



ESCUELA DE MÚSICA

Integración De La Música Afro-Latina En La Música Popular Chilena, 1950-1960.

Alumnos:

Fuentes Dinamarca, Bastián

Herrera Contreras, Gustavo

Profesor guía: Rodríguez Olea, María

Tesis para optar al grado de Licenciado en Música

SANTIAGO, 2017

Agradecimientos.

A mi madre, quien ha sido el pilar y apoyo fundamental en cada uno de mis logros y derrotas. A mis abuelos que han estado conmigo toda su vida acompañándome en el camino. A Christian por su incondicional ayuda en momentos difíciles. A mi padre quien me brindo y traspaso todo los dotes musicales. Y por supuesto, ¡a la música! Ya que sin ella, nada de esto hubiera ocurrido.

B

Para mi madre, por ser la mejor madre que me pudo dar la vida, para mis hermanos (naninos), a toda mi familia Herrera y Contreras, para mis amigos de la vida... Agradecimiento especial a mi padre (J.H), gracias por todo viejo....

G

Índice

1.- Introducción.....	4
2.- Justificación.....	5
3.- Problemática.....	7
4.- Objetivos.....	9
5.- MARCO TEORICO.....	10
CAPITULO 1	10
“ORIGEN DEL SINCRETISMO AFRO LATINO AMERICANO, DESCRIPCION DE LA MUSICAS AFRO LATINA, DESCRIPCION DE LA MUSICA POPULAR CHILENA Y LA ACEPTACION HE INTEGRACION DE ELEMENTOS MUSICALES DE RAIZ AFRO EN CHILE”.....	10
5.1 Sincretismo Cultural afro-Latinoamericano.....	10
5.2 Descripción de la música Afro.....	15
5.3 Descripción De La Música Afro Latina.....	17
5.4 Descripción de la Música Popular Chilena.....	21
CAPITULO II.....	24
“NUEVOS MODELOS Y FUSIONES MUSICALES ADAPTADOS POR LOS MUSICOS POPULARES CHILENOS”.....	24
5.5 Aceptación he integración de elementos musicales de raíz afro latina en chile.....	24
5.6 Ritmos Afro-Latinos predominantes en la música popular chilena, 50-60.....	26
6.- Metodología de la investigación.....	29
7.- Metodología de análisis.....	31
8.- Resultados.....	32
9.- Conclusión.....	56
10.- Bibliografía.....	59
11.- Anexos.....	63

1.- Introducción.

La presente investigación pretende realizar un análisis musical sobre la incorporación de elementos musicales afro-latinos a la escena musical popular chilena, entre las décadas de 1950 y 1960 en la ciudad de Santiago de Chile, a partir del estudio de tres elementos fundamentales de la música a identificar: instrumentación, rítmica y estructuras musicales. El objetivo de este trabajo es aportar al conocimiento de la música afro y afro-latina en Chile, y al mismo tiempo abordar temáticas sociales y culturales que dieron vida a un movimiento y motivaron a un buen puñado de músicos que incorporaron estos elementos musicales en sus canciones.

En el presente trabajo de investigación, se desarrollará, tomando en cuenta distintos puntos de vista: la idea de multiculturalidad nacional y latinoamericana con la llegada de los esclavos africanos, cómo se integró por primera vez la música afro latina en la cultura musical popular chilena, la descripción de la música afro, afro-latina y la música popular chilena, terminando con la aceptación y integración de elementos musicales de raíz afro en Chile. Por otra parte se hablara de los nuevos modelos y fusiones musicales adaptadas por los músicos populares chilenos durante las dos décadas.

El criterio de análisis para desarrollar la investigación será estudiar seis canciones de seis agrupaciones musicales que desarrollaron el estilo, que fueran destacables y pioneras en ocupar los ritmos con descendencia afro y afro-latina. Para seleccionar las piezas a analizar, se realizó previamente un proceso de audición, de acuerdo a las características sonoras definidas a priori respecto de la música afro y afro-latina

Este trabajo aportará a futuras investigaciones al brindar información musical que no ha sido estudiada. El análisis de ritmos, instrumentación y estructuras profundizaran el estudio, y a la descripción de estos tres factores musicales, será la base principal de esta investigación.

2.- Justificación.

La motivación para realizar esta investigación, nace primeramente de nuestros propios gustos e inquietudes musicales, como partícipes de bandas con influencias afro-latinas. De esta experiencia, nacen nuestras preguntas acerca de cómo se inició en Chile este estilo musical y cómo en algún momento de la historia se insertó dentro de la misma. Realizando indagaciones previas hemos encontrado pocas investigaciones sobre música afro-latina en Chile, esto provoca interés para aportar al conocimiento. Otro punto interesante para nosotros, es descubrir este origen y esta inserción en un momento preciso de la historia. Es por eso que se designan las décadas a trabajar 50 - 60, pues fue en este momento, en donde la música afro-latina se integró en nuestro país. Entre los autores que a través del tiempo, han indagado acerca de la música popular Chilena, existe un claro reconocimiento del legado musical afro, afro-latino e indígena, pero que, sin embargo, no ha sido mantenido y reconocido del todo en nuestro país por diferentes razones. Pereira (como cito Salinas, 2000) indica que en la década del 40 “A pesar de la enorme importancia dada a lo popular en general, singulariza lo popular en lo ibérico europeo. De este modo, las tradiciones no-occidental indígena y africano quedan relegadas a los márgenes del discurso historiográfico central acerca del pasado musical chileno”(s/p). Consideramos que existe un desplazamiento de las músicas afro y afro-latinas y por desgracia también de la indígena. Como señala Salinas Campos, un desplazamiento que se traslada hasta el día de hoy y que hemos podido presenciar observando la ignorancia que existe en las nuevas generaciones sobre el tema afro-latino, realizando talleres artísticos en diferentes municipalidades, o clases en establecimientos educacionales.

Desde el punto de vista de la música popular, se podría decir que entrega una identidad propia a cada pueblo, diferenciándose por su geografía, clima o cultura. También es transversal a diferentes clases sociales, ayuda al desarrollo y crecimiento de los pueblos. Autores como Juan Pablo González, director del instituto de música de la universidad Alberto Hurtado, en el congreso de música popular chilena, señala: “La música popular se posiciona como un fenómeno democratizador para las sociedades, ya que desde siempre ha encarnado valores, reflejando problemáticas sociales y representado intereses comunes. Le ha dado voz a aquellos que,

por lo general, no la tienen. Además, en América Latina donde la modernización se da en forma desigual entre diversos grupos sociales y entre diversos Países, la música popular ha actuado como vehículo modernizador, al permitir que los sectores más postergados experimenten algún grado de contacto con ese desarrollo, con esa Modernidad que los rodea. Si lo vemos con sentido psicosocial la música popular es fundamental para el desarrollo de los pueblos”. (González, 2011: s/p). La llegada de los movimientos musicales afro y afro-latinos en Chile, provocó un cambio cultural en nuestra sociedad, abriendo la mente de muchos chilenos a nuevas expresiones culturales presentes en el continente, en primer lugar, y, en segundo lugar, con respecto a lo que diferencia de razas se refiere.

Consideramos que la integración del pueblo africano en nuestro continente es importantísima por su aporte en varios ámbitos de la sociedad, como en el levantamiento del continente americano, tanto cultural, económica y socialmente. Por otra parte, como adopta Chile esta cultura y como se integra la música en la escena musical popular Chilena bajo los parámetros de nuestra metodología de análisis, llegaremos a localizar nuestras dudas respecto a la integración entre estas dos culturas musicales.

3.- Problemática.

Hemos comprobado personalmente, realizando clases en colegios, que los niños desconocen la amplia gama de músicas chilenas de origen negro e indígena. Esta experiencia coincide con lo señalado por Ariel Blanco (2016), integrante de la comparsa “Catanga”, en donde interpreta candombe afro-latino con inmigrantes uruguayos y argentinos, ha vivido una experiencia similar con respecto a lo que a música afro latina se refiere. Explica que por parte del Ministerio de Educación, hay más interés en la música relacionada con lo clásico y popular folclórico tradicional, y poco o nada de música afro-latina, lo que se refleja en lo estipulado en las mallas curriculares. Esto influye en que el alumnado tenga poca motivación hacia lo afro-latino, y su interés radique en música para consumo masivo, como el Reggaetón y el Rock.

El tema a desarrollar es importante para las futuras relaciones que tendrán nuevas generaciones convivientes cada vez más con distintas culturas de origen afro. Hoy vivimos en un periodo en la historia de Santiago de Chile en donde la presencia de colombianos, ecuatorianos, brasileros y haitianos se hace cada vez más frecuente en las comunas. Es algo que podemos comprobar con solo salir al centro de la ciudad y recorrer lugares como la vega, el mercado central, el paseo ahumada o nuestra misma plaza Brasil. Esta migración que va en aumento, será quizás el motivo por el cual tendremos que aceptar su folclore y por lo que a nosotros nos compete, sus elementos musicales.

Según la Sección Estudios del Departamento de Extranjería y Migración del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, la población migrante en el país ha ido en aumento. Una comparación realizada entre los años 2005 y 2014 arrojan como resultado que el aumento de la población migratoria ha crecido en un 101% entre estos 9 años. También indica que en Santiago se concentra el 61,5% respecto del total país, y que el 43,8% del total de migrantes corresponde a ciudadanos provenientes de países vecinos con descendencia afro como Perú, Bolivia, Brasil, Colombia y Venezuela.

Con respecto a estos datos entregados por el Ministerio del Interior, se considera que en un futuro, el nivel de integración social de los ciudadanos latinoamericanos con raíces musicales afro descendientes, será un hecho absoluto. Por lo tanto el cuestionamiento se profundiza, considerando el nivel de aceptación de la sociedad que habrá en aquel entonces o la multiculturalidad establecida.

El propósito principal de esta investigación es develar las primeras intervenciones instrumentales y rítmicas de la música afro-latina en la música popular chilena. Con esto esperamos fomentar la idea de música negra en nuestro país, realizando una descripción histórica y musical de la inserción de estos ritmos en las décadas del 50, 60. La investigación pretende contribuir, además, con un archivo histórico musical discográfico. Para ellos contamos con el apoyo teórico y entrevistas a personas especializadas. Contribuyendo a futuras investigaciones profesionales sobre el tema señalado, ya que este trabajo será respaldado por escrito y en archivo mp3.

Para analizar la Música Popular Chilena, trabajaremos con una muestra musical constituida por seis canciones de seis bandas u orquestas, divididas tres en cada década. Las canciones fueron seleccionadas después de realizar un análisis histórico y audiciones previas sobre bandas y orquestas que eran protagonistas ejecutando música con descendencia afro-latina en el Chile del 50' y 60'. Se reconoce a priori en estas audiciones los tres elementos musicales que están siendo estudiados (instrumentación, ritmo y estructura) y corresponden a lo afro y afro-latinos, es por eso que desarrollaremos un análisis, concluyendo con nuestra propia observación y conclusión personal.

El propósito principal de este archivo histórico musical, es dar a conocer exponentes musicales afro-latino en Chile que existieron en las décadas del 50-60, y que se mantienen hasta hoy. Actualmente, somos conscientes de la existencia de esta música en Santiago y en todo Chile, abundando manifestaciones culturales de grupos y comparsas netamente afro o afro-latino en nuestra sociedad.

4.- Objetivos.

Objetivo General.

Describir cómo se integró la instrumentación, rítmica y estructuras características de la música de origen afro-latina, en la música popular chilena en las décadas de 50 y 60

Objetivos Específicos.

- Identificar cuáles son los principales instrumentos musicales presentes en la muestra de música popular chilena seleccionada.
- Análisis a los patrones rítmicos de cada canción, descubriendo cual es el patrón principal si es que contienen más de uno.
- Identificar la estructura de las canciones seleccionadas con el fin de diferenciar secciones.
- Analizar el mecanismo de adaptación o modificación que utiliza la música popular chilena para transformar los elementos afro-latinos e integrarlos a la composición musical chilena renovando el discurso compositivo en los tres elementos musicales a trabajar (instrumentación, ritmo y estructura).

5.- MARCO TEORICO

CAPITULO 1

En el siguiente capítulo se darán a conocer en primera instancia la integración de la cultura afro en el continente americano. Luego, la descripción de la música afro, la descripción de la música afro-latina, y por último, la descripción de la música popular chilena.

5.1 Sincretismo Cultural afro-Latino americano.

El sincretismo de la cultura afro en América se produce con la colonización europea en el continente americano. “Mayoritariamente llegaron españoles y portugueses desde finales del siglo XV y principios del XVI aunque con el pasar del tiempo se instalarían otras colonias europeas” (Mariori, Coyori, Huamán, Jacinto. Cusco, Perú 2014: s/p). El desembarco que trajo consigo la llegada de los conquistadores, significó además, el arribo de dos culturas importantes para entender lo que derivaría en el sincretismo cultural que se produciría en siglos posteriores, su propia cultura española con todo su sistema occidental europeo dominador, como explican los autores mencionados anteriormente. “La corona, la espada y la cruz, son los pilares fundamentales del estado más poderoso del mundo occidental pre invasión de América”. (Ibídem). Los autores se refieren a la corona como al sistema feudal y de reinado, la espada al mejor ejército de la Europa Occidental, y la cruz, como la ideología religiosa católica.

La otra cultura que arribó en aquel entonces, fue la cultura africana. Un porcentaje importante de africanos fue trasladado al continente americano por los españoles y portugueses, para trabajar como esclavos. Según un estudio realizado por la Unesco en el 2014, llamado “La Ruta Del Esclavo” los puertos más importantes desde el siglo XV al siglo XIX en la trata de esclavos en la llamada *costa de los esclavos* fueron: Isla de Gorea, Ghana, Cabinda, Luanda, Zanzíbar. Las zonas de abastecimiento de esclavos en donde

atacaron los ejércitos españoles y portugueses fueron: Ashanti, Arada, Yoruba, Benín, Loango, Bobangi, Lunda, Kongo, Endongo, Mbundu, Ovimbundu, Makua. La ruta que recorrían los esclavos y los destinos que les asignaban eran, durante el siglo XV – XVI, desde el puerto Gorea, hacia el caribe (Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico), con una cifra aproximada de 400.000 esclavos desplazados. Paralelamente, a las ciudades de Pernambuco y Bahía en Brasil, fueron trasladados 70.000 esclavos. En el siglo XVII, también desde el puerto de Gorea, fueron destinados 1.700.000 esclavos hacia El Caribe y también hacia Norteamérica, precisamente al puerto de Charlestown. En el mismo siglo pero hacia las costas de Brasil, fueron trasladados 1.300.000 esclavos. En el siglo XVIII, desde los puertos africanos de Elimina, Ouidah y Calabar, fueron reubicados 7.000.000 de esclavos al Caribe y Norteamérica agregando a Virginia en el país del norte. Desde los puertos de Cabinda y Luanda salieron al puerto de Bahía y desde el puerto africano de Zanzíbar 400.000 esclavos a Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro y Bahía. En el siglo XIX salieron desde el puerto de Cabinda y Luanda 1.900.000 esclavos hacia las costas del caribe. 1.900.000 hacia el puerto en Brasil y desde el puerto Lorenzo Márquez 407.000 hacia Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro y también Bahía.

A partir del informe de Unesco, mencionado anteriormente podemos decir, que entre el siglo XV y XVI fueron instalados en América 470.000 esclavos repartidos en El Caribe y en Brasil. En el siglo XVI el número de esclavos aumento seis veces más que en los siglos anteriores llegando de 3.000.000 de esclavos en América, manteniendo los lugares de destinos (El Caribe y Brasil). Para el siglo XVIII aumentaron los puertos de exportación de esclavos hacia América y a la vez se sumaron nuevos destinos como Virginia (Norte América) y en el cono sur (Buenos Aires y Montevideo). En cuanto al número de esclavos trasladados, llego a aumentar más del doble llegando a la cifra de 7.000.000 de esclavos repartidos por América. En el siglo XIX, la suerte cambiaria para los esclavos africanos que durante cuatro siglos soportaron la tiranía de sus captores, ya que en este siglo tanto en Estados Unidos como en Brasil se decretó la abolición de la esclavitud, por lo tanto la cantidad de esclavos exportados bajó considerablemente en América. En total se estima que llegaron 4.207.000 esclavos durante este siglo, cifra que claramente tuvo que ver con la medida adaptada por los gobiernos de aquel entonces.

La triste situación de los pueblos Africanos y la esclavitud, es un escenario que vivieron durante muchos siglos y en contra de su voluntad. De acuerdo a George Reid, “Los africanos no escogieron venir al nuevo mundo. Esta decisión se tomó por ellos, Primeramente por los gobernantes y comerciantes africanos que los esclavizaron, compraron y vendieron; después por los comerciantes y armadores europeos y americanos que los llevaron al nuevo mundo; y finalmente por los esclavistas que los compraron. Ningún africano hubiera escogido jamás la destinación a la que se le enviaba a la mayoría de ellos” (2007:32).

La mayor parte de estos esclavos de origen africano, fue motivada por una demanda de mano de obra. La corona española al instalar su sistema de expansión, controló gran parte del sur y centro américa junto con El Caribe. Debido a esto, necesitaron más gente para la expansión y las autoridades de las regiones solicitaron esclavos a la corona para las distintas actividades económicas (Cáceres, 2001).

Los esclavos africanos fueron introducidos en cuba en 1590, con la fundación de los primeros ingenios azucareros. En Jamaica se exterminó al indio, y la ausencia del oro determino que llegaran, ya en el siglo XVI, los esclavos africanos en mayor cantidad a explotar también la caña de azúcar bajo el dominio inglés. Paralelamente, en el mismo siglo, pero bajo el dominio español, en Veracruz y el valle de México, ya existían alrededor de treinta ingenios de azúcar. En Venezuela, la fuerza de trabajo esclavo se mantuvo hasta el siglo XVII, y se empleaba en los valles y zonas centrales donde trabajaban el cacao. Quienes compraban esclavos, asignaban distintas tareas y actividades para ellos. Por una parte, existía el trabajo duro en el campo o el obraje, en donde el dueño del esclavo mantenía vigilancia en sus tareas para sacar de él, el mayor provecho. Muchas veces estos esclavos eran condenados por los tribunales europeos y enviados a américa a dichas labores. Otros esclavos realizaban trabajos menos pesados y se desarrollaban en otras labores (albañilería, carpintería o artesanía). Estos esclavos, tenían la ventaja de obtener su libertad más pronto que los que se desempeñaban en plantaciones y los obrajes. Además, las órdenes religiosas también compraban esclavos que destinaban al servicio de iglesias, colegios, misiones y conventos (Montiel 2005).

Con la llegada de estas dos culturas (española y africana) con el pasar de los siglos, se generaron relaciones sociales entre esclavos africanos, indígenas, criollos y españoles. Otra

actividad en la cual se desempeñó mucho al esclavo, fue trabajar en las haciendas de los acaudalados, cumpliendo funciones domésticas. Como explica María Cristina Navarrete “La presencia de negros y mulatos tuvo una importancia relevante en los servicios domésticos. En estas haciendas y casas coloniales de europeos acaudalados, era común tener sequito de esclavos de ambos sexos, que ejercían las labores domésticas cotidianas; asistir la caballeriza y cocheras o así como ser porteros, cocineras, lavanderas, ama de llaves, recamareras, amas de crías”. (1995: s/p). Cabe señalar que mientras más alto el número de esclavos, era mayor el prestigio social que tenían estas familias.

Consideramos que de esta relación que mantienen los esclavos con la aristocracia española, nace la conexión y el sincretismo entre estas culturas. Avalados otra vez por el estudio de Montiel (2005) en las sociedades esclavistas de América, los factores económicos, religiosos y culturales influyeron decisivamente en las condiciones sociales que permitieron la integración y aceptación social de los esclavos emancipados.

La integración de las culturas afro-latinas se puede reconocer en tres planos. El primero es netamente religioso ya que conservan sus creencias, las que han sobrevivido en todo el continente. Estas tradiciones religiosas no solo las practican los africanos y sus descendientes, sino que también, distintos tipos de pobladores y no solo en forma de ritual, ya que también abarcan modos de conductas y prácticas cotidianas que regulan la vida de los creyentes. El segundo punto, es el aporte al folclore criollo, que al haber nacido en esta tierra, mantiene formas africanas que evocan la angustia, originada en ocasiones por las torturas, sufrimientos y sometimientos que vivían en su situación de esclavitud. El tercer plano característico de la cultura africana que se registra, fue el reconocimiento de los no africanos en algunos planos del arte y prácticas afroamericanas, como la danza, la música u otras expresiones artísticas, también otras costumbres que adaptaron como punto de partida para aplicar una especie de negritud. (Montiel, 1997).

Cabe señalar, sin embargo, que la reacción de aceptación o de rechazo tuvo distintos desenlaces, según la potencia europea que dominara cada zona. Pero en los lugares que si hubo aceptación ocurrió una transculturización. “El proceso de transculturación que tuvo lugar en América Latina entre los indios, los europeos y los africanos supuso una notable

modificación de las tres culturas originales y la aparición de una nueva realidad cultural” (Montiel, 1997: 4)

Este proceso de aceptación, será clave en cuanto al sincretismo musical que desarrollaremos en extenso más adelante. La convivencia entre españoles, esclavos e indígenas, fue la primera instancia que ayudó a que se realizara este traspaso de conocimientos, entre estas tres culturas a lo largo de toda América, dando inicio a una nueva raza, que tomaría el nombre de afro-latinos. Según un estudio del Institute For Latino Studies, de la University of Notre Dame, llamado *Afro-Latinos*, “Los primeros africanos llegaron a las Américas con los españoles o los portugueses, como esclavos. En los primeros años de las colonias, los esclavos africanos eran la mayoría de la población en lugares como Brasil y varios países del Caribe. Esta situación colonial propició las condiciones para el surgimiento de nuevas razas, entre ellas la mezcla del africano, del indígena, y del europeo” (2012: 1). El aporte africano al desarrollo de la cultura latino americana es innegable, la incorporación de su cultura abrió un nuevo mundo a creadores por toda América y la música, en especial, generó las primeras relaciones entre las culturas señaladas. Su aporte en ritmo, instrumentación y estructuras musicales, es algo que perdurara hasta la actualidad.

5.2 Descripción de la música Afro.

Al tratar de profundizar en el tema de la música africana y al realizar sistemáticas investigaciones, se consta la poca información y el poco respaldo teórico concreto disponible para realizar una mejor descripción de los elementos musicales. Sin embargo, la información recopilada permite explicar de alguna manera los orígenes de la música afro.

La música afro es la música autóctona que se generó y se practica hasta la actualidad en distintas regiones del África. La música en el continente africano, está dividida según los distintos sectores geográficos del continente. La zona norte (Egipto, Libia, Algeria, entre otros) recibe la herencia de oriente medio (Irak, Jordania, Arabia Saudita) y sus ritmos, instrumentos y estructuras musicales, están ligadas a estas influencias. La zona este (Kenia, Tanzania, Mozambique) también reciben la herencia de las tradiciones del medio oriente y además de algunos países de oriente, como la India, Indonesia o Tailandia. La zona occidente del África, (África Subsahariana), está conformada por los países que se encuentran al sur del Sahara (Congo, Nigeria, Angola). Esta zona presenta la mayor importancia para este estudio, ya que es el lugar del continente desde donde salió la mayor cantidad de esclavos que llegaron a América, y los responsables de la instauración de nuevos elementos musicales que generarían la raíz afro-latina¹.

El ritmo de los países subsaharianos, es la base de la música del África negra. Utilizan figuras rítmicas sencillas, que combinadas forman complejas polirritmias. Según la utilidad de la música, el ritmo puede ser: libre, sin patrón rítmico definido - regular, con pulsación marcada. En la melodía es muy frecuente la estructura de llamada y respuesta, alternándose solista y coro, como por ejemplo Funga Alafia (Pregunta) Ashe Ashe (respuesta). Suelen utilizar escalas de pocos sonidos, como la pentatónica, o escalas modales. Do Re Mi Sol La Do' (pentatónica). Los instrumentos más utilizados son, percusión; Balafón Mbira, Djembé Udú Ceremonia (Mali) Construcción Udú (Nigeria) Water udú Mbira (Zimbawe), viento: Kora Flauta nasal Valiha Lección de Kora Concierto de Valiha. La voz; se utiliza en forma de recitados, gritos y exclamaciones cuando es acompañada por instrumentos y danza.

¹ Recuperado de <http://www.chasque.net/armando/nuestraumbanda/ediciones/b2/musica.htm>

También se utiliza el canto coral a varias voces, conformando un entramado en el que suele destacar una voz solista y el resto realizan acompañamientos polirrítmicos complejos como lo es Mambazo Moon is walking.²

Existen autores que defienden la particularidad del ritmo y la importancia que significaba para los pueblos africanos. Como señala Jahn, la particularidad que sostiene el africano con el ritmo, es todo lo contrario al carácter rígido y estático del europeo, “En oposición a la episteme occidental, la concepción rítmica africana no reside en el oído sino en el movimiento. Esto tiene que distinguirse del canon privilegiadamente estático de Occidente” (1970:45). Esta diferencia se hace notar en la ejecución de las interpretaciones de ambos continentes y las diferencias rítmicas, instrumentales y de estructura son evidentes. No podríamos comparar por ejemplo una obra de Johann Sebastián Bach, con una ceremonia ritual de origen africano. Tomando esta idea de ceremonia recalcamos la importancia de la religión para el pueblo africano, lo que se expresa mediante la realización de ceremonias cuyo objetivo era la conexión con la tierra y el universo, tal como lo explicita Zahan, (1980) “Al igual que los pueblos indígenas la espiritualidad y el pensamiento africanos están también volcados a la renovación cíclica y armoniosa del Cosmos con una direccionalidad simbólica hacia el Oriente como sede de la vida, la salud y el bienestar”. (p.122). La funcionalidad de estas ceremonias, se pueden describir como, “Música para ahuyentar a los malos espíritus y rendir tributo a los buenos, la muerte y los ancestros. Buena parte de ella, interpretada por profesionales, es música sacra o ceremonial y en ocasiones se toca en cortes reales”.³

² Extraído de <http://fr.slideshare.net/musicaudivium/msica-subsahariana/5>

³ Recuperado de <http://lainmaculadamusica.blogspot.cl/p/musica-subsahariana.html>

5.3 Descripción De La Música Afro-Latina.

Las 3 culturas que se mezclaron (europeos, africanos e indígenas), tenían sus propios ritmos, instrumentos y estructuras definidas. A continuación se presenta una reseña sobre algunos instrumentos, ritmos y estructura característica de cada cultura. Por un lado, los españoles trajeron diversos estilos musicales y culturales propios. Influencias como la trova francesa o la improvisación de los moros árabes del norte de África, fueron estilos adaptados por los hispanos⁴. Otras influencias españolas que trajeron consigo, fueron las que señala Vega (citado por bravo, 1980) “Los artistas profanos, clavecinistas y vihuelistas trajeron la música artística; la gente de la iglesia introdujo la música adscrita al culto cristiano; los Hidalgos-sin perjuicio de preferir aquella y oír está en los orificios-importaron la música de salón y la gente del pueblo la música regional” (p.2). Estos estilos musicales se refieren a las estructuras de crear música (bailes de salón, música adscrita). Dichas formas musicales, venían acompañadas de instrumentos como; la guitarra, el clavecín, el arpa, laudes, vihuelas, trompetas.⁵

Los africanos que llegaron al continente, provenían del área subsahariana y tenían una manera distinta de tocar que sus pares del norte y de oriente. El tambor para el africano subsahariano fue un símbolo de sobrenaturalidad, un símbolo y una institución típica del África negra, (Barriga, 2004). Hay instrumentos africanos que reflejan la sonoridad de la naturaleza, y que son confeccionados de materiales naturales como la madera, las calabazas o los cueros y pelos de animal. En este sentido Aretz menciona que “Los cordófonos de procedencia africana que se conservaron en América son el arco musical con resonador de calabaza y el arco musical con resonador de boca y cuerda percutida. En el primero (berimbau de barriga, birimbao, marimbao o birimbao según los países)” (1977: 48). La estructura composicional de las canciones del África subsahariana se basaban en cánticos de repetición, como principios musicales con procedimientos, los llamados cantos de

⁴ Extraído de <https://disfrutelatino.wordpress.com/>

⁵ Fuente extraída <http://portal.educ.ar/debates/eid/docenteshoy/musica-traida-por-los-espanole.php>

llamada y de respuesta. Otra estructura identificable está en el canto ceremonial en el que se ejecutaban una con una menor cantidad de músicos e instrumentos.

Por otra parte el pueblo indígena que habitaba el continente americano, tenía un denominador cultural en común, establecido por las grandes civilizaciones precolombinas. Muchas etnias americanas tenían comunicación y relación desde antes de la conquista, relación que generaría una conexión cultural entre éstas. Cuadros (2005) señala que “tanto civilizaciones completas como la Maya, la Azteca, la Incaica, así como otros pueblos de la zonas caribeñas y amazónicas y el extremo sur del continente, aparecen reunidos sin mayor diferenciación. Semánticamente, este modelo de periodización remite todo el proceso de formación cultural desarrollado en el subcontinente hasta 1492.” (s/p).

Respecto de los instrumentos musicales de la época, es posible establecer que “Los instrumentos precolombinos eran en su mayoría de viento, como lo son las flautas; silbatos; antaras de distintos tamaños y variados materiales como el carrizo, duda, barro cocido, piedra, oro, cobre, huesos, canutos de pluma y tenazas de cangrejo, bastones de madera y cueros azotados contra el suelo y la voz” (Covacevich, s/a: 4). Este mismo autor, se refiere a otros instrumentos como el tambor de doble membrana confeccionada en madera, y el de una sola membrana, hecho en cerámica. Al referirse a los instrumentos de cuerda, explica que no se conoce mayor información y los que había eran solamente de frotación y no de digitación como lo es la guitarra. Las estructuras musicales que utilizaban, eran parecidas a la de los africanos saharianos, a saber, cantos ceremoniales dedicados a diferentes dioses ya que “el sonido para las culturas precolombinas fue un puente de acceso al otro mundo, fue el idioma para acercarse a sus dioses, la puerta al mundo del espíritu” (Covacevich.s/a;8).

En el siglo XIX, y de la mano de la abolición de la esclavitud, comenzó a gestarse un trato diferente por parte de los criollos hacia la cultura negra. Gracias a sus habilidades el pueblo de origen africano cobro más peso, particularmente en lo profesional, en el campo de la música así como obtuvieron mayor relevancia, los elementos propios de dichas culturas. Es aquí, donde se incorpora de manera legítima, la fusión de las músicas africanas, europeas e indígenas. Se puede realizar una clasificación de los instrumentos musicales, a partir de lo señalado por shaeffner (citado por Podestá, 2006) que se basa en una categorización

realizada en 1914, la cual es hoy ampliamente aceptada. Esta categorización se detalla a continuación.

Ideófonos: Las sonajas, cascabeles, platillos, castañuelas, gongs, xilófonos son alguno de los más conocidos.

Membranófonos: Timbales y la mayor parte de los tambores.

Cordófonos: Arcos, liras, arpas, laúdes, cítaras. Aerófonos: rho rombos, flautas, clarinetes, oboes, trompetas, cornos, órganos de boca, cornamusas, acordeón, armonios y órganos.

Como señala Sánchez,⁶ en el ensayo “tradición y creación musical en América latina y el caribe”, En el siglo XIX, en primera instancia, se expresa la conciencia nacional cubana en la música, se integra lo tradicional y profesional, con elementos de la cultura hispánica que se manifiesta en los bailes y en los cantos acompañados de cordófonos pulsados. Surgen por ejemplo el zapateo y el punto danzas que son mezcla de ritmos africanos con danzas españolas. Es en este siglo en donde se gesta uno de los complejos genéricos más importantes de la música cubana, que contienen influencias hispánica y africana: la rumba y sus variantes: guaguancó, yambú y Columbia. Con respecto a la tradición africana esta se mantuvo en cabildos y barracones conservando lo ritual y festivo que se mezcla con la cultura española. Los cantos tienen características de alternación entre solos y coros (relación pregunta y respuesta africana), acompañados instrumentalmente de membranófonos e ideófonos que son características comunes de las distintas etnias africanas que se insertan en la música cubana. La migración francesa con la forma del comportamiento del salón francés en la corte española contribuyeron al esplendor de la contra danza que conservo su forma binaria original, pero paulatinamente fue acriollándose, esto se debe a los diferentes músicos que la interpretaban, al organizar de una nueva manera el contenido rítmico de la contradanza europea. Ya en la segunda mitad del siglo XIX es donde nace el proceso de transformación de la contra danza al danzón. Ya en la segunda década del siglo XX, otra creación importante en la música afro latina es el complejo genérico del son, el más importante de la músicaailable cubana, el cual sintetiza

⁶ Extraído de portal.unesco.org/culture/es/files/14528/...doc.../Unesco%2Bdoc%2BSanchez.doc

diferentes elementos culturales y presenta influencias de otros géneros cubanos y caribeños. Otro género cubano de trascendencia nacional e internacional el cual refleja elementos innovadores en la creación musicalailable, son el mambo, el chachachá y el Mozambique (Ibídem).

En la descripción anterior, se profundiza en el país de Cuba por su sincretismo musical ya que es aquí donde nacen los primeros ritmos fusionados con elementos de la música africana, española e indígena en América latina. Desde el Caribe, nacen estos nuevos ritmos, que se difundirían por todo el continente. En el caso particular de la música popular chilena, son estos ritmos los primeros que llegan a territorio (rumba, son, guaguancó y chachachá) y en particular este trabajo de análisis musical, coincide con estos complejos genéricos que se instalarían en nuestro país en las décadas del 50' y 60'.

5.4 Descripción de la Música Popular Chilena.

Al referirnos a la música popular, hay que dejar en claro que su significado es muy variado. Así lo explica Olmeda “La música popular muy bien podemos advertir existe en medio de una serie de relaciones entre la industria y la audiencia como producto de consumo. Sin embargo, la música popular tiene igualmente significados y procesos sociales que intervienen entre la producción y el consumo. En la música popular media, la cultura, la historia, la política, la geografía, la tecnología, entre otros factores. Por lo que debemos atemperar todos estos elementos para entender qué es lo que llamamos música popular” (2001:1). El autor explica, que la música popular es un producto de consumo, que a su vez está involucrado con la sociedad misma y en la cual va variando de acuerdo a las diferentes circunstancias a las que esté sometido. Otro significado que se le ha dado a la música popular, es la que categoriza Middleton (citado por Olmeda, 2011) sobre diferentes visiones de abordar el significado de la música popular:

Definición normativa: La música popular es una de tipo inferior a la docta.
Definiciones negativa: La música popular es música que toma diferentes componentes de la música folklórica y o de arte.

Definición sociológica: La música popular es asociada con la producción para o por un grupo social particular.

Definición tecnológica-económica: La música popular es la música diseminada por los medios masivos y o por el mercado de masas.

En Chile la música popular a mediados del siglo XX, se destaca por varios factores. De acuerdo a Gonzales y Rolle. (Citado por Aranguiz, 2004): “La condición cosmopolita del consumo musical chileno, marcará la tónica del desarrollo de la música popular en el país. Asimismo, esta se destaca por la versatilidad y ductilidad de compositores e intérpretes. Así, la música popular cultivada en Chile durante la primera mitad del siglo XX se ha transformado en una cultura de masas, que no ha perdido su Distinguido acento local, pues, advierten, todavía prevalece la idea de que la música chilena corresponde a aquella música producida, compuesta y ejecutada por músicos nacionales”.

Según las diferentes categorizaciones de Middleton sobre música popular y luego de analizar la descripción de Gonzales y Rolle sobre la definición de música popular chilena, es posible argumentar que la música popular chilena, es música compuesta para la cultura de masas, fenómeno que ha transformado la música chilena en consumismo y que, según Middleton estaría bajo el margen de la definición tecnológica-económica: La música popular es la música diseminada por los medios masivos y o por el mercado de masas (Midieron, citado por Olmeda, 2011)

El caso de la música popular en Chile, está conectado estrechamente con las culturas de masas, refleja una situación de desecho de las músicas y un olvido colectivo hacia estas. Así lo señala Claro “Como esta música pasa rápidamente de moda, con igual celeridad se la olvida, y son pocos los casos de canciones populares que sobreviven. Cuando esto sucede, se transforman en verdaderos clásicos de su género o, en la mayoría de los casos, entran en un proceso de folklorización donde se pierde la identidad de su creador” (1997; 118).

Los compositores de dicha época, destacaban por sus adaptaciones y diferentes variaciones de interpretar y crear música. Gonzales y Rolle (citado por Aranguiz 2004) también hacen referencia a que en la mitad del siglo XX se creía que la música popular chilena era toda la música producida y compuesta exclusivamente por músicos nacionales, obviando el aporte de las influencias extranjeras tanto americanas como europea.

Es así como en la música popular se produce un cruce particular de influencias, que proceden básicamente del folclore chileno, del cancionero latino americano, del baile afro-latino, de la música anglosajona y la música clásica europea. (Godoy y Gonzales, 1995).

La música popular de los años 50 y 60, era precisamente la música afro-latina. La industria musical, las radio emisoras, y la escena bohemia santiaguina, estaban bajo el margen y los parámetros del mercado musical chileno de aquel entonces, que abarco la inclusión de músicas caribeñas en formato de orquestas (Huambaly, Los Peniques, Sonora Palacios). “La introducción en Chile de una serie de géneros bailables de origen caribeño comenzó en la década de los treinta, con la llegada de la música popular cubana. La década de 1950

estuvo marcada por el apogeo del mambo y el chachachá, los que fueron desplazados por el reinado de la cumbia en la década de los sesenta”.⁷

La música popular en nuestro país, en la década del 50’y 60 estuvo marcada por la influencia afro- latina caribeña. Las orquestas chilenas más populares, adaptaron el estilo y el formato orquesta que se había pronunciado en nuestro país en las décadas anteriores, y interpretaron covers u o creaciones propias dentro de estos mismos estilos. “Las orquestas chilenas de música tropical que se formaron durante la década del cincuenta tuvieron como antecedente a diversos músicos y agrupaciones cubanas que visitaron el país en los años previos. Uno de estos conjuntos fue Lecuona Cuban Boys, cuya gira por Chile en 1942 terminó de consolidar la influencia que desde la década de los treinta venían ejerciendo los ritmos afrocubanos en el medio nacional⁸”. (Ibídem)

Sin duda la música popular chilena ha estado marcada por el predominio de la industria y las influencias extranjeras, influencias que se han desarrollado con gran éxito alcanzando niveles de popularidad entre los chilenos, los cuales adoptan estos estilos como propios, como señalo Gonzales y Rolle (citado por Aranguiz, 2011) toda la música ejercida por chilenos es chilena, interpretación que por lo general se le daba a la música popular chilena.

⁷ Extraído de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html>

⁸ Extraído de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html>

CAPITULO II

En el siguiente capítulo se describirán los ritmos y estilos que adaptaron los músicos chilenos en las décadas del 50 y 60, cuáles fueron los más predominantes y cuales se mantuvieron vigentes durante las dos décadas.

5.5 Aceptación he integración de elementos musicales de raíz afro latina en chile.

La música afro-latina se integró en la escena musical popular chilena, en la década del 30. Desde un comienzo, formó parte del movimiento musical en Santiago, una tendencia que se transformaría en éxito a nivel juvenil y que se transformaría luego, en un nuevo estilo musical y dancístico. “La introducción en Chile de una serie de géneros bailables de origen caribeño comenzó en la década de los treinta, con la llegada de la música popular cubana. Inicialmente se importaron versiones comerciales de la rumba, la conga y la guaracha, por intermediación de la industria musical y cinematográfica norteamericana. La década de 1950 estuvo marcada por el apogeo del mambo y el chachachá, los que fueron desplazados por el reinado de la cumbia en la década de los sesenta”.⁹

La importancia de la industria musical, que empezaba a instalarse en el país durante los años 30, fue fundamental para que entraran estas nuevas músicas con elementos instrumentales y rítmicos afro descendientes. Esta industria musical abarcaba desde la grabación de los discos, la emisión por las radios, hasta el movimiento bohemio, que se desarrollaba en lugares como bares, quintas de recreo y cabarets, “el fenómeno tuvo en la radio su principal medio de difusión, nutrido por una abundante producción de discos y partituras, animado por un activo circuito de espacios musicales conformado por teatros, auditorios y locales nocturnos -cabarets, *boîtes* y restaurantes- que presentaban espectáculos en vivo”.¹⁰

⁹ Extraído de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html>

¹⁰ Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html>

La nueva sociedad y el mercado de la industria, ayudaron a crear esta base del movimiento afro-latino en Chile. Los músicos de aquella época, estaban respaldados por estas circunstancias que brindaba la industria, y por la gran demanda que generaba este nuevo estilo musical y que ciertamente iba en aumento.

Como veremos en nuestro análisis musical, los ritmos más predominantes dentro de este círculo afro latino chileno, eran el Chachachá, Mambo, Bolero, Son, Guaguancó, Rumba y hasta Salsa. Todos estos ritmos nacidos del sincretismo europeo, africano e indígena. Las estructuras que solían ocupar eran adaptaciones derivadas de los ritmos originales, aunque, algunos grupos incursionaron en la modificación de las estructuras formando secciones nuevas en las canciones. La instrumentación que utilizaban estas orquestas, era la típica del formato de la orquesta cubana. Bloque melódico: voz y coros. Bloque armónico: contrabajo y piano. Bloque de bronce: trompetas, saxos, trombón. Bloque rítmico: timbal, Congas, bongo, maracas, güiros y campanas.

La aceptación de los elementos musicales de raíz afro latina fue positiva. El poder de la industria musical, contribuyo a que la relación del pueblo chileno con estos nuevos ritmos caribeños se mantuviera hasta el día de hoy con vigencia. La ausencia de identidad musical que genera el sistema de masas y la misma historia cultural del país con su poco reconocimiento a estilos autóctonos por ejemplo, produce que muchos estilos que entran en Chile, recojan gran fuerza y gocen de popularidad, tal como ocurrió con los ritmos caribeños en los 50. Hoy somos testigos presenciales de como muchos ritmos y estilos internacionales se insertan en nuestro país. El factor globalización, consumo de masas y la multiculturalidad actual en Chile, hacen que la introducción de nuevas tendencias se desarrolle con gran facilidad.

5.6 Ritmos Afro-Latinos predominantes en la música popular chilena, 1950-1960.

Pocas influencias extranjeras han tenido una presencia tan sostenida y variada en el tiempo, como los diversos géneros musicales venidos del Caribe, adoptados como parte de los gustos bailables y la fiesta nacional. Son generaciones de ritmos y de audiencias, las que han disfrutado de esta música tropical, desde la década del '30, con la guaracha, el chachachá y el mambo de las orquestas de los 40 en adelante, y con la explosión de la cumbia de los años 60, incluidas todas las transformaciones que ese ritmo colombiano ha experimentado.¹¹

La música popular durante la década del 50, estuvo marcada y muy influenciada por las músicas centro americanas, especialmente por los ritmos afro cubanos. El mambo, el bolero y el chachachá, se introducían en nuestro país con gran personalidad y siendo ejecutada por músicos chilenos que interpretaban distintas canciones del repertorio cubano.

La motivación de los músicos chilenos para tocar este nuevo tipo de ritmos de descendencia afro, se fecundaba aún más con la llegada de numerosos músicos centro americano, los que se radicaron en Santiago, siendo músicos con gran experiencia y con carreras instauradas en la música tropical latino americana, quienes transmitían todo el conocimiento musical afro latino a los músicos y audiencias nacionales. Agrupaciones como Lecuona Cuban Boys a quienes citamos en el primer capítulo (música popular) fueron alguno de los tantos músicos que se establecieron en Chile, formando un legado de músicos chilenos amantes de estos nuevos ritmos y quienes interpretarían la música afro-latina.

Alguna de las sonoras, combos o agrupaciones que se influenciaron por las músicas afro latinas en la década del 50 en Chile fueron: Los Peniques, Los Caribes, La Orquesta Huambaly, Orquesta Ritmo y Juventud y La Cubanacan. Dichas agrupaciones, interpretaban un repertorio orientado hacia el mambo y el chachachá principalmente, pero también interpretaban boleros y otros derivados de la rumba¹².

¹¹ Fuente extraída de <http://www.musicapopular.cl/generos/tropical/page/17/>

¹² Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html>

Ya en la década del 60, la música popular chilena sufriría un cambio con respecto a los ritmos predominantes en la década del 50. Uno de los factores que contribuyó con esta situación de cambio, fue la revolución cubana de 1959. El consecuente bloqueo de la isla y la migración de los músicos a Estados Unidos, derivó en que el flujo de música caribeña hacia el cono sur, se viera interrumpido, favoreciendo la difusión de otras tendencias y estilos musicales que desplazaron el mambo y el chachachá, reorientando la propuesta de los músicos nacionales a causa de este factor.¹³

Una de las nuevas propuestas rítmicas que utilizaron los músicos chilenos en la década del 60, es la cumbia. La cumbia es un baile folclórico autóctono colombiano, y derivada del sincretismo cultural entre indígenas, negros y españoles. En sus inicios, la cumbia se interpretaba con flauta de bambú, gaita, gauche, maracas y tambor. Posteriormente se creó la cumbia moderna que incorporó instrumentos propios del caribe. En los inicios de la década de los 60, jóvenes artistas desembarcaron en Chile para presentarse en teatros de la capital. Estos intérpretes se transformarían con el pasar de los años en exponentes del género llamado cumbia. Tal es el caso del venezolano Lusin Lándaez o de la colombiana Amparito Jiménez quien se hizo conocida por la interpretación de La Pollera Colorá. Mientras se presentaban estos músicos colombianos en el país, se creaba en Chile la primera agrupación dedicada exclusivamente a la cumbia, la aún activa “sonora palacios”.¹⁴

Al igual que la música afro latina, la cumbia se introdujo en el país gracias a la influencia de la industria musical, que se abrió a nuevos estilos, incorporando la cumbia en el 60 con gran éxito y aceptación hasta el día de hoy. Otro estilo de música muy popular en los 60 fue la nueva canción chilena. La Nueva Canción refleja una tendencia mundial de retratar las falencias sociales de cada nación a través de la música, intentando renovar el arte a partir de ésta. En el caso específico de Chile, adquiere diferentes elementos musicales de la tradición popular latino americana, como el nuevo cancionero argentino, la nueva trova cubana, la música popular brasileña y aún más lejano en el caso de Cataluña e Italia. Es así como a mediados de la década de los 60, nace la nueva canción chilena, con autores de renombre tales como Isabel Parra, Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns y Víctor

¹³ Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html>

¹⁴ fuente extraída de <http://www.ojoentinta.com/tras-los-pasos-de-la-cumbia-chilena/>

Jara más las agrupaciones Quilapayun, Aparcoa e Inti-Illimani (Godoy y Gonzales, 1995). De las influencias latinas, de las cuales se nutrió la nueva canción chilena, el acercamiento a lo afro fue proporcionado por la trova cubana y la música popular brasileña, aunque como señalan los autores anteriormente citados también se alimentó del folclore colombiano, venezolano y peruano, los tres con fuerte influencia afro latina.

Un ejemplo de Quienes seguían el proceso de lucha social firmemente e incorporaban en sus canciones ritmos de descendencia afro y afro-latina, fue la agrupación “Quilapayun”. En nuestro análisis musical hacemos un estudio a la canción llamada *La Bola*, que utiliza variados elementos instrumentales, rítmicos y estructurales afro y afro-latinos. Destacan instrumentos afro latinos como las congas, bongo, güiro y se utilizan ritmos de rumba, guaguancó, festejo y afro ritual. Esta agrupación se mantiene vigente hasta el día de hoy, conservando en sus músicas las influencias recogidas en los 60’.

Como conclusión podemos decir que los ritmos predominantes en las décadas del 50 y del 60 fueron introducidos por distintos factores en nuestro país. Como vimos anteriormente uno de los factores fue la política, ya que al realizarse la revolución cubana hubo un bloqueo de músicas caribeñas, lo que origino que los mercados abrieran a nuevas tendencias musicales. Otro factor destacado fue la influencia del mercado musical chileno, que como en muchos países latino americanos, está controlado por el sistema dominador de masas que es creado especialmente para vender. Sea cual fuese el factor primordial de esta inserción musical y cultural, es un hecho que numerosos ritmos afro-latinos se instalaran para siempre en nuestro Chile, y es tal vez por eso, que el chileno siente propio los ritmos de cumbia o de son, contrario a como se identifica con un canto aymara o mapuche.

6.- Metodología de la investigación

Fundamento teórico.

La metodología a trabajar será la investigación documental, como señalan López Cano y San Cristóbal (2014) toda investigación emplea bibliografía especializada para realizar sus estudios, en el ámbito de la música además de estos se emplean instrumentos propios. “En música, además de estos documentos, con frecuencia empleamos partituras, CDs, DVDs y archivos multimedia” (2014. P.85). Esta investigación utilizará en particular el tipo de investigación en documentos multimedia y archivos históricos. Por lo tanto tal como señalan los autores citados, esta investigación se basará todo tipo de documentos musicales tanto escritos como audibles, con esto se pretende lograr los objetivos propuestos.

Grupo de estudio.

El objeto de estudio es:

3 canciones, 3 grupos musicales de la década de los 50.

3 canciones, 3 grupos musicales de la década de los 60

Grupos musicales	Canción	Década
La Huambaly	El Bodeguero	50
Los Peniques	Nicolasa	50
Los Caribes	Pachuco bailarín marca el paso	50
Sonora Palacios	Yira	60
Orquesta Ritmo y juventud	La basura	60
Quilapayun	La bola	60

Estrategia metodológica.

Para lograr desarrollar nuestro estudio en coherencia con los objetivos propuestos, se determinó como estrategia dividir el proceso en las siguientes etapas:

La primera etapa consiste en realizar una revisión histórica musical y audiciones previas de bandas y orquestas protagonistas en la interpretación de música de descendencia afro y afro-latinas, en el Chile de aquel entonces. Luego seleccionar las canciones más representativas.

La segunda etapa consiste en descomponer cada una de las canciones seleccionadas en los tres elementos a analizar (instrumento, ritmo y estructura), donde se incluirá las distinciones sobre las posibles modificaciones incorporadas al incluir música afro en la música popular chilena.

Técnicas de recolección

Revisión de archivo documental: Consiste en la revisión de libros, revistas y ensayos

Revisión de archivo de audio: Consiste en la revisión de archivo musical

- Bases de datos con información discográfica.
- Bases de datos de referencias de publicaciones sobre temas musicales.

7.- Metodología para el análisis.

La metodología para el análisis constó en primera instancia, en la realización de exhaustivas audiciones, a partir de las cuales se logró identificar los instrumentos musicales afro-latinos presentes en cada una de las canciones seleccionadas del archivo musical.

Por otra parte, se espera a partir de estas audiciones, definir los patrones rítmicos característicos de las creaciones en cuestión, la prevalencia del mismo patrón rítmico durante toda la canción, o si las obras contenían variaciones y cambios rítmicos apreciables.

Para analizar las estructuras de las canciones seleccionadas, se realizó la misma metodología de análisis que en los puntos anteriores, con el propósito de definir las distintas partes de las obras que forman estructuras y forma de las canciones seleccionadas.

A partir de los análisis anteriores (instrumentación, ritmos y estructuras), se trabajó en el análisis de la adaptación o modificación que pudiesen integrar los músicos chilenos, para definir cuáles eran y en qué momento de la canción se incorporaron.

8.- Resultados.

El siguiente análisis, constara con la revisión de seis canciones de seis agrupaciones musicales chilenas de las décadas de 50 y 60, separadas por tres canciones en cada década seleccionada. Las canciones que se trabajaron fueron seleccionadas después de realización de audiciones previas y la constatación de la existencia de antecedente de música afro latinos (instrumentos, ritmos, formas) en sus secciones. Las agrupaciones y obras escogidas fueron las siguientes que se designaron fueron las siguientes:

Años 50

La Huambaly, con el tema:

- El Bodeguero.

Los Peniques, con el tema:

- Nicolasa.

Los Caribes, con el tema:

- Pachuco bailarín Marca El Paso.

Años 60

Sonora Palacios, con el tema:

-Yira.

Orquesta Ritmo y Juventud, con el tema:

- La Basura

Quilapayun, con el tema:

- La Bola

Se realizó un cuadro de análisis por cada canción que consta de las siguientes características:

- La primera fila horizontal representa las secciones del tema Ej. Sección A, sección B. Esto, en definitiva la forma o estructura final de la canción.
- La segunda fila horizontal muestra la cifra indicadora de compas por sección.
- La tercera fila horizontal representa el número de compases por cada sección y la cifra indicadora de compás Ej.: sección A, (8 compases divididos en 4+4), Puente (4), etc...
- La cuarta fila horizontal se refiere a los instrumentos protagonistas en cada sección, ya sea armónica, melódica o rítmicamente. Ej. Sección A (protagonismo de la voz solista sobre los demás instrumentos). Solo (solo de bronce con solo de percusiones).
- La quinta fila horizontal representa el ritmo que utiliza la canción, que en algunas ocasiones varia la según la sección.
- la sexta fila horizontal identifica si existe adaptación o modificación de la canción, y será especificando la parte o sección se llevó a cabo. Ej.: Solo (Modificación al cambiar al ritmo de mambo).

“La Huambaly”

Mencionar a la " Orquesta Huambaly ", es hablar de una de las agrupaciones musicales más exitosas de nuestra historia, pues su música se convirtió a través de los años, en patrimonio cultural chileno, y parte del subconsciente colectivo de nuestro país. Tocaron un amplio repertorio latinoamericano desde 1954 hasta 1964 y es considerada como una de las mejores orquestas de música tropical que ha habido en Chile.¹⁵

Comenzando con el análisis de las canciones, el primer tema “El Bodeguero”, fue una canción interpretada por La Huambaly en el año 1956. Contiene ritmo, formas e instrumentos de origen afro latino. El ritmo que utiliza durante toda la canción es Chachachá, (El chachachá es un baile de origen cubano, creado a partir del danzón y el son montuno).

La instrumentación del El Bodeguero está separada por bloques instrumentales característicos de las orquestas cubanas.

Los bloques instrumentales en los que se separa el “Bodeguero” son:

Bloque melódico: voz solista y coros.

Bloque armónico: contra bajo y piano.

Bloque de bronces: trombón, trompetas y saxos.

Bloque rítmico: batería, congas, timbal, bongo, maracas y güiro de calabaza.

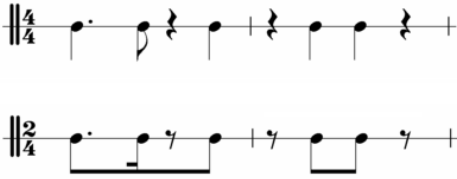
La manera de tocar cada instrumento señalado, es netamente basada en los patrones rítmicos y estructurales característicos del Chachachá, excepto en la sección del solo, en donde el ritmo cambia a Mambo.

-El bloque melódico está compuesta en primera instancia por una voz masculina solista, que canta en las secciones A, A', B, B' en las que juega un papel principal. Los coros aparecen en el estribillo, con una frase que marca la característica del mismo “toma chocolate”, paga lo que debes”.

-El bloque armónico está compuesto por el piano y el contrabajo. La participación del piano es reducida y solo se limita a acompañar melódicamente y discretamente dos secciones (puente y estribillo final). El contrabajo ejecuta la frase melódica rítmica típica del Chachachá. Esta frase melódica rítmica utiliza el Ier y Vto grado primordialmente, manteniendo la rítmica, pero cambiando la armonía según cada sección y cada acorde de la canción. Aquí, dos ejemplos de la rítmica que ejerce el bajo en compás de 4/4 y 2/4.

¹⁵ Extraído de www.huambaly.cl

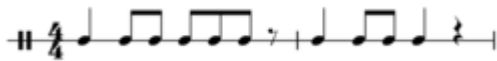
Patrón rítmico del chachachá en 4/4 y en 2/4



-El bloque de bronce juega un papel principal en la introducción, ejecutando una polifonía entre saxos, trompetas y trombones. En el transcurso del tema pasan a cumplir un rol de pregunta y respuesta, dialogando con la voz solista. Luego, en el solo, vuelve tomar un papel principal creando un clímax acelerando el ritmo junto a las percusiones, y creando una atmosfera de festejo, característico del afro latino.

-El bloque rítmico es ejecutado por la participación de los instrumentos señalados anteriormente (batería, congas, timbal, bongo, maracas y güiro de calabaza) las congas, el bongo, las maracas y el güiro, que siguen el patrón rítmico base del chachachá.

Patrón rítmico del Chachachá para percusiones.



Los demás instrumentos rítmicos (batería, timbal) adornan el patrón establecido con otras figuras rítmicas de acompañamiento que siguen los patrones anteriores variando solo algunas figuras dentro del compás, manteniendo la forma original del chachachá.

Estructuralmente la canción utiliza el formato de un Chachachá original cubano. Cabe señalar que ritmo de mambo, ejecutado en la sección del solo, es un ritmo que no tiene un patrón rítmico establecido, ya que es una mezcla de diferentes ritmos afro latinos como (rumba, chachachá, son). Para entender de una manera mucho más específica y clara la forma estructural del tema, presentamos el siguiente cuadro.

Cuadro de análisis.

Secciones.	Intro.	: A+A':	B+B'	A+A'	Puente	Estribillo	A+A	Solo	Estribillo	F.A
Cifra indicadora	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
Compases	4+4+1	4+4	4+4	4+4	4	8	4+4	8+8	8	
Instrumento sobresaliente.	Solo bloque de bronce	Voz solista Con respuesta del bloque de bronce.	Voz Solista. Con respuesta del bloque de bronce.	Voz solista Con respuesta del bloque de bronce.	Figura melódica en el piano.	Coro de voces.	Voz solista. Con respuesta del bloque de bronce.	Primeros 8: percusiones en intensidad. Y solo una trompeta. Segundos 8: acompañan bloque de bronce completo.	Coro de voces acompañado de frase melódica en el piano.	
Ritmo.	Chachachá	Chachachá	Chachachá	Chachachá	Chachachá	Chachachá	Chachachá	Mambo	Chachachá	Chachachá
Modificación o adaptación	/	/	/	/	/	/	/	Modificación al cambiar al ritmo de mambo.	/	/

En conclusión La Huambaly realizó la interpretación de una obra totalmente afro latinoamericana, ya que contiene todos los elementos de las grandes orquestas cubanas que tocaban chachachá. La manera de tocar los instrumentos, el ritmo y las estructuras, son las formas características del estilo señalado. En cuanto a si hubo o no adaptación o modificación en este tema, podemos decir que solo en una sección (solo de percusiones), en donde el ritmo del Chachachá cambia a un Mambo. Las demás secciones e instrumentos mantienen el patrón que ocupaban los músicos provenientes del estilo primeramente engendrado en Cuba. La única modificación realizada en esta canción, y en donde se puede diferenciar un quiebre en cuanto al resto de la canción, es un cambio de ritmo en la segunda parte del solo (compas 9 al 16 del solo) a un mambo.

Ilustración N.1

La Huambaly



MINERIA *La nueva orquesta-espectáculo chilena "Huambaly", encabezada por Lucho Kohan y Jack Brown, sigue presentándose en el mes de febrero. Se la escucha los martes, jueves y sábados, a las 21.10. Los mismos días, pero a las 22.36, la orquesta "Huambaly", acompaña a Rosita Lara.*

© memoriachilena.cl

www.memoriachilena.cl

Los Peniques.

Utilizando nuestro archivo musical identificamos a la orquesta Los Peniques como un grupo pionero en la música afro latina en Chile. Fue una orquesta de música tropical de jóvenes formada por el baterista Silvio Ceballos. Su director y arreglador era el pianista argentino Tomás Di Santo. La sección de bronce estaba integrada por los hermanos Víctor y Luis "Chichino" Durán (trompeta y saxofón tenor, respectivamente) y por Esteban y Óscar Moya (trompeta y saxofón alto). Completaban la primera formación el contrabajista Andrés Valdivia y el cantante René Duval.

Hacia el año 1955, la orquesta trabajaba de manera estable en el Hotel Carrera. Grababan para el sello Odeón con su gran cantante René Duval. Las canciones "Oriza", "El Presidente", "Estando contigo" y "Arabesco" son parte de un amplio repertorio que incluye rumba, bolero, marcha, mambo, chachachá y *foxtrot*.¹⁶

La canción que analizaremos de los peniques será "Nicolasa", canción del año 1955. Comienza con el ritmo de Chachachá, que en la mitad cambia a un Mambo, para luego concluir nuevamente en Chachachá. La división de los bloques instrumentales que utilizaban Los Peniques eran:

- Bloque melódico: Voz solista y coros.
- Bloque armónico: Piano y Contrabajo.
- Bloque de bronce: Trompetas y Saxos.
- Bloque rítmico: Congas, Bongo y Cencerro.

-El bloque melódico está compuesto por coros y una voz solista masculina. La canción comienza con el estribillo y estos tienen una mayor participación durante la canción en general. La voz masculina solista canta en las secciones A, A', y en el puente modulante.

-El bloque armónico está compuesto por el piano y el contrabajo. Durante toda la canción estos dos instrumentos cumplen la función de acompañamiento armónico, aunque el bajo va variando rítmica y melódicamente, adapta una variante rítmica diferente a la comúnmente utilizada por el chachachá.

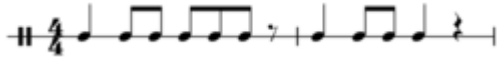
- El bloque de bronce juega un papel principal en la introducción, ejecutando una melodía al unísono entre saxos y trompetas. Al momento de entrar a las secciones A y A' los bronce realizan una base melódica acompañando a la voz solista. En la sección del puente realizan netamente un juego de preguntas y respuestas entre la voz y los bronce. En la

¹⁶ Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96298.html>

sección B los bronces ejecutan la melodía del estribillo y en la sección del solo una melodía principal acompañada por el ritmo de mambo en los demás instrumentos.

- El bloque rítmico es ejecutado con la participación de los instrumentos señalados anteriormente (congas, bongo y cencerro). Las congas, el bongo y el cencerro siguen el patrón rítmico base del chachachá.

Patrón rítmico del Chachachá



Patrón rítmico del Mambo.

Patrón rítmico no establecido.

En la sección del solo dichos instrumentos ejecutan el cambio rítmico hacia el mambo

Cuadro de análisis.

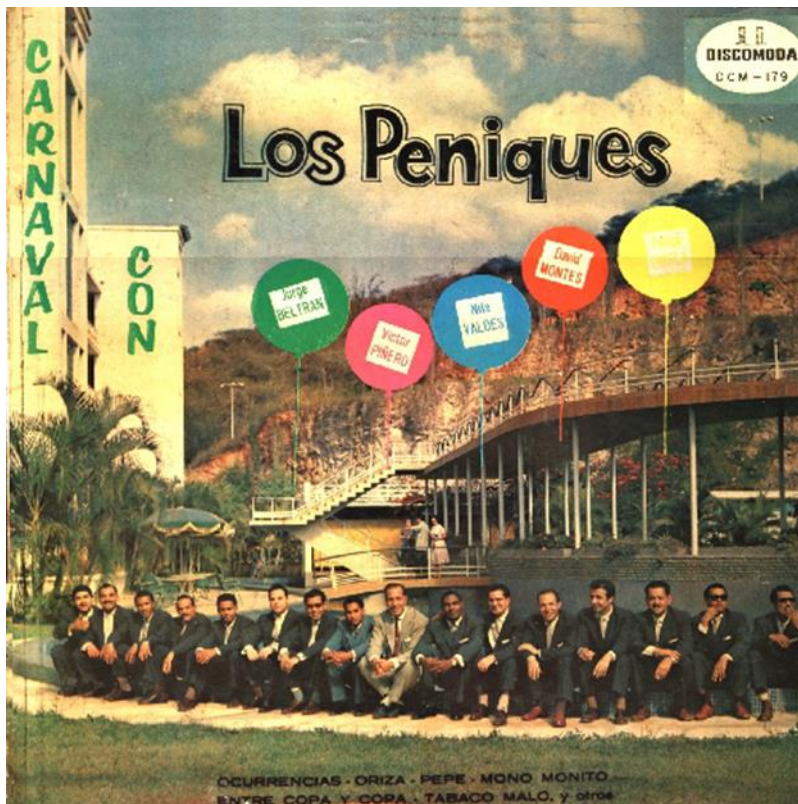
Secciones	Intro	Estribillo	[:A+A':	Puente	B	Solo	Estribillo	Solo	Fin
Cifra indicadora.	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	
Compases	4+4+3+2	8	4+4 4+2	8	4+4	16	8	4+4+4	
Instrumento sobresaliente	Primeros 4 compases ejecución de inst. de percusiones y armonías. Siguientes 7 compases	Coro de voces.	Voz principal ejecutando línea melódica. Y realizando un juego de preguntas y respuestas con los	Voz principal ejecutando pasos modulantes para volver al tono principal. También con el juego P/R con los bronces.	Melodía del coro ejecutada o por las trompetas + Narración del vocalista.	Ritmo y sabor en manos de trompetistas e instrumentos de percusión.	Coro de voces.	Ritmo y sabor en manos de trompetistas e instrumentos de percusión.	Frase vocalista.

	ses inclusi ón de la trompe ta. Último s 2, alzar de las voces para el coro.		bronces.						
Ritmo.	Chach achá	chac ha	Chachac há	Chachach á	chachach á	Mambo	chac hach á	Mambo	
Modificació n o adaptación.	/	/	/	/	/	Modificaci ón al cambiar al ritmo de mambo.	/	Modificaci ón al cambiar al ritmo de mambo.	

Consideramos que la canción “Nicolasa” de los peniques tuvo modificaciones en dos elementos destacables. 1) el patrón rítmico que ejecuta el bajo no es el establecido por el chachachá y realiza una variante de éste. 2) en las secciones del solo de bronce y percusión recoge el ritmo de Mambo, lo cual lo convierte una modificación del ritmo principal. Como mencionamos anteriormente estos ritmos se impregnaron 100% de la forma cubana de tocar este tipo de músicas pero los peniques nos muestran en esta composición que hubo un cambio en la forma rítmica y estructural finalmente.

Ilustración N.2

Los Peniques



www.youtube.com

Orquesta Los Caribes

Los Caribes fue una orquesta de música tropical formada en 1954. Se presentaban generalmente en locales de la calle Bandera, dirigidos por el brasileño Joaquín Pancerón y encabezados por el cantante Osvaldo Mendoza. El resto de sus integrantes fueron el saxo alto Bernardo Bustos, el saxo tenor Osvaldo Vilches, los trompetistas Luis Uribe y Manuel Muñoz, el baterista Ignacio Quiroga, Luis Vergara en el contrabajo e Iván Díaz en el bongó. Grabaron en el sello RCA Víctor y en el año 1957 participaron de la película argentina *Venga a bailar el rock*, dirigida por Carlos Marcos Stevani¹⁷.

Existe poca información sobre la historia de esta agrupación. El motivo de esta desinformación es incierto, ya que la orquesta perduró y se mantuvo por los años. Cabe

destacar que en una entrevista a la página tiesosperocumbiancheros.cl el 7 de noviembre del 2011, Iván Díaz, bongosero fundador de la agrupación, comenta que para el año 1953, la orquesta había recorrido casi todo Chile y para 1957 realizan el salto internacional.

Yendo hacia nuestro análisis musical, realizaremos el análisis de la obra originalmente compuesto por Pérez Prado “Pachuco Bailarín Marca El Paso”. La versión que analizaremos es extraída de la película Argentina “Venga a Bailar el Rock” del año 1957 y la división de los bloques instrumentales es la siguiente:

Bloque melódico: voz y coro.

Bloque armónico: piano

Bloque de bronces: saxo alto saxo tenor y trompetas

Bloque rítmico: batería, conga, bongo, maraca.

-El Bloque melódico está constituido por la voz y los coros que se separan ligeramente uno del otro. El solista hace un llamado solo en las secciones de intro e interludio con un grito.

- El bloque armónico es ejecutado únicamente por el piano, que realiza un acompañamiento armónico durante toda la canción. Una sección importante para el piano es en el solo, en donde se le otorga mayor protagonismo y demuestra toda su calidad.

- El bloque de bronces está constituido por saxo alto, saxo tenor y trompetas, las que le dan toda la característica y fuerza (junto con la percusión) a este mambo de los caribes. En todas las secciones (menos el solo) son los mayores protagonista y quienes realizan mayor trabajo melódico.

¹⁷ Extraído de www.memoriachile.cl/602/w3-article-96297.html

				par a la sig uie nte sec ció n.			par a la sig uie nte sec ció n.	se inco rpor an trom peta s. Tod o aco mpa ñad o por las perc usio nes.		ces. Tod o esto aco mpa ñad o por las perc usio nes desd e el com ienz o.			nes.	
Ritmo	M am bo	Ma mbo	Ma mbo	Ma mb o	Ma mbo	Ma mbo	Ma mb o	Ma mbo	Ma mbo	Ma mbo	Ma mbo	Ma mbo	Ma mbo	Ma mbo
Modif icació n o adapt ación	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

Después de realizar el análisis del tema “Pachuco bailarín, marca el paso”, llegamos a la siguiente conclusión. El tema de principio a fin mantiene la rítmica del Mambo, y es ejecutado de la forma original cubana de tocarlo. Tomando en cuenta esto, consideramos que existen modificaciones y adaptación en el tema analizado. Hacemos mención a que la sección armónica no contiene contrabajo, lo que era característico para las Orquestas de esa época que tocaban Mambo. Las Congas intentan realizar apoyo armónico, marcando solo el tempo inicial de 4/4. Esto se puede considerar como una adaptación de la conga al momento de intentar ser un apoyo armónico. Toda esta interpretación de no haber Contrabajo y que la conga intente realizar su trabajo, nos parece una adaptación.



Ilustración N. 3. Orquesta Los Caribes. www.youtube.com.

Sonora Palacios.

La Sonora Palacios, es la agrupación tropical de mayor tradición y trayectoria de nuestro país, fundadores de la cumbia chilena. A inicios de la década de los sesenta, un veinteañero violinista recién egresado del Conservatorio Nacional - Martí Palacios Caro- decide abandonar la música docta y cumplir un largo anhelo: formar una orquesta tropical, a imagen de la cubana Sonora Matancera. Es así como nace la cumbia chilena, género completamente distinto a los ritmos bailables de la época, fruto de un proceso de exploración musical y de la adaptación de la cumbia centroamericana a nuestra fiesta realizado por Martí Palacios.¹⁸

De nuestro archivo musical rescatamos un concierto de 1965 en vivo en radio Minería. Tocan una gran variedad de temas con elementos afro latino (instrumentos ritmos y estilos musicales). Cabe destacar que la Sonora Palacios, eran una orquestas de músicos chilenos que interpretaban variados ritmos de música centro americana, Tocaban ritmos como boleros, cumbias, mambos, merequetengues, chachachá e incluso salsas.

Comenzando el análisis musical, trabajaremos con el arreglo de la canción “Yira Yira”. En este obra utilizan el ritmo de bolero durante toda la canción y la división de la instrumentación consistía en:

Bloque melódico: Voz masculina solista.

Bloque armónico: Piano y Contrabajo.

Bloque de bronces: Trombón, Trompetas.

Bloque rítmico: Timbal Congas, Cencerro, Maracas

-El bloque melódico está compuesto por una voz solista que tiene participación a lo largo de toda la canción menos en los solos (sección A, sección Puente). Es el encargado de dar profundidad y emocionalidad a la letra ya que la temática del bolero por lo general, habla de amor o desamor.

-El bloque armónico es ejercido por el piano y el contrabajo quienes realizan una base armónica durante toda la canción. El piano realiza esta base armónica por acordes y también adorna en ocasiones con pequeños motivos melódicos. El bajo toca el patrón característico del bolero con variaciones de este mismo.

¹⁸ Recuperado de <http://www.sonorapalacios.cl/historia--premios.html>

Patrón rítmico del bolero.



Variación.



-El bloque de bronce es ejecutado por las trompetas y los trombones, los cuales cumplen diferentes características y desempeños según la sección que estén realizando. En la introducción los bronce cumplen un cometido protagónico, con una frase melódica al unísono entre los dos grupos de bronce. En la sección A pasan a segundo plano por la aparición de la voz. Aquí realizan una base melódica rítmica cromática y luego un juego de pregunta y respuesta con la voz solista hasta la sección del puente donde tocan un contrapunto. En él solo los bronce vuelven a realizar la frase melódica rítmica que se tocó en el intro y finalizan el tema con el remate melódico rítmico en la sección coda.

- El bloque rítmico está compuesto por el timbal, congas, cencerro y maracas. En su mayoría todos los instrumentos cumplen y siguen el patrón rítmico común del bolero con sus respectivas variaciones

Cuadro de análisis.

Secciones	Intro	A	Puente	[:Coro :]	Solo	A	Puent e	[:Coro :]	Coda
Cifra indicadora.	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	2/4
Compases	8	8+8	4	4+4	8	8+8	4	4+4	1
Instrumento sobresalient e.	Melodía de bronce s.	Voz solista realizand o juego Pregunta y respuest a con los bronces.	Voz solista con contrapun to de los bronces.	Voz solista Coro (yira yira).	Solo de piano, con bronces ejecutand o motivo melódico del intro.	Voz solista realizand o juego Pregunta y respuest a con los bronces.	Voz solista s coro (Yira yira).	Voz solista s coro (Yira yira).	Remate rítmico melódic o por los bronces .
Ritmo	Bolero	Bolero	Bolero	Boler	Bolero	Bolero	Boler	Boler	Bolero

				o			o	o	
Adaptación o modificación	/	/	/	/	/	/	/	/	/

El análisis anterior nos arroja que la canción Yira Yira que corresponde a un bolero cubano tocado en formato sonora, y que consiste en una agrupación musical compuesta y separada en bloques de instrumentos de bronce, de percusión afro latina y armonía acompañando por lo general con un voz solista. El ritmo del tema como su instrumentación es la correspondiente al bolero cubano, pero en cuanto a su estructura (secciones) podemos decir que no sigue el orden establecido, por ende, en el momento de realizar un juicio en cuanto a si hubo adaptación o modificación podemos decir que estas circunstancias de la estructura son la primera modificación. En segunda instancia, podemos decir que otra modificación sería con respecto el tema original, perteneciente a Enrique Santos Discepolo, en una versión tango. En cuanto a lo que nuestra investigación se refiere, consideramos que ningún elemento musical sale del mundo Bolero y las únicas modificaciones serían las mencionadas anteriormente. Por lo tanto no incursionan muy fuera de las reglas establecidas, pero tampoco carecen de la influencia afro-latina. Por otra parte la modificación del tango al bolero es considerable. Esto nos dicen que es un tema afro latino, ejecutado por músicos chilenos que logran interpretar esta música en sus principios fundamentales.

Ilustración N.4

Sonora Palacios.

www.tiesosperocumbiancheros.cl



Quilapayun.

Ya para la década del 60' el poder social tendría nuevos planes para el cambio de la escena musical popular chilena. Un paradigma dice relación al momento en que, a partir de los años 60 y como un efecto cultural de la Revolución Cubana y de los procesos sociales de la izquierda en la extensión americana, en todo el continente se toman músicas de raíz afro o instrumentos usados en la música cubana o en el Caribe, como sonidos asociados a la libertad y a los Procesos sociales de carácter socialista. Aquí distinguimos un solo periodo, que va de 1960 A 1990, marcado por la inclusión a partir de los años 60 de instrumentos de percusión y de ritmos de origen afro latinoamericano en la nueva canción chilena y agrupaciones musicales que incorporaron estos ritmos en sus repertorios.

Una agrupación trascendental en la escena musical popular chilena en la década del 60' fue "Quilapayun" agrupación que nació sin mayores pretensiones y que se convertiría con el pasar del tiempo en uno de los bastiones de la nueva canción chilena.

Los orígenes de Quilapayún se remontan a 1965, cuando Julio Numhauser y Julio Carrasco invitan al hermano de este último, Eduardo, a integrar temporalmente un conjunto folklórico en ciernes. El trío, iniciado sin mayores pretensiones, comenzó a tomar forma, siendo bautizado con una palabra compuesta de origen mapuche, que le daría el sello a toda su carrera, "Quilapayún (quila=tres, payún=barbas). El estreno en sociedad del conjunto fue en la Peña de la Universidad de Chile en Valparaíso. Allí dieron sus primeros pasos, guiados por Ángel Parra, su primer director musical. Más tarde, a comienzos de 1966, y con la incorporación de Patricio Castillo, obtendrán su primer galardón, en el Primer Festival Nacional del Folklore "Chile Múltiple". Ya en este festival, se les puede distinguir por sus "calurosos" ponchos de castilla negro, con los cuales ganan su primer galardón "La Guitarra de Oro". Después de esta experiencia, se integrarían a las actividades de la itinerante peña "Chile Ríe y Canta" de René Largo Farías, uno de cuyos frutos fue la grabación de un LP, en el cual Quilapayún participaría con la canción "El Pueblo" de Ángel Parra. Este será, entonces, el primer registro oficial del conjunto.¹⁹

En el 66' y con la participación oficial de Víctor Jara quien se convirtió en el encargado de la dirección artística, a través de la cual trabajará principalmente la disciplina, la puesta en escena y las temáticas de sus canciones. Es Víctor quien los presenta en Odeón, donde grabarán cinco LP. Su primer trabajo, grabado en 1966 se llamará sencillamente "Quilapayún", y en él incluirán composiciones de Ángel Parra, Víctor y del conjunto. A estas alturas ya se ha integrado Carlos Quezada (reemplazando a Patricio Castillo en uno de sus constantes alejamientos).

¹⁹ Recuperado de <http://www.quilapayun.com/hcomienzos.php>

Del disco Vietnam, del año 1968 extraemos la canción la Bola. La Bola es un tema que contiene elementos musicales africanos y afro latinos en varias de sus secciones. Estructuralmente está hecho en cinco partes primordiales de las cuales todas utilizan ritmos afro latinos. La instrumentación de la bola está constituida por tres bloques.

Bloque melódico: Voz solista y coros.

Bloque armónico: Guitarra acústica.

Bloque rítmico: Güiro, congas y bongo.

-El bloque melódico está organizado por la participación de la voz solista y los coros en una actividad constante durante toda la canción. En las secciones (intro, sección A) la forma de trabajar de las voces es ejercer un juego de pregunta y respuesta que repetirán cada vez que aparezca la sección indicada. En las secciones B, B' y C, la voz principal trabaja de una manera mucho más melódica el tema y realiza una frase ritmo melódica mientras que los coros apoyan con una base armónica la melodía de la voz principal.

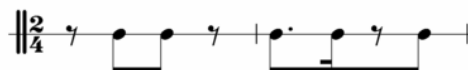
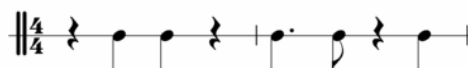
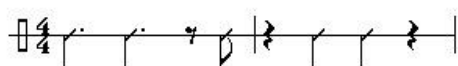
- El bloque armónico lo ejecuta solamente la guitarra y solo en las secciones: Intro, B, B' y C. En el intro y en la sección C, arpeggia realizando un acompañamiento armónico. En las secciones B y B' rasguea realizando este mismo acompañamiento armónico.

- El Bloque rítmico es protagonista y es sobresaliente durante todas las secciones al mezclar diferentes estilos y lograr las fusiones que se aprecian en la canción. Hay diferentes cambios de ritmo durante todo el tema. las secciones en donde más sobresalen las percusiones son la sección; A (en donde se ejecuta un ritmo híbrido entre rumba y guaguancó) y la sección C (donde las percusiones ejecutan un ritmo híbrido entre Afro y guaguancó).

Patrón rítmico de la rumba.

Variación.

Ex. 3 Rumba Clave (3-2)



Cuadro de análisis.

Secciones	Intro	Puente	A	Silencio	B	Puente	C	B	A	D	Final
Cifra indicadora	4/4	6/4	4/4	2/4	4/4	6/4	4/4	4/4	4/4	4/4	
Compases	4+4+3	1	21	1	5	1	16	5	1+21	1+6	
Instrumento(s) sobresaliente	Los primeros 4 compases son de la percusión y la guitarra acústica. En los demás compases la voz y los coros son protagonistas.	Tempos de silencio y una pregunta del solista a que responde en la siguiente sección.	Juego de pregunta y respuesta entre voz solista y coros acompañado de la percusión.	Silencio.	Voz solista acompañada de coros percusiones (conga, bongo) y guitarra acústica.	Silencio	Dialogo pregunta y respuesta entre voz y coros con percusiones.	Voz solista acompañada de coros percusiones (conga, bongo) y guitarra acústica.	Silencio de un compás y Juego de pregunta y respuesta entre voz solista y coros acompañado de la percusión.	Voz solista acompañada de los coros realizando una línea armónica acompañados de la guitarra	concluyen al unísono la voz principal y los coros
Ritmo	Elementos del son montuno y la rumba	Silencio	Elementos de la rumba y el guaguanco	silencio	Elementos del son montuno y la rumba	Silencio	Elementos del Afro y el guaguanco	Elementos del son montuno y la rumba	Elementos de la rumba y el guaguanco	Bolero	
Modificación o adaptación.	Modificación de los ritmos al realizar mezcla entre ellos.	/	Modificación de los ritmos al realizar mezcla entre ellos.	/	Modificación de los ritmos al realizar mezcla entre ellos.	/	Modificación de los ritmos al realizar mezcla entre ellos.	Modificación de los ritmos al realizar mezcla entre ellos.	Modificación de los ritmos al realizar mezcla entre ellos.	/	

Esta canción nos presenta una extraña pero original mezcla de distintos tipos de ritmos afro y afro latinos. Por una parte existe la intensidad y los patrones correspondientes a algunos estilos definidos, pero en ocasiones el tema involucra otros patrones que no reflejan precisamente el ritmo específico, y carecen de instrumentos para lograr los ritmos. Ej.; (guaguancó o rumba). Es por eso que hemos llamado a estos ritmos híbridos, ya que son una mezcla entre uno y otro. Ej.; (híbrido entre rumba y guaguancó). Cabe señalar que en esta composición Quilapayun, aparte de carecer de instrumentos para lograr los ritmos también carecía de conocimiento y técnica para lograr el real sonido, tal como nos explicó en una breve charla Patricio Castillo, integrante fundador de Quilapayun. Consideramos que todos los antecedentes señalados (en los ritmos precisamente), hacen que el tema presente modificaciones en cuanto a los ritmos utilizados, ya que son distintos tipos de ritmos mezclados. Aunque el tema sufrió estas modificaciones estructurales y rítmicas, consideramos que mantuvo la esencia latinoamericana y la esencia africana sobre todo en la sección “C”, en donde el estilo afro se siente a cabalidad por los gritos, por el canto y por la fuerza del tambor. Es así como logran adentrarse en el mundo de los ritmos afro cubanos, y adaptar estos elementos. Como también adaptar las formas originales como en la sección “D”, en donde se tocan y se respetan todos los patrones del bolero en todos sus elementos, (instrumentos, formas y ritmos).

Ilustración N. 5

Quilapayun con Fidel Castro.



www.archivosdechile.cl

Orquesta Ritmo y Juventud.

La Orquesta Ritmo y Juventud, originalmente fueron la Orquesta Los Penique y que tras una disputa entre Silvio Ceballos por los derechos sobre el nombre de la orquesta Los Peniques, generó la marginación de un grupo de integrantes de la agrupación, quienes formaron Ritmo y Juventud, que incorporó a José Arturo Giolito Valenzuela como baterista. El pianista y arreglador Tomás Di Santo se mantuvo en la dirección musical de la orquesta hasta que, durante una gira por Colombia, decidió establecerse en Bogotá, al igual que su cantante René Duval. Ritmo y Juventud se rearticuló en Santiago bajo la dirección del pianista y arreglador Fernando Morello (ex-integrante de la Orquesta Huambaly) y el ingreso del cantante peruano Chiquito Macedo. Más tarde se integró Tito Morales y finalmente Juan Rodríguez "Chocolate", que se incorporó en 1959 después de dejar la Orquesta Cubanacán.

La orquesta fue de gran renombre en los años 60' e innovadora en el país por integrar el formato combo que constituye una transformación del formato instrumental tradicional de las orquestas de música tropical chilenas hacia una formación menos numerosa, similar a la de las sonoras cubanas. Su repertorio se caracteriza por un gran número de cumbias, además de merengues, cumbiones, boleros, rancheras y otros ritmos de la música popularailable latinoamericana²⁰.

De nuestro archivo musical extraemos la canción "la basura" de comienzos de la década de los 60. El tema se mueve principalmente entre el ritmo de mambo y chachachá. También se aprecia una fuerte influencia del swing norteamericano, estilo del jazz que comenzaba a ser utilizado por los músicos chilenos.

La instrumentación de la canción "la basura" está constituida por los siguientes bloques instrumentales:

Bloque melódico: voz solista y coros.

Bloque armónico: piano y contrabajo.

Bloque de bronce: trompeta y saxos.

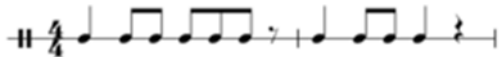
Bloque rítmico: timbal (con platos y campanas), congas, maracas.

- El bloque melódico está conformado por una voz solista y por coros. El tema comienza con el estribillo antes de la sección A. Ya en plena sección A entra la voz solista tomando mayor protagonismo y relevancia. Así transcurre durante toda la canción solo con la intervención de las voces en estas dos secciones.

²⁰ Extraído de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96302.html>

- El bloque armónico está compuesto por el piano y el contrabajo. La participación del piano es acompañar armónicamente ya sea a los bronce como a la voz durante toda la canción. El contrabajo realiza un trabajo de similares características y tanto en el mambo como en el chachachá sigue los patrones rítmicos con distintas variaciones.
- El bloque de bronce está constituido por los saxos y las trompetas. Los bronce en esta canción realizan un trabajo de principal relevancia y son quienes le asignan el carácter de swing afro americano al tema. Muchas secciones están caracterizadas con diferentes técnicas de este estilo del jazz. Ej.; la respuesta de los bronce a la pregunta de la voz en la sección A. estas frases melódicas de respuesta que utilizaban tenían un carácter más agresivo y un sonido no tan pulcro. Ej.; la manera de realizar el crescendo en la sección del Solo, que por lo demás es una sección donde son totalmente protagonistas junto a las percusiones.
- El bloque rítmico está compuesto por el timbal con sus accesorios correspondientes (platos, campanas y jam block), el que sobresale de los demás instrumentos de percusión en algunas secciones. Ej.; en el coro como respuesta a la frase melódica de los coristas. Ej; en el crescendo que ejecutan con los bronce en la sección Solo. Los demás instrumentos de percusión que ocupa la orquesta ritmo y juventud son la conga y las maracas, quienes ejecutan los ritmos correspondientes al estilo que se esté ejecutando según la sección (Mambo o chachachá).

Patrón Chachachá.



Patrón Mambo

Patrón rítmico no establecido.

Cuadro de análisis.

Secciones.	Intro	Estribillo	A	Estribillo	A	Solo	Estribillo	A	Estribillo	Coda
Cifra de compas	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
N° de compases.	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	8+8	4+4	4 + 3	4	4
Instrumento(s) sobresaliente(s).	Melodía de los bronce con la percusión de un bombo y la respuesta una campana.	Coros realizando frase melódica al unísono y con la inclusión de la base armónica y la del timbal.	Voz solista realizando alternancia de pregunta y respuesta con los bronce.	Coros realizando frase melódica al unísono y con la inclusión de la base armónica y el timbal.	Voz solista realizando alternancia de pregunta y respuesta con los bronce.	Los primeros 8 compases son el solo de una trompeta acompañada por las percusiones. Juntos realizan crescendo para la inclusión del resto de la banda al unísono en los sgts. 8 compases	Coros realizando frase melódica al unísono y con la inclusión de la base armónica y el timbal.	Voz solista realizando alternancia de pregunta y respuesta con los bronce.	Coros realizando frase melódica al unísono que baja su intensidad para preparar la coda	Remate final.
Ritmo.	Mambo.	Mambo	Chachachá.	Mambo.	Chachachá.	Mambo.	Mambo.	Chachachá	Mambo.	
Adaptación	Modificación	Modificación	Modificación	Modificación	Modificación	Modificación.	Modificación	Modificación	Modificación	

modificación.	de ritmo	de ritmo	en la respuesta de los bronzes	cación	en la respuesta de los bronzes.	En la melodía de los bronzes .	de ritmo.	en la respuesta de los bronzes.	de ritmo.	
---------------	----------	----------	--------------------------------	--------	---------------------------------	--------------------------------	-----------	---------------------------------	-----------	--

Al realizar un análisis concluyente de esta canción de la orquesta ritmo y juventud, acordamos que desde un comienzo el tema contiene modificaciones. En primera lugar hubo un cambio en la estructura original del chachachá. Como ejemplo, y si realizamos una comparación con los chachachás analizados anteriormente, concluimos que parten con el ritmo de chachachá, pero en este caso, ocurre una modificación al comenzar con el ritmo de mambo. Por la letra y el contenido de su sección A, podemos comprender que es el mambo el ritmo que realiza la modificación y se empodera de las secciones señaladas en el cuadro. Si pensamos en otra modificación, consideramos que los bronzes ejercen un sonido y un estilo mucho más agresivo que cualquier chachachá, por su juego con las dinámicas e intensidades de sus arreglos, por lo que podemos establecer que hay modificaciones en la manera de ejecutar los instrumentos de bronce, que por lo demás es muy cercana al jazz. La nueva propuesta musical de la orquesta ritmo y juventud demuestra claramente un cambio en el sonido que tenían cuando eran los Peniques. No haremos un juicio en cuanto a si afectó para bien o mal el cambio realizado en esta agrupación, pero si hacemos notar la diferencia de lo que eran en cuanto a su proyecto anterior.

9.- Conclusión.

Para dar respuesta al objetivo general y los objetivos específicos que emergen de este, podemos decir que: la integración de los instrumentos, ritmos y estructuras característicos de la música de origen afro-latino, que se insertaron en la música popular chilena, se generó precisamente en las décadas del 50 y 60 en mayor cantidad. Pudimos comprobar en nuestro archivo musical, que en aquel entonces la música afro-latina se consumía de gran manera por la sociedad chilena, y que las diferentes agrupaciones que analizamos en nuestros resultados, ocupaban obras y estilos musicales con los elementos mencionados anteriormente (instrumentos, ritmos y estructuras) engendrados todos en centro América.

En cuanto a la instrumentación: de todas las canciones seleccionadas podemos decir que los instrumentos de origen afro latino que se integraron en nuestro país en las décadas del 50 y 60, fueron: la conga, el güiro, el bongo, el timbal y las maracas. En su mayoría fueron instrumentos de percusión, ya que los estilos musicales que entraron en nuestro país, fueron una mezcla de instrumentos, ritmos y estructuras, entre las tres culturas estudiadas (afro, europea, indígena). Los demás instrumentos que se utilizaban por ejemplo en el chachachá, o en el bolero, eran piano, contrabajo o los bloques de bronce, instrumentos que poseen una descendencia más bien europea.

En cuanto al ritmo: de todas las canciones seleccionadas podemos decir que en la década del 50, La Huambaly utiliza el ritmo de chachachá. Los Peniques utilizan el ritmo de chachachá y mambo y la orquesta Los Caribes el ritmo de mambo. En la década del 60, La Sonora Palacios utiliza en el tema Yira Yira el ritmo de bolero, Quilapayun en su obra mezcla variados ritmos: bolero, rumba, guaguancó, afro, son montuno, creando en algunas secciones ritmos híbridos entre ellos. Luego, la orquesta ritmo y juventud, utiliza los ritmos de chachachá y mambo. Todos los ritmos que se utilizaron en las canciones seleccionadas, fueron ritmos creados en centro América y que llegaron al país con antecedentes previos en otros países. Los músicos chilenos, interpretaron estos ritmos en su forma original, en cada una de las canciones.

En cuanto a las estructuras: de todas las canciones seleccionadas podemos decir que La Huambaly siguió la estructura original de un chachachá, Los Peniques, quebraron la estructura chachachá para pasar a un mambo, los caribes utilizaron la estructura original de la canción “Pachucho Bailarín Marca el Paso”, La Sonora Palacios utiliza la estructura original de un bolero sin modificaciones, Quilapayun es la agrupación que más modifica la estructura creando variadas secciones con variados ritmos en cada una de ellas. La orquesta ritmo y juventud utiliza de igual manera que los peniques, una estructura mezclada entre chachachá y mambo.

En cuanto al mecanismo de adaptación o modificación que utiliza la música popular chilena para transformar los elementos afro-latinos e integrarlos a la composición musical chilena renovando el discurso compositivo en los tres elementos musicales a trabajar (instrumentación, ritmo y estructura), podemos decir que es bastante escaso en cuanto a composición. Quilapayun fue la agrupación que más incursiono en cuanto a modificaciones, que en su mayoría fueron estructurales. Las demás agrupaciones adaptaron los ritmos, instrumentos y estructuras afro-latinas, de igual manera a cómo eran ejecutadas en sus países creadores.

El trabajo realizado nace de la interrogante surgida, respecto a la integración de los ritmos, instrumentos y estructuras musicales afro-latinas presentes en la música popular chilena. Al indagar en dicha investigación resulta evidente la importancia y el aporte que los esclavos africanos realizaron en el continente americano. Sosteniendo la productividad económica de algunas naciones, trabajando la caña de azúcar o en el obraje, aportando al levantamiento de las ciudades colonizadas y por sobre todo, recalcar su aporte y legado cultural, que se mantiene hasta el día de hoy. El deseo del hombre europeo por conquistar y extender su dominio por el mundo, causo diferentes alteraciones sociales y culturales al traer consigo su propia cultura y la cultura africana, más la cultura indígena presentes en el territorio americano, durante el periodo de la colonización. Este acontecimiento fue el inicio de este sincretismo cultural que con el pasar del tiempo, formaría una nueva raza (latino americano).

Cantos o expresiones musicales afro que llegaron a América, provenían del África subsahariana, sector occidental de África, que fuese el principal puerto de salida de los esclavos desde el siglo XV hasta el siglo XIX. Instrumentos musicales como el tambor y las sonajas, son provenientes de las tierras africanas y los cantos de alegría y espirituales fueron en un inicio, la base de la influencia afro en América.

Este sincretismo cultural del que hablamos anteriormente permitió que se formara una conexión musical entre las tres culturas, que se denominaría más tarde como música afro-latina, una mezcla de elementos musicales europeos, africanos e indígenas. Particularmente en Chile algunos géneros del repertorio afro cubano se incorporaron y fueron asimilados de muy buena manera por el público chileno, en las décadas del 50 y 60, tendencias musicales que se mantienen vigentes aun hoy en el país. Conclusivamente, se recalca la influencia y el manejo de la industria musical, que mantiene y organiza la escena desde hace muchas décadas, pero también es un hallazgo que esta influencia latina (así como ocurre con muchas otras) se debe a que en Chile no existe, o más bien difusa, una identidad musical propia, definida en cuantos a las músicas autóctonas existentes. Por ende, todo material que se introduce por el mercado, tiende a tener éxito y popularidad dentro de las masas.

Los resultados obtenidos, dan lugar a diferentes conclusiones. Basado en el archivo musical seleccionado, se verifican diferencias en variados elementos musicales afro latinos, que en

ocasiones sufrieron modificación y adaptación. Esto se debe a que las músicas que tocaban en los años 50 y 60, a pesar de ser centro americanas, sufrían cambios en su ejecución, precisamente por el hecho de ser interpretadas por músicos chilenos, quienes le dieron otro carácter en ocasiones, pero, el músico popular chileno, realizó en nuestro país, más bien una interpretación de los ritmos y estructuras centro americanas, ocupando los mismos instrumentos y recursos musicales que ya habían sido creados en el Caribe, por lo tanto podemos señalar que la fusión y creación de ritmos con influencia afro que se dio en nuestro país, fue escasa por no decir nula. En otros países del cono sur como Brasil y Perú, se creó una nueva música a partir de la fusión de los elementos musicales afro descendientes, europeos y criollos, como la samba o el festejo, a diferencia de lo que ocurrió en Chile, en donde solo se copiaron los estilos y se reprodujeron de igual manera que en centro América.

Por medio de esta investigación, se ha puesto al descubierto, el origen de la integración cultural y social del africano en América. Todo el proceso que sufrió el esclavo negro desde comienzos de la colonización hasta la abolición de la esclavitud en el siglo XIX, estuvo marcado por varios acontecimientos que lograron la integración social de la descendencia africana en América. La libertad adquirida, la relación en distintas instituciones sociales (iglesia, trabajo, artes), ayudaron en la aceptación e integración de distintos elementos de la cultura africana, y fue precisamente la música y la danza, factores primordiales en esta fusión de las diferentes culturas mencionadas en la investigación. En Chile la introducción de diferentes elementos musicales afro- latinos, llegó algunas décadas después de su inclusión en El Caribe, y sin duda llegó para quedarse. Desde la popularidad del chachachá y la cumbia, hasta la introducción de nuevos ritmos afro, que insertan la masa de migrantes que va en aumento en nuestro país.

Bibliografía.

Libros, artículos y ensayos:

ARETZ, I. 1977. “*América latina en su música*”.

Siglo veintiuno editores.

BARRIGA, M. 2004. “*La historia del tambor africano y su legado en el mundo*”.

Universidad distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia.

BRAVO, P. 1980. “*Literatura chilena en el exilio*”.

Ediciones de la frontera. Los ángeles, California.

CÁCERES, R. 2001. “*Rutas de la esclavitud en África y América latina*”.

Editorial de la universidad de costa rica.

CLARO, C. 1997. “*Oyendo a Chile*”,

Editorial Andrés bello, Santiago de Chile.

COVACEVICH, R. 2006. “*La música precolombina puede reaparecer*”.

Revista artesanías de América: N°6. Ed. CIPAD

GONZALEZ, J. 2011. *Congreso de música popular chilena.*

Santiago de Chile

GODOY, A. GONZÁLEZ, J. 1995. “*música popular chilena 20 años, 1970-1990*”.

Departamento de programas culturales de la división de cultura del ministerio de educación.

GONZÁLEZ, J. ROLLER, CLAUDIO.1973. “*Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*” Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004(p. 645).

JANHEINZ, J.1970 “*Muntu. Las culturas de la negritud*”.

Madrid: Guadarrama.

LÓPEZ, C. OPAZO, U. 2014 “*Investigación artística en música*”

Escola superior de música de Catalunya.

MONTIEL, L. 1997. "La ruta del esclavo"

Unesco

NAVARRETE, M. 1995. "Historia social del negro en la colonia. Cartagena de india en el siglo XVII". Universidad del valle.

REÍD, G. 2007. "afro-Latinoamérica, 1800-2000".

Iberoamericana – Vervuet.

SÁNCHEZ, P. 2003. "Tradición y creación musical en América Latina y el Caribe".

Unesco.

UNESCO. 2014. "La ruta del e esclavo: 1994-2014"

ZAHAN, D.1980. "Espiritualidad y pensamiento africanos".

Madrid: Cristiandad.

Páginas web.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Los Peniques", en: Música tropical en los años 50. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96298.html>.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La Nueva Canción Chilena. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-702.html>

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Música tropical en los años 50. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html#documentos>

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Música tropical en los años 50. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.htm>

INVASION EUROPEA A AMERICA. (Mariori, Coyori, Huamán, Jacinto. Cusco, Perú 2014) <http://www.monografias.com/trabajos107/invasion-europea-america/invasion-europea-america2.shtml>

LA HUAMBALY.

www.huambaly.cl

LA MÚSICA DE AFRICA SUBSAHARIANA.

<http://www.chasque.net/armando/nuestraumbanda/ediciones/b2/musica.htm>

LA MÚSICA DEL AFRICA SUBSAHARIANA.

<http://fr.slideshare.net/musicaudivium/msica-subsahariana/5>

LOS CARIBES. www.memoriachile.cl/602/w3-article-96297.html

LOS PENIQUES. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96298.html>

MÚSICA POPULAR. <https://disfrutelatino.wordpress.com/>

MUSICA SUBSAHARIANA. <http://lainmaculadamusica.blogspot.cl/p/musica-subsahariana.html>

MÚSICA TRAJIDA POR LOS ESPAÑÓLES A AMERICA.

<http://fr.slideshare.net/musicaudivium/msica-subsahariana/5>

MÚSICA TROPICAL. <http://www.musicapopular.cl/generos/tropical/page/17>

ORQUESTA RITMO U JUVENTUD. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96302.html>.

QUILAPAYUN. <http://www.sonorapalacios.cl/historia--premios.html>

SECCION DE ESTUDIOS DEL DEPARTAMENTO DE EXTRANJERIA Y

MIGRACION <http://www.extranjeria.gob.cl/media/2016/02/Anuario-Estad%C3%ADstico-Nacional-Migraci%C3%B3n-en-Chile-2005-2014.pdf>

SONORA PALACIOS. <http://www.sonorapalacios.cl/historia--premios.html>

TRAS LOS PASOS DE LA CUMBIA CHILENA, EL OTRO BAILE NACIONAL.

<http://www.ojoentinta.com/tras-los-pasos-de-la-cumbia-chilena/>

www.tiesosperocumbiancheros.cl

MARIORI, COYORI, HUAMÁN, JACINTO. Cusco, Perú 2014 invasión europea
<http://www.monografias.com/trabajos107/invasion-europea-america/invasion-europea-america2.shtml>

Diarios y Revistas.

MONTIEL, L. 2005. “*Trabajo esclavo en América. La nueva España*”.
 Revista del CESLA”.

INSTITUTE FOR LATINO ESTUDIES UNIVERSITY OF NOTRE DAME, 2012 “*la historia de los africanos en América latina*”,
 revista Afro-Latinos vol. 5.

CUADROS, R. 2005. “*periodización literaria y contexto histórico (1) aproximación preliminar*”. critica.cl.

PODESTÁ, P. 2006. “*Instrumentos musicales precolombinos*”.
 Revista universidad EAFIT, vol. 43.

LARRAÍN, J. 1997 “*Revista Universum*”
 Universidad de Talca.

SALINAS, M. 2000. “*Rev.Musica.chilena*”.
 Santiago: Ed. Rehue.

OLMEDA, A. 2011. “*Revista kalathos*”
 Vol.5 No. 2

11.-Anexo.

Ariel Blanco, integrante de la comparsa “Catanga”, en donde tocan Candombe afro-latino con migrantes uruguayos y Argentinos, con estudios de Licenciado en Educación, Pedagogía básica y media, de la Universidad Mayor, Post título en Composición y Arreglos, en la Universidad G. Martell en México.

Archivo musical histórico.

50

La Huambali

Los Peniques

Los caribes.

60

La Sonora Palacios

Quilapayun

Orquesta ritmo y juventud.