembre), pp. 87-89.

1999 "Creación musical de arte en el Chile independiente", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 3. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 628-639.

2003 "Music and Globalization: The Chilean Case", en Steven Loza (ed.), *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present [Selected Reports in Ethnomusicology, volumen XI]*. Universidad de California, Los Angeles: Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, pp. 251-270.

## MOSQUERA, GERARDO

2002 "Good-Bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Arte en América Latina: tránsitos globales", en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 123-137.

## ORREGO-SALAS, JUAN

1988 "Presencia de la arquitectura en mi música", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 5-26.

1991 "El Retablo del Rey Pobre, cuarenta años después", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 57-71.

1994 "Discurso de aceptación del Premio Nacional de Arte en Música, 1992", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 11-13.

1994 a "Altazor y la Missa in tempore discordiae: reciprocidad de palabra y música", *RMCh*, XLVIII/182 (julio-diciembre), pp. 14-43.

1997 "La década 1950-60 en la música chilena", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 42-44.

## OYARZÚN ROBLES, PABLO

2002 "Regreso y derrota: diálogo sobre el 'Gran poema', el estar y el exilio", en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 11-22.

PEÑA, CARMEN

1984 "Concurso Anual de Composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile", *RMCh*, XXXVIII/162 (junio-diciembre, 1984), pp. 132-138.

RICHARD, NELLY

2002 "La globalización académica de los estudios culturales y su recepción latinoamericana". en Rebeca León (ed.), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile: LOM Ediciones, pp. 151-166.

SANTA CRUZ, DOMINGO

1975 "Los treinta años de la Revista Musical Chilena", *RMCh*, XXIX/129-130 (enero-junio), pp. 7-12.

SEEGER, CHARLES

[1977] "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 182-194.

SLOBIN, MARK

1992 "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, XXXVI/1 (invierno), pp. 1-87.

SOLOVERA, ALIOCHA

1998 "Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), pp. 77-79.

STIGLITZ, JOSEPH E.

2002 *El malestar en la globalización*. Traducción de Carlos Rodríguez Braun. Madrid: Taurus.

TELLO, AURELIO

2001 "Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad", *RMCh*, LV/196 (julio-diciembre), pp. 7-32.

TORRES, RODRIGO

1985 "Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt", *RMCh*, XXXIX/164 (julio-diciembre), pp. 16-51.

1988 "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del Cono Sur", *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 58-85.

1997 "Los años cincuenta en Chile; una retrospectiva, introducción", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), p. 42.

1997a "Música y neoliberalismo económico: una prospectiva, introducción", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), p. 63.

1998 "El XIII Festival de Música Chilena", *RMCh*, LII/189 (enero-junio), p. 53.

1998a "Calló su voz, mas no su canto", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 11-14.

1999 *Música popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano -IASPM- International Association for the Study of Popular Music. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART).

1999a "Alejandro Guarello Finlay", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 5. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 940-942.

VILA, CIRILO

1997 "A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros", *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 58-60.