

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE MÚSICA

**LA CANCIÓN POPULAR CHILENA Y EL
RITMO EN LA MÚSICA
AFROLATINOAMERICANA:
UNA RELACIÓN HÍBRIDA**

Alumnos: Mondaca Cortéz, Gonzalo
Ruiz Vergara, Luciano
Profesora guía: Campillay Llanos, Marisol

Tesis para optar al título de Licenciado en música
Tesis para optar al grado de Licenciado en música

Tabla de contenidos

1. Introducción	5
2. Antecedentes.....	5
2.1 Lo afro en América.....	6
2.2 La clave como elemento rítmico.	7
2.3 Dos casos interesantes en la música latinoamericana.	9
2.4 La música tropical en Chile.	12
2.6 De Kiruza y el Hip Hop en Chile. Otra banda que llama la atención a la hora de hablar de música afrolatinoamericana en Chile, es De Kiruza, pioneros en el movimiento del Hip Hop y el Rap chileno.	13
3. Problematización.	14
4. Objetivos.....	15
4.1 Objetivo general.....	15
4.2 Objetivos específicos.	15
5. Justificación.	15
6. Marco Teórico.....	17
6.1. Música Afrolatinoamericana.....	17
6.1.1 Elementos característicos del ritmo en la música afrolatinoamericana.....	25
6.2 Canción popular Chilena.....	29

6.2.1 Cultura popular Chilena.....	29
6.2.2 Lo popular desde lo local tradicional	34
6.2.3 Lo popular en lo “masivo”	37
6.3. Identidad Latinoamericana e Hibridación:.....	39
6.4 Síntesis.	50
7. Diseño Metodológico.	52
7.1 Carácter de la investigación.....	52
7.2 Muestra.	54
7.3 Criterios de inclusión.....	55
7.3.1 Muestra 1.....	55
7.3.2 Muestra 2.....	55
7.4 Unidades de análisis.....	59
7.5 Técnicas de recolección de datos.....	60
7.6 Técnica de análisis.....	62
8. Resultados.....	64
8.1 Hibridación, Fusión, Polirritmia.	64
8.1.1 Fusión.....	65
8.1.3 La fusión Latinoamericana	67
8.1.4 Fusión actual	69
8.1.3 Hibridación.....	72
8.1.2 Reconversión y polirritma.....	76
8.2 Topos rítmico y la creación en un contexto festivo.	81
9. Conclusión	91



9.1 ¿Cómo se relacionan la canción popular chilena con los elementos rítmicos de la música afrolatinoamericana?.....	92
9.2 Entrevistas:	93
9.3 Usos de la matriz:	95
10. Bibliografía:.....	99



Santiago, junio, 2018

1. Introducción



Esta idea Empieza como la unión de dos motivaciones personales. Por una parte, el tema la inmigración y música en Santiago, y por otra el estudio de la música afrolatinoamericana.

En un afán de ajustar ambas motivaciones hacia el planteamiento de un problema de investigación, nace una primera tentativa, planteando como tema de investigación la inserción de músicos inmigrantes en la escena local santiaguina. Este tema no contemplaba sólo a la música afrolatinoamericana, ya que por una parte, las naciones inmigrantes son muchas y abarcan una gran cantidad de otras raíces culturales además de las afrolatinas. Por otra parte la investigación nos podría llevar a áreas de estudio en la que no se posee tanta experticia. Esto motivó una nueva manera de abordar las temáticas en un afán de hacer un aporte musical teórico más que histórico o social, que le pertenecen con mayor propiedad a la antropología o la sociología

Se realizó una búsqueda a través de la música, comprender la conversación que existe entre estos dos mundos, el afrolatino y el chileno, y antes de plantear una pregunta de investigación, buscamos antecedentes que nos permitieran comprender de mejor manera el debate que existe alrededor de la temática

2. Antecedentes.

2.1 Lo afro en América.



Es posible observar a través de los medios de comunicación masiva como internet o la televisión, que existen manifestaciones de la cultura afrolatinoamericana, en todas partes del continente. En gran parte de Latinoamérica hubo un desembarco de esclavos negros, principalmente en las costas atlánticas.

El proceso esclavista en América pone en evidencia la potencialidad del grupo africano para situarse en condiciones sociales e incluso climáticas, adversas y distintas a las de su origen, aportando al enfrentamiento de elementos culturales de distintos grupos étnicos, los cuales podrían adquirir nuevos significados, en el momento que se sitúan en un nuevo contexto cultural, Goldberg, Mayo, Fernandez, Feliú y García (2005) señalan:

Justamente los africanos eran el grupo más flexible y adaptable por su falta de inserción original en esta sociedad. Para los esclavos afroamericanos, sobrevivir, significaba incorporarse, pero esto no implicaba dejar de lado su constante deseo de la libertad y su búsqueda como lógica aspiración humana. (p.1).

Casos ya consolidados de Latinoamérica en donde la masiva presencia de descendientes africanos fue y aún es factor fundamental en la influencia de raíces

musicales son por ejemplo Cuba con la rumba y el son, o Perú como caso sumamente similar.



2.2 La clave como elemento rítmico.

Este concepto será abordado desde tres perspectivas. En primer lugar, puede ser abordado como el instrumento musical, al que llamaremos “claves”. Para Daniel Forcada (1999), las claves son “Dos palos de madera o fibra, uno de sonido más grave que el otro”.(p.7).

En segundo lugar la clave es patrón rítmico en el que se ejecuta este instrumento, proveniente de África y masificado en Cuba y en todo el mundo, señala Christopher Washburne (1995) que las claves en la salsa son “lo que particularmente es africano en esta música”, (¶1). Este patrón rítmico tiene muchas variantes siendo según Marcos Varcárcel Gregorio (2002) la clave son, “la más conocida y más común en la música popular cubana (p.3). Para Varcárcel Gregorio (2002) “tiene dos partes: la parte que pudiéramos llamar (a) que tiene tres golpes o acentos principales y la parte (b) que tiene dos golpes o acentos principales.”(p.3) Estas dos partes (“a” y “b”) se pueden modificar colocándose de forma A-B o B-A y esto es lo que se denomina dirección o sentido de la clave.

Según Varcárcel Gregorio (2002) existe una estrecha relación entre esta fórmula rítmica, y la construcción melódica rítmica que la acompaña (sea esta cantante, solista,

orquesta, percusiones o todas juntas), ya sea por coincidencia rítmica, como por el sentido o dirección.



En último lugar, la clave puede ser vista como la base para interpretar correctamente la música popular afrolatinoamericana, Patato Valdez comenta que “La clave no puede ser dada ni comprada, uno nace con ella, es una cuestión de sentimiento”, dejando claro la relevancia de la clave en la música, como un concepto base a la hora de entenderla e interpretarla. A esto se suma lo que comenta Washburne: “clave significa literalmente llave, signo musical, código o piedra angular.”(Washburne, 1995, ¶3). Es la base en la cual la música cubana se ha desarrollado durante más de 400 años.

En Cuba durante el proceso de colonización y conquista, se vive un proceso de transculturación en el cual participan negros traídos como esclavos directo de África. Los grupos más relevantes de negros importados a la isla, son los Yorubas, que en Cuba más tarde fueron conocidos como Lucimís, Eyé, Egbadó, o Ilesa. Señala Washburne (1995):

Primero: cuando los 70,000 esclavos africanos arribaron a Cuba durante los 1770s, ellos no olvidaron los patrones de campana de la música tradicional de su pasado, sino que, por el contrario, los incorporaron dentro de la música hecha en sus nuevos ambientes.

Segundo: este particular patrón de campana-sartén del oeste africano o alguna cosa similar existía durante los años 1700s

Tercero: como nuevas prácticas surgidas de la combinación de varios pueblos africanos en el nuevo mundo, nuevos estilos de ejecución se suscitaron... Como lo sugiere la cita de arriba, la ejecución de la clave es una tradición de vida y respiro formada por la ejecución de prácticas individuales. Cada músico contribuye a la proliferación y evolución de la tradición por sus propias variaciones sutiles de sentir y matiz. Con el tiempo, una peculiaridad sutil o sentir puede llegar a ser el estándar que reemplaza una práctica más vieja. (¶ 10)

La clave es más tácita y visible en la música de raíz afrocubana, sin embargo esta se puede encontrar en todos los géneros afrolatinoamericanos, ya que se desarrolla a partir de una base rítmica, la cual sirve de guía para los demás instrumentos y sonidos que forman parte de la música.

2.3 Dos casos interesantes en la música latinoamericana.

La Salsa en Nueva York y la cumbia Chicha en Lima, son dos fenómenos sociales en donde sucede que un grupo de gente que migra hacia otra ciudad y/o país, instala las costumbres y realidades de su tierra de origen en un nuevo contexto social: La ciudad, escenario en constante evolución, y con una realidad muy dinámica. En este

dinamismo existente en la ciudad son relevantes para la investigación observar el flujo migratorio tanto de sectores rurales, como urbanos, y la exposición a influencias políticas, económicas y culturales de todo el mundo.

El resultado de este fenómeno migratorio, es una nueva cultura en la que se mezclan elementos originarios característicos del grupo migrante con elementos urbanos propios del grupo local, y en ambos dos casos la música juega un rol protagonista.

Señala José Matos (1990) que Lima a principios del siglo XX vive una explosión migratoria ocurrida principalmente por el auge de las industrias en diferentes zonas del país. En la costa del Perú el petróleo y el azúcar motivo a una creciente industria a situarse, lo mismo sucede en la sierra central con la minería y con la industria del caucho en la región amazónica, en la que los indígenas según Matos (1990) “fueron sometidos a explotación y muerte, de manera semejante a lo soportado por los indios de la sierra al momento de la conquista española”. Este fenómeno tiene como consecuencia la expropiación de tierras a muchas familias de diferentes partes del Perú, las cuales pasan a ser “arrinconadas” por pequeños grupos económicos en los sectores más pobres de Lima. (Matos, 1990, p.7).

El movimiento de gente provinciana a la ciudad de Lima produce una mezcla de diferentes elementos culturales, tanto urbanos, como propios de los diferentes grupos que se asentaron en la ciudad, siendo la música el elemento en torno a la cual giran y desarrollan los demás elementos culturales, como son iconos sagrados y profanos, la gráfica, los bailes y tradiciones que representan a la población. Producto de esta mezcla nace la Cumbia Chicha, señala Jaime Bailón (2004) que “La chicha es un género musical producto de una multiplicidad de agenciamientos y punto de encuentro

de matrices culturales locales y globales; destacan entre los más importantes el huayno mestizo, la cumbia colombiana y ritmos cubanos diversos.”(p.1.)



En Nueva York ocurre un suceso similar, en la que inmigrantes de todo el Caribe, pero en su mayoría puertorriqueños, migran hacia estados unidos y se ubican en la zona del “East Harlem”. La llegada de inmigrantes hispanos, se hace notar. Para 1960 alrededor de medio millón de puertorriqueños en Nueva York.

Las siguientes generaciones de inmigrantes caribeños, ya asentados en Estados Unidos, en su mayoría puertorriqueños, y en menor cantidad cubanos, viven en situaciones de constante carencia económica, sufren la discriminación tanto del pueblo blanco anglosajón, la policía, e incluso el pueblo afro norteamericano, lo cual los motiva a unirse y buscar rápidamente su propia identidad, y las raíces de su cultura en sus padres y abuelos. ([SalsaClub CSUF](#), 2009). Este fenómeno sucede en una ciudad altamente urbanizada, cosmopolita y expuesta a distintas influencias de todo el mundo, lo cual modifica e influencia esta búsqueda cultural motivada por la juventud puertorriqueñas, nace el concepto de “El barrio” el cual significa para los inmigrantes caribeños una colonia de sus islas en un lugar ajeno para ellos.

La música de raíz caribeña se modifica en la gran manzana, adquiere tanto los sonidos nuevos propios del jazz y rock estadounidense, como también es una mezcla de ritmos de distintas islas del Caribe, naciendo así la Salsa. Estos dos casos los comprendemos como antecedentes de un movimiento de música de un país a otro, generando una nueva cultura que gira en torno a ella, y se desarrolla en el tiempo. Aquí podemos ver como luego de un proceso social de mezcla de culturas nace un delta que nosotros reconocemos como un híbrido que incluye a ambas culturas, y este es música, es

estético y reconocible como único, ya que guarda estrecha relación con la cultura que la respalda.

2.4 La música tropical en Chile.

Según Cruz (2003). Desde los años 30 se introduce una serie de géneros bailables tropicales. Inicialmente en sus versiones más comerciales de la conga, la rumba y la guaracha producto de la exportación de la industria musical y cinematográfica estadounidense.

La llegada de este repertorio tropical se enmarca en el amplio proceso de internacionalización del “baile negro de salón”, musicalidades de raíz africana que, desde los años ‘30 se estilizan y blanquean, haciendo de las expresiones populares afro descendientes un espectáculo exótico para deleitar a las élites del mundo.

Posteriormente en la década del 50 el apogeo de géneros como el mambo y el cha cha cha fueron desplazados por el reinado de la cumbia en la década del 60, instalándose en el país con personajes como Luisín Landaez y Amparito Jiménez quienes fueron responsables de la llegada de este género y de su difusión, luego vendría la consolidación de agrupaciones locales como la Orquesta Huambaly, Sonora Palacios, y Los Wawancó.

La agrupación argentina “Los Wawancó” cumplieron un rol de “pasadores” en la conformación del repertorio cumbianchero chileno, en varios sentidos. Sus canciones traspasaron la Cordillera de Los Andes, consagrándose en Chile desde mediados de los sesenta hasta el día de hoy, como parte fundamental del repertorio local.

2.6 De Kiruza y el Hip Hop en Chile.

Otra banda que llama la atención a la hora de hablar de música afrolatinoamericana en Chile, es De Kiruza, pioneros en el movimiento del Hip Hop y el Rap chileno.

Parte de la fusión de Pedro Foncea con Mario Rojas, el primero ligado al mundo afrocaribeño y el segundo a la trova y el poema cantado, lo cual da como resultado una banda de Rap, fundada en 1987, en dictadura militar. Esta surge como una propuesta musical diferente a la Trova y el Canto Nuevo, con una marcada tendencia política, y protesta social. Foncea señala en una entrevista realizada para la revista "El Carrete", el nombre de la banda está en "coa", lenguaje popular chileno:

De Kiruza es una palabra del "coa" que quiere decir: "Cuidado compadre qué andan los tiras". Originalmente viene del lumbardo argentino Dekeruza, que significa lo mismo y que a su vez parece provenir del inglés Take it easy, que es algo así como "Ándate con cuidado o tómatelo con calma". ("Somos una cultura hecha de retazos", 2016)



Pedro Foncea, en su disco Presentes (1991) produce una versión de “Te recuerdo Amanda” la cual posee una referencia al género soul. Estos músicos introducen la música y cultura afro en el Chile post dictadura, son los referentes de lo que hoy entendemos como música negra en Chile y de cómo esta se ha relacionado con el contexto y cultura locales. (Leiva, García,(2016). De Kiruza, Recopilado de Música Popular)

3. Problematización.

El problema de investigación se produce en el momento en el que es fácil percatarse del auge que tiene esta música, sobre todo en Chile, más una historia que la dota de sentido e importancia en temas culturales. A esto se suma la creciente migración hacia Chile. Hay una carencia de estudios sobre estas temáticas, siendo más evidente al hablar específicamente de música.

Tomando en cuenta la relevancia del ritmo y el tambor en la música afrolatinoamericana, y el hecho de que en Chile esta ha sido utilizada para la denuncia social y la propagación de cultura e historia como es el caso De Kiruza. A través de la fiesta y el baile, la canción y la letra se muestran de una manera creativa y clara. Este fenómeno es el que se quiere comprender, en el contexto de la canción popular chilena, así se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo se relacionan la canción popular chilena con los elementos rítmicos de la música afrolatinoamericana?

Se abordará la investigación desde un enfoque teórico-musical, adentrándonos en las características musicales de composiciones hechas por cantautores chilenos que están versionadas utilizando el lenguaje de la música afrolatinoamericana.



4. Objetivos.

4.1 Objetivo general.

- Explicar cómo se relacionan la canción popular chilena con los elementos rítmicos de la música afrolatinoamericana

4.2 Objetivos específicos.

- Caracterizar al ritmo en la música afrolatinoamericana
- Caracterizar la canción popular chilena
- Identificar la relación existente entre la música afrolatinoamericana y la canción popular chilena.

5. Justificación.

Durante la última década en Chile es posible visualizar la inmigración proveniente de países latinoamericanos, esto es importante a considerar para establecer la hipótesis

de que Chile es un país que en la actualidad se está multi-culturizando, la música afro ha cumplido un rol fundamental en la interacción entre los afro descendientes (sean inmigrantes o no) y los chilenos criollos, considerando que es importante darle énfasis a los fenómenos sociales que comienzan en lo cultural y artístico como la música.

La investigación generará herramientas que amplíen la discusión con respecto a música afrolatinoamericana y la música chilena. El abordar el problema desde una perspectiva teórica nos permite ver en la obra misma, como los elementos culturales transformados en elementos musicales (ritmo, armonía, y pulso por mencionar algunos), se relacionan. Los análisis servirán de antecedentes para futuras investigaciones teóricas sobre la música afrolatinoamericana y la música chilena. Las conclusiones obtenidas a partir de la investigación, invitarán al estudiante de música a observar cómo los conceptos estudiados son aplicados y enfrentados entre sí, generando así una instancia de discusión y reinvención de los mismos. Esta discusión no es exclusiva para los músicos, también incluye a la antropología sociología o demás disciplinas involucradas con la temática de la música afrolatinoamericana o la música chilena. El estudio mirará más allá de ideas estáticas separadas de un contexto, y los conceptos serán estudiados como fenómenos dinámicos que pueden significar más de una cosa a la vez. Esta perspectiva permitirá de cierta forma conectar elementos de culturas distintas en un mismo contexto a partir de un enfoque teórico-musical.

La música afro es un fenómeno que está sucediendo, y está presente en gran parte de occidente hoy. Se estima que es importante que existan más investigaciones al respecto, en gran parte por las nuevas consideraciones que tiene el pensar a Latinoamérica desde sí misma, y así contribuir a abrir nuevos debates respecto a los orígenes esenciales de la música popular particularmente en Chile, donde las investigaciones son escasas.

Por otra parte resulta necesario avanzar en investigaciones sobre la música afro utilizando diversas metodologías para lograr ampliar el debate desde una perspectiva teórica en donde se observe y se discuta con rigurosidad sobre elementos, conceptos, tendencias y así crear un esquema más completo sobre qué es lo que sucede en Chile con la música afrolatina.

La música afro podría estar presente en la cultura popular chilena, aportando con diversos elementos fundamentales en la identidad nacional que se ve formada por la convivencia ciudadana en distintos contextos donde la música, el baile, la gastronomía, etc. son expresiones naturales y tácitas que la reflejan.

6. Marco Teórico.

6.1. Música Afrolatinoamericana.

Para identificar el concepto de música afrolatinoamericana, abordaremos la temática desde los puntos que orbitan alrededor de esta definición, donde confluyen distintas disciplinas que han dado forma a este concepto y que desembocan en un océano de interpretaciones que sin duda continúa ampliándose.

De esta forma, se consideran relevantes las temáticas relacionadas con datos de carácter histórico, geográfico y social en primera instancia, para lograr así un respaldo teórico a la perspectiva musical de la investigación.

En el ensayo "*Música popular de origen africano en América latina*" el musicólogo cubano Argeliers León (1968) caracteriza a la música afrolatinoamericana como un conjunto de sonoridades y prácticas rituales y/o festivas, las cuales están fuertemente

ligadas a su expresión corporal danzada, en las que los aspectos primordiales son: lo rítmico, donde se desarrolla fundamentalmente la improvisación y el diálogo constante entre los distintos instrumentos. El carácter colectivo como segunda instancia, a causa de la presencia de la tradición oral como mecanismo fundamental de transmisión entre las generaciones. Y finalmente su extraordinaria adaptabilidad, expresada principalmente en la reconstrucción y creación de instrumentos musicales con materiales ajenos al continente africano. De esta manera se coincide con el autor a través de la manera en que abarca el concepto, al considerar inicialmente la relación indisoluble que posee la música africana en Latinoamérica con la danza, y por ende en los contextos de religiosidad y festividad en los que se originan.



Luis Ferreira Makl doctor en antropología y licenciado en música de la universidad de Brasilia, en el trabajo *Música artes performáticas y el campo de las relaciones raciales área de estudios de la presencia africana en américa latina*, señala que para entender la música afrolatinoamericana, es importante tomar en cuenta que, esta música está relacionada directamente con la danza, en tanto componen un elemento dorsal de la cultura africana, lo cual se replica en Latinoamérica, a esto señala:

Los estudios sobre identidad y cultura negra, a lo largo del siglo XX, han señalado la importancia de la música y la danza entre las poblaciones afrodescendientes, tanto como una peculiaridad cultural atribuida a las culturas de donde provenían los deportados africanos como una práctica emergente en los procesos sociales y culturales del Nuevo Mundo.(Ferreira, 2008, p.227.)

Aportando de esta manera con una reflexión desde una perspectiva de carácter histórico en la que se da importancia a la relación entre música y danza como factor esencial en las manifestaciones y expresiones de los descendientes africanos en Latinoamérica. A esta reflexión se suma la consideración que hace el historiador colombiano Javier Ocampo en su libro *Música y folclor de Colombia* (2002), al tomar la danza como un elemento que determina a la música negra de ascendencia africana:

Otro de los aspectos que tenemos en cuenta en la música negra de ascendencia africana, es la danza, considerada como aquel conjunto de movimientos cadenciosos del cuerpo, que marcan ciertos pasos, mudanzas y actitudes al son acompasado de la música y con un riguroso sometimiento a las leyes del ritmo. (Ocampo, 1976:74)

Aportando de esta manera a la investigación con la consideración de que el elemento musical en común de estas dos disciplinas (danza, música) es el ritmo, lo cual nos permite conjeturar que este elemento en la música afrolatinoamericana al ser conector de la danza con la música, es más fuerte y presente que otros elementos como serían por ejemplo la armonía o la agógica.

Este tema propone también un posicionamiento respecto a la consideración del ritmo como factor primordial en la música afrolatinoamericana del cual se hace referencia

más adelante, sin embargo, ya en el campo del origen y relación de la danza con la música afrolatinoamericana, se considera importante el vínculo que genera esta relación con la religiosidad.

Según Ferreira (2008), otro elemento que hay que tomar en cuenta al hablar de música afrolatinoamericana, es el carácter religioso de esta, la religión también es un elemento que dota de sentido e importancia a esta música: “En estos aspectos la importancia del “hacer música/danza” debe ser pensada también en su eficacia y centralidad para los sistemas religiosos africanos y sus transformaciones en Latinoamérica y el Caribe”. (p.227).

Se comprende así que la música afrolatinoamericana en su relación primigenia con la danza, pertenece también a un pensamiento desde el contexto religioso, donde, por otro lado, se pone en evidencia la carencia de investigaciones y discusión musicológica, tanto desde el punto de vista teórico musical, como desde el estudio de sus géneros y estilos. Esto se debe a que las investigaciones abordan el tema desde las ciencias sociales exclusivamente, dejando a un lado los aspectos que tienen que ver con características musicales que unen a todos los géneros de raíz africana en el continente latinoamericano, Lorena Ardito (2009) señala:

la escasez de reflexiones sobre los aspectos rítmicos de lo musical, fundamentales en las sonoridades populares de origen africano; la carencia de marcos analíticos adecuados para conceptualizar la diversidad de géneros, estilos y cultores; y la consideración de la música como objeto, que tiene como resultado la reducción de los análisis

estructurales de lo musical a transcripciones de lo sonoro, y de las reflexiones sociales, al estudio de la producción, circulación y consumo de fonogramas.(Ardito, 2009, P.1.)

La socióloga chilena en el artículo “*Música popular. Afrolatinoamericana. Una deuda pendiente desde la sociología*” señala por otra parte, que la cultura occidental no deja de hacerse presente, menospreciando cualquier estudio sobre el tema de la población negra en América, tanto desde su historia, costumbres o música advirtiendo que:

“La impronta occidental ha marcado fuertemente el pensamiento social latinoamericano, ha generado criterios de valorización, como la separación jerárquica entre los saberes científico-universal y tradicional-local, que desembocaron en una carencia de reflexión sobre diversas temáticas, fundamentalmente no europeas” (Ardito,2009, p.1.)

Tanto la impronta occidental como la poca investigación, ha generado una concepción de esta música a partir de la exclusión y la marginalidad motivada por la suposición que la música afrolatinoamericana se manifiesta en limitadas regiones del continente “esta musicalidad aparece como una temática excluyente y reducida, principalmente por la idea de que lo afro sólo ha tenido presencia en Brasil y en el Caribe, sostenida en el

tiempo por la escasez de estadísticas sobre afrodescendencia en el resto de los países de la región.”(Ardito, 2009, p.3.)

Sin embargo, la adaptabilidad y presencia de la población africana en gran parte de Centroamérica y Suramérica mencionada en los antecedentes nos dice lo contrario, lo cual evidencia la carencia de estudios al respecto.

Junto con esto se estima que la particularidad de las diferentes músicas de origen africano en Latinoamérica son producidas por la relación entre sus tradiciones, más que por la mezcla racial o de nacionalidades; es decir, la sola confluencia de razas y/o nacionalidades, no explica las síntesis que de dicha confluencia emerjan, pues éstas son resultado de la particular relación entre las diversas tradiciones en cuestión y su vínculo con el marco histórico social, lo que explica la existencia de una amplia diversidad de sonoridades de similar origen étnico, respecto a esto el antropólogo Claude Levi Strauss afirma: “si la particularidad existe – lo que no es dudoso – se debe a circunstancias geográficas, históricas y sociológicas, no a aptitudes distintas ligadas a la constitución anatómica o fisiológica de los negros, los amarillos o los blancos”(Levi Strauss,1969 .p.1).

Por consiguiente, se comprende para esta investigación, que las sonoridades de raíz afrolatinoamericanas trascendieron los límites raciales, entendiendo que hoy no solo es la gente negra de ascendencia africana, las que reproducen estos géneros, sino que, (gracias a la masiva difusión de los saberes), cualquier persona es capaz de reproducir discutir y ampliar estas sonoridades.

A esto señala Peter Wade, en su artículo *Identidad y música afrocolombiana* (2001) que la música es una expresión de identidad, lo cual refuerza la idea de que la música se presenta como elemento generador de cultura al mismo momento que es moldeada por esta:

La música es una expresión de la identidad y también ayuda a moldearla. Pues bien, las identidades no son objetos fijos que luego se expresan a través de diferentes prácticas simbólicas; ellas cambian, se transforman y se reconfiguran. Las prácticas expresivas forman parte de ese proceso de constante transformación, tanto así que los estilos musicales específicos rara vez corresponden de forma definitiva a grupos determinados: en cambio, tienden a asociarse a ciertos grupos y a participar en las interacciones entre personas de diferentes posiciones e identidades sociales.(Wade, 2011, p.91.)

De esta manera, se considerará también la música afrolatinoamericana como una manifestación cultural en constante transformación. Para efectos de esta investigación, se entenderán estas prácticas expresivas, a las cuales se refiere el autor, como los diferentes elementos de la música afrolatinoamericana, es decir, el ritmo la instrumentación, o las progresiones armónicas por dar tres ejemplos. Esta constante transformación, como antes señalamos trasciende límites raciales o nacionales, lo cual invisibiliza los límites entre culturas en Latinoamérica, generando una alternativa a la

hegemonía (moderna) occidentalista donde predomina el establecimiento de visiones político-culturales y territoriales;

La música y la danza, incluyendo al canto y a la narrativa oral, en tanto formas de pensamiento liminal, de posibilidad de una epistemología diferente a la hegemónica centrada en la retórica, la denotación y las certezas de la territorialidad de regiones y naciones.(Ferreira, 2008, p.228).

Se entenderá *Música Afrolatinoamericana* como un concepto diferente de *Música Afronorteamericana* ya que, aunque esta posee elementos en común con su semejante latinoamericano en relación a su procedencia africana, ha evolucionado históricamente de otra manera debido a su contexto cultural, lo cual según la socióloga tiene implicancias en sus características musicales.

Por una parte, los esclavos negros estadounidenses, fueron excluidos de la sociedad quedando reducidos a un grupo de personas definido, el cual hoy en día está muy presente en la cultura estadounidense. Pues la cultura norteamericana posee una tradición puritana basada en una reinterpretación de los textos bíblicos, en donde se favorece el alfabetismo, lo que dificulta el proceso de transmisión oral, y en consecuencia impidiendo el desarrollo de las tradiciones de los esclavos africanos en Norteamérica, la cual señalamos anteriormente, tiene a la tradición oral como un elemento característico de estas musicalidades. A esto cabe mencionar la reflexión del musicólogo cubano Argeliers León (1968), quien afirma que la oralidad cuando se vuelve mecanismo primordial de transmisión intergeneracional, hace de la voz un

recurso de transmisión de conocimientos musicales en su mayoría rítmicos. Por otra parte los ideales religiosos de los colonos hispanos y portugueses, diferentes de los anglosajones, fueron favorables para que la población africana en la región latinoamericana pudiera perpetuar sus tradiciones musicales y con esto sus ritmos. Esto reitera que la música afrolatinoamericana vuelve a diferenciarse de la música afronorteamericana por un mayor desarrollo de los aspectos rítmicos, como son los patrones polirítmicos complejos que caracterizan a los géneros y guían la música de los demás instrumentos no de percusiones, como el piano y el bajo.

6.1.1 Elementos característicos del ritmo en la música afrolatinoamericana.

Ya comprendido los límites socio culturales donde se enmarca el concepto música afrolatinoamericana, tomando en cuenta la relevancia que tiene el factor rítmico en su historia y su cultura por una parte, y la constante renovación en la que se encuentra hoy en día por otra parte, estableceremos, las características que son observables desde nuestra posición como investigadores, para adentrarnos en la temática de la música afrolatinoamericana.

Se realizará esta investigación desde la perspectiva del musicólogo colombiano Egberto Bermúdez en su ensayo, *La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas* (2005) en el cual señala las características esenciales de los ritmos con raíz africana. Dentro del aspecto rítmico, emergen puntos de comunión en las músicas negras de América latina, es menester señalar que lo característico no está en la presencia exclusiva de los conceptos en las músicas de raíz africana, sino en cómo

estos son concebidos y para efectos de esta investigación presentados por los autores consultados.

6.1.1.1 Poliritmia

Entendemos según Hermann Grabner, en su texto *Teoría General de la Música* (2001), que la rítmica es aquella parte de la teoría musical que “estudia la diferente significación que adquiere la duración de las notas (breve o larga) dentro de las unidades métricas.”(Grabner, 2001, p.42.). A esto se suma la reflexión de Bermudez (2005), en la que señala que el ritmo “además de ser la dimensión temporal de las asociaciones de sonidos características de la música, se refiere a patrones o conjuntos formados por la combinación de sonidos con una u otra duración en relación con uno de ellos (acento).” Dentro de esta línea, la poliritmia es “la presencia de varios patrones rítmicos simultáneos” (Bermudez, 2005, p230). En la música de raíz afrolatina existe un desarrollo mucho mayor de la poliritmia que la polimetría, profundizando y elevando en el tiempo el nivel de complejidad de como estos patrones rítmicos se elaboran sobre una métrica estable y constante, es decir, que no sufre modificaciones a lo largo de la obra. Esto se debe en parte a la estrecha relación entre la música y la danza existente en las culturas con raíz africana.

Por otra parte cabe destacar la importancia de las acentuaciones que determinados sonidos ejecutan en la obra musical con raíz africana, Agawu, Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, en su texto “On the theory of Grouping and Meter” (1981), definen tres tipos de acentuaciones:

a) fenoménico, un evento en la superficie musical que es enfatizado o acentuado dentro del flujo de la pieza; b) estructural, acento causado por los puntos de gravedad melódicos o armónicos en una sección de la pieza musical, especialmente en las cadencias, y c) métrico, un pulso que es fuerte en relación con los otros de su organización métrica.(Agawu, 1981, p 485)

Para esta investigación, la poliritmia toma en cuenta estos tres tipos de acentuaciones, mas aun que las implícitas puestas por el compás. Son las acentuaciones los sonidos que le dan forma y coherencia al movimiento rítmico de toda la obra, tanto en lo melódico, en lo armonico, como por ejemplo el bajo que al estar adelantado una negra por sobre el compás, con un trabajo melódico (ya que realiza una línea melódica) altera toda la armonía de la obra.

6.1.1.2 Topos Rítmico:

Bermudez (2005) señala que dentro del análisis de las sonoridades de raíz africana este es un elemento “muy importante e identificador de muchos estilos musicales africanos y se ha convertido en una importante herramienta de análisis para la música africana y afroamericana.”(Bermudez, 2005 pg 30), es decir, en la música afrotalinoamericana son los patrones rítmicos los que “que sirven de elemento identificador en las músicas de África occidental y central.”(Bermudez, 2005, pg 229). Bermudez (2005), menciona Víctor Kofi Agawu, quien llama a este concepto “topoi rítmicos (plural de topos) usando una equivalencia con los “lugares comunes” literarios

y teniendo en cuenta su carácter asociativo y cultural” (Bermúdez, 2005, p 230). Para esta investigación entenderemos topos rítmicos, como la base rítmica manifestada en las consonancias rítmicas interpretadas por el conjunto instrumental.

6.1.1.3 Ritmo Divisivo

El ritmo divisivo es una manera de análisis presentada por Bermúdez (2005), la cual busca observar “la relación de los patrones de la superficie con un substrato métrico básico” (Bermúdez, 2005, 232), es decir música afrolatinoamericana, de la polirritmia antes mencionada con la métrica, como esta se relaciona con las normas métricas de la música occidental, en una base rítmica con una métrica en común que incluye a todos los instrumentos.

A partir de los conceptos antes señalados emerge una matriz de análisis en la cual aparecen los elementos del ritmo en la música afrolatinoamericana que se mencionaron en el marco teórico. Esta matriz busca facilitar y ordenar la observación de estos elementos rítmicos, en relación a las melodías identificadas en la pieza, elemento que en las muestras se modifica en relación a una versión original a la cual pertenece. Esta modificación se realiza al ser realizado el arreglo, y la matriz buscara identificar esta modificación según los conceptos trabajados por Bermúdez (Revisar marco teórico)

En esta matriz es posible hacer una observación detallada de la pieza para hacer un registro que permita registrar de una manera detallada y ordenada, el trabajo armónico y melódico, que realiza el conjunto instrumental, en relación a los elementos del ritmo en la música afrolatinoamericana, presentados en el marco teórico:

Poliritmia.	Topos Rítmico.	Ritmo divisivo	
			Melodías

Los conceptos que se encuentran en las columnas, son los elementos rítmicos de la música afrolatinoamericana, que se encuentran detallados en el marco teórico. En las columnas de la matriz se encuentran las unidades de análisis que observaremos en las piezas, en relación a los aspectos melódicos.

6.2 Canción popular Chilena

6.2.1 Cultura popular Chilena

Hablar de lo popular es un desafío de alta complejidad teórica, teniendo en cuenta que el término está sujeto a numerosas interpretaciones, las cuales son producto de distintas procedencias y definiciones establecidas a lo largo del tiempo en las investigaciones de carácter cultural y social.

Es por ello que para lograr conceptualizar las canciones populares chilenas se tomará en consideración autores que coinciden en sus investigaciones respecto a los contextos en que se origina lo popular y la manera en que se adecúa este concepto para abarcar diversidad de expresiones no solamente artísticas, sino que también periodísticas, deportivas, etc. Entendiendo así lo popular desde el o los orígenes que pueda poseer el término y posteriormente desde su definición contemporánea, considerando como relevante la renovación del concepto mediante la relativización de este y el significado que adquiere para la población.

Siendo en este caso la música el medio que nos convoca a explorar este concepto, tomaremos inicialmente en cuenta las canciones compuestas por autores chilenos dentro o fuera del país, las vías por las cuales se popularizaron y la relevancia que tienen para el sentir “popular” del país, lo que conlleva a entender a la canción popular chilena como parte de la cultura popular del país.

Según Néstor García Canclini (2005), director del programa de estudios sobre cultura urbana en la Universidad Autónoma Metropolitana de México, son dos las principales corrientes que dieron forma al concepto de “culturas populares”; la primera nace a partir de un reconocimiento de lo “local tradicional”, y la segunda se refiere a culturas o bienes que alcanzan gran masividad y difusión en los espacios de libre acceso a la población.

A través de estas dos vías esenciales se consideran como populares las canciones con autoría de compositores chilenos, y se relacionarán en el contexto de lo popular con la música afrolatinoamericana, contribuyendo de esta manera a una modalidad de análisis en la que diversos factores confluyen para dar forma a una definición, en la que también se hace necesario considerar a los cantos populares de Chile y los repertorios populares que a través de la historia alguna vez fueron masivos, pero que sin embargo no pertenecían necesariamente a la autoría propia de chilenos. En un artículo de la revista musical chilena, se investiga sobre la poesía de los trovadores en las canciones populares chilenas donde la autora expone que:

El dramaturgo y ensayista Antonio Acevedo Hernández, en su libro *Canciones populares chilenas* (1939), señala que nuestro pueblo aprendió tarde a expresarse en sus cantos, y que sólo cuando se vio dueño de una personalidad -aunque no totalmente definida por su falta de libertad- compuso y cantó sus sentimientos. (Díaz-Inostroza, 2000, p.66)

Configurándose de esta manera un reconocimiento de la cultura popular chilena en torno a la música y específicamente a las canciones que desde esa época comenzaban a situarse en contextos, donde lo popular surge como una necesidad en la que se representa el sentir de la gente y también pone de manifiesto fenómenos sociales. Aun así, en esa época según Acevedo (1939), Chile se limitaba a repetir canciones españolas, luego peruanas y que -a propósito del furor del tango de Gardel en esos años- se encontraba entregado nuevamente a los aires venidos de Argentina, todo a causa de la incompreensión de los músicos chilenos al sentir de la gente, no quedando

más remedio al público local que sumergirse en lo que provenía del extranjero: "Chile es un país que por causa de sus artistas sin personalidad, tiene el alma estrangulada" (Acevedo,1939:17).

De esta manera se comprende que el concepto comienza a tomar forma aproximadamente en la década del 40 en Chile y que luego de este periodo en el que el repertorio de canciones populares en Chile carecían de autoría nacional, se produjo una proliferación de estudios y artículos a nivel académico respecto a la música chilena con el fin de aportar y dar forma a la incipiente cultura popular chilena, con un repertorio de canciones de origen chileno, afirma la autor.,

La canción popular urbana constituye una manifestación cultural típicamente moderna. Su producción, circulación y consumo se confunden con el proceso de urbanización y con la disponibilidad de recursos tecnológicos. Transmitida por los medios masivos de comunicación, al llegar a un público bastante más amplio que los receptores locales no demoró, dentro de la lógica de mercado, en traducirse en un importante vector de homogeneización cultural.

En el Chile de los años 40 y 60 diferentes sectores de la sociedad se movilaron en torno de la música popular, con el objetivo de seleccionar un determinado repertorio como representante de la identidad nacional. Tales iniciativas atravesaron a los académicos vinculados a la

Universidad de Chile, cuyas investigaciones abordaban el folclore y la música docta. También involucraron a los gobiernos radicales que actuaban a través de organismos específicos controlando, fiscalizando e incentivando la producción y difusión de la música popular, a la industria fonográfica y a las emisoras comerciales de radio, es decir, al universo ligado al entretenimiento que, envuelto en esta atmósfera nacionalista, comenzó a invertir en estos géneros y a integrar las polémicas en torno de esta representación. (Da Costa García, 2009, p.11)



Es así como se sustenta la idea de que lo popular se configura en relación al contexto social en el que se desarrolla determinada manifestación, dándole cabida al abordaje de la canción popular chilena en los orígenes de la cultura popular del país y permitiendo de esta manera idealizar el concepto, por otro lado el musicólogo Juan Pablo González y el historiador Claudio Rolle apuntan a que:

Chile, se ha considerado a sí mismo como un país pobre, aislado y excluido, lo que ha condicionado el carácter y comportamiento de sus habitantes, como también sus formas de consumo y práctica musical. La música popular que se practica en Chile, se define por la producción, circulación y consumo musical de una sociedad y no por el origen del repertorio cultivado. Vale decir, por el contenido y las formas de apropiación, más que por el cultivo musical o

artístico propio, autóctono, asimilable a la "identidad" nacional, aunque muchas veces esto no ocurra. (González y rolle, 2004, p.67)

De esta manera para la investigación la necesidad de constituir una definición de canción popular chilena (C.P.C) radica en considerar las afirmaciones de autores que coinciden en una perspectiva de análisis, la cual acepte una contextualización en donde la C.P.C sea una manifestación artística-sonora, la cual resulte familiar para la mayoría de la población de determinado espacio físico ya sea por una vía o por las dos, dejando el espacio para enfrentar el vacío que estas dos corrientes producen, en el cual la popularización se da exclusivamente en el contexto histórico de algún lugar, en este caso en Chile, donde estas excepciones a las dos vías esenciales a considerar son abordadas en el ámbito de lo "popular" gracias al sentimiento de identidad que producen sus letras relacionadas al contexto histórico y la representatividad que ellas alcanzan gracias a lo mencionado.

6.2.2 Lo popular desde lo local tradicional

Se le atribuye el concepto a quienes definen como popular a todo lo que provenga de las tradiciones de cierto grupo, el cual esté constituido a causa de una simpatía geográfica (García-Canclini, 2005, p.24) en donde confluyen sus costumbres y se consolidan como tradición, repitiéndose a lo largo de su historia, y que de alguna manera configura su identidad y los unifica en tradiciones locales.



Esto para los intelectuales que consideran estos sucesos como movimientos esenciales de un grupo de gente, se definió como una manifestación cultural, pero que por el hecho de provenir de costumbres tradicionales que tienen en común una localidad se tildó de “popular” haciendo alusión al pueblo. En el caso de la música chilena el origen de la música popular a través de lo local tradicional radica en la música urbana de tradición folclórica mediante la llamada “urbanización”, según el musicólogo Juan pablo González

En esta "urbanización" del folclore, los músicos chilenos han utilizado recursos compositivos e interpretativos que suponen un intento de modernización o renovación de las tradiciones folclóricas nacionales. Al mismo tiempo, ellos han pretendido salvaguardar esa tradición desde el interior de la cultura de masas, proceso que es entendido y aceptado de distinta manera y por los diversos sectores sociales del país. (Juan Pablo González, 1995).

Por otro lado la idea de la popularización de lo tradicional, se le adjudica a la vinculación de las tradiciones folclóricas con la industria nacional musical, luego de que existiera un apogeo de los estudios de la tradiciones folclóricas del país con la conformación del *Instituto de investigaciones del folklore musical* en 1943 y que diera el impulso necesario para la grabación y la conformación de agrupaciones folclóricas o bien de solistas como la folclorista Margot Loyola, quien desde 1949 desarrolló una

intensa labor de enseñanza del folclor y que también desde la visión de Acevedo: “puso su aprendizaje musical académico al servicio de la recopilación y proyección folclórica, reconstruyendo y proyectando una vasta gama de estilos interpretativos tradicionales” (Acevedo,1951, p.28).

Contribuyendo de esta manera a la interpretación de un repertorio folclórico que posteriormente utilizó el conjunto folclórico “Cuncumén” (1955) y que grabó para el sello discográfico “Odeón”, proyectando de esta manera las canciones de tradición folclórica en la cultura popular chilena.

Cabe también mencionar el trabajo de recopilación de tradiciones musicales folclóricas a la cantante chilena Violeta parra en 1953, quien registró canciones con evidente influencia folclórica y a quien se le atribuye un proceso de intensificación de los aspectos “arcaicos” de la música tradicional.

Muchas de sus canciones tienen rasgos arcaicos, pues utilizan el sistema modal medieval y la poesía española antigua folclorizada. "La Periconas se ha muerto" (1966), "Qué he sacado con quererte" (1965), "El rin del angelito" (1966), "Arriba quemando el sol" (1965) y "Run Run se fue p'al norte" (1966) son canciones modales de Violeta Parra. La compositora no sólo se mantuvo fiel a la simplicidad original de la música folclórica, sino que la intensificó mediante un "primitivismo" con el que llegó a recrear el mundo sonoro indígena. En "Arriba quemando el sol" y "Qué he sacado con quererte", utiliza rasgos indigenistas

como melodías tetrafónicas y pentafónicas, ritmos reiterativos y pedales armónicos.(Torres, 1985, p.34,35)

Es así como canciones tales como “Ay mi palomita” interpretada por el compositor chileno Víctor Jara y grabada en 1967 en el álbum “El verso es una paloma” o la canción “Mambo de machaguay”, single grabado en 1976 por el conjunto “Los jaivas”, son ejemplos claros de popularización de canciones chilenas provenientes de la música de tradición, en el caso de “Ay mi palomita” esta es una canción tradicional de las localidades del sur de Chile en donde el ritmo de parabién corresponde a un canto destinado a la festividad y el amor y que con el pasar de los años se ha modificado con el propósito de mantener su vigencia popular, en cambio “Mambo del machaguay” es una composición original de “Los jaivas” pero que está totalmente influenciada por el huayno andino, género musical de tradición folclórica en Chile y en otros países que poseen territorio en la cordillera de los Andes.

6.2.3 Lo popular en lo “masivo”

La segunda corriente que define a la cultura popular tiene estrecha relación con exclusivamente el uso del término “popular” sin hacer reparos en su origen, y es el caso de diversos textos y/o artículos, coincidiendo con Juan Pablo Gonzalez. Ellos utilizan el concepto refiriéndose a los bienes y/o mensajes generados exclusivamente por la industria y la masificación de estos. La aceptación y la utilización de esta definición

abarca una inmensidad de productos culturales los cuales están al alcance de toda una población y no necesariamente definen a una costumbre o tradición, es por esto que estas dos corrientes se contraponen iniciando la problemática de que si lo popular es lo tradicional o lo masivo, cuestiona: ¿Qué es la cultura popular: creación espontánea del pueblo, su memoria convertida en mercancía o el espectáculo exótico de un atraso que la industria va reduciendo a curiosidad para turistas? (García Canclini, 2002,p.20).



De esta manera la canción popular chilena será también la que provenga desde la masividad cultural impulsada por la industrialización de la música en pro del mercado, como lo son, por ejemplo, las canciones pertenecientes al periodo de la llamada “Nueva ola” pero excluyendo a las composiciones que no sean estrictamente de compositores chilenos, afinando de esta manera la definición del concepto de canción popular chilena y sus dos grandes vertientes.

Lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalterno, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la culta popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios. (García-Canclini,2002,p. 39)

6.3. Identidad Latinoamericana e Hibridación:

Esta investigación se enmarca en un debate que los profesores Vergara Estévez y Vergara del Solar (2002) señalan, comienza a finales del siglo XIX y habla sobre la identidad latinoamericana.

Jorge Vergara Estévez y Jorge Vergara del solar en su obra “Cuatro tesis sobre la identidad cultural latinoamericana. Una reflexión sociológica” (2002), señala las cuatro vertientes existentes sobre el pensamiento de la identidad latinoamericana. En primer lugar señala una perspectiva Indigenista, la cual sostiene que “nuestra región nunca ha dejado de ser indígena en sus aspectos iniciales” (Vergara y Vergara, 2002, p.80.). Esta perspectiva niega a la identidad Latinoamericana, al considerarla una construcción falsa y una “apariencia de modernidad” (Vergara y Vergara, 2002, p.80). En segundo lugar contrasta el indigenismo con una perspectiva Hispanista de la construcción identitaria en Latinoamérica, que defiende la tesis de que somos originalmente españoles, ya que “nuestro ser continua siendo indeleblemente hispánico y compartimos sus cualidades, espirituales: idealismo, honor, respeto a la autoridad, catolicidad, y señorío.” (Vergara y Vergara, 2002, p.81). En el momento en que se quiere abordar la temática de lo afro en américa, la investigación bajo ambas perspectivas es insuficiente, ya que presentan solamente una discusión bipolar entre indígenas y españoles, quedando excluidas todas las mezclas culturales e identitarias que hoy en día ocurren en Latinoamérica, por lo que para efectos de esta investigación, se descartarán.



La tercera tesis que presentan los autores, es contradictoria a las dos visiones anteriores, y señala que “la identidad latinoamericana consiste en que somos occidentales o podremos llegar a serlo” (Vergara y Vergara, 2002, p.82). La tesis sostiene que América a diferencia de Asia o África, no posee tradiciones vigentes o distintas a la occidental, lo cual demuestra una cierta originalidad occidental de la región latinoamericana, y los sectores culturales tradicionales de esta irán transformándose gradualmente hacia la modernidad:

Se piensa que los componentes culturales indígenas y de sectores rurales se irán desapareciendo con la modernización cultural, o, en el mejor de los casos quedarán completamente circunscritos a los circuitos de reproducción y difusión cultural de los medios de comunicación de masas. (Vergara y Vergara, 2002, p.82)

A esta tesis se suma la visión del esteta chileno Gabriel Castillo Fadíc que señala que “Todas las representaciones de la realidad de América Latina están fuertemente marcadas por el tinte de la cultura europeo-occidental desde la implantación del modelo hispano que se inició en el siglo XVI con la llegada de los primeros cristiano-occidentales.”(Castillo, s.f.,p.63). El autor señala existen sociedades periféricas en torno a la cultura moderna, está entendida como la cultura de países como los Estados Unidos y Europa. Las sociedades periféricas se caracterizan por un desfase modernista ante la modernidad, ejemplificado en la llegada tarde a Chile de películas europeas y

norteamericanas, en las que se muestran los ideales de la vida moderna, lo cual genera en consecuencia, una construcción de centro basada en la nostalgia de un más allá desconocido. Esta visión presentada por Vergara, Vergara (2002) y Castillo Fadic (s.f.) la entenderemos para efectos de esta investigación como occidentalista, ya que sitúa a la cultura latinoamericana en la periferia de un centro moderno al cual esta desea aspirar.

Finalmente los autores señalan la cuarta tesis que habla de la identidad latinoamericana como “Mestiza”. Esta perspectiva acepta la antes mencionada originalidad cultural de latinoamericana en comparación con los demás continentes, sin embargo, pone en discusión su carácter occidental. Esta tesis señala que la identidad nace de “la síntesis de distintos elementos culturales provenientes de las sociedades amerindias, europeas y africanas” (Vergara y Vergara, 2002, p.84), lo que desplaza y discute a la visión occidentalista, al posicionar los elementos africanos, indígenas y europeos en un mismo piso, sin subordinar los dos primeros al tercero. Esta síntesis mestiza, nos identificaría ante el mundo, expresándose en distintos elementos culturales como, el lenguaje, la música, ritos y tradiciones de Latinoamérica. Por otra parte el Filósofo Alexander Ávila Martínez (2015), que señala que “América Latina es el resultado de un mestizaje no solo físico, sino también cultural, en donde se encuentran características, europeas, indígenas y negras”. Esta visión trasciende de una definición de identidad que se basa en el discurso, y entiende la identidad del pensamiento filosófico latinoamericano como “El resultado de interacciones negociadas en las cuales se pone en juego el reconocimiento de las distintas tradiciones que conviven en el subcontinente.”(Ávila, 2015, p.110). El autor señala que el pensamiento occidentalista, sistemáticamente, ha negado a distintos grupos étnicos y culturales como es por ejemplo la población indígena:

El “indio” con características culturales distintas a las del europeo fue aislado del proceso de construcción de Latinoamérica, y es el primer grupo en el que se evidencia una clara manifestación de exclusión y de desconocimiento de su otredad. El europeo no quiso reconocer en el indígena al hombre. (Ávila, 2015, p.105)

Ávila (2015) a través del reconocimiento del otro negado, (en este caso la población indígena, negra, y las diferentes manifestaciones culturales de Latinoamérica), y del mestizaje cultural en América, pretende generar un nuevo horizonte de comprensión, que permita la construcción de un concepto de “*identidad latinoamericana*”. Según el autor es necesario una filosofía Intercultural, la cual sea a la vez una teoría de contexto, es decir, “una filosofía que ha dado paso de la teoría a las prácticas culturales en las que tienen sus vivencias los seres humanos” (Ávila, 2015, p.111). Tomar en cuenta el contexto en el cual se sitúan los elementos culturales posee un potencial de entenderlos considerando sus cambios y su constante transformación, como por ejemplo estudiar la cumbia de Argentina en Argentina, no es lo mismo que estudiar la cumbia de Colombia en Colombia. A esto, cabe considerar la opinión de Néstor García Canclini sobre la importancia de no aislar los rasgos o características sociales y culturales al hablar de identidad:

Cuando se define una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (Lengua, Tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se entiende a menudo a desprender esas prácticas de las historia de mezclas en que se formaron. Como consecuencia, se absolutiza un modo de entender la identidad... (2001, p.17.)



Esta percepción de identidad a partir del mestizaje (Vergara y Vergara) y la crítica de al absolutismo que resulta de definir algo por la abstracción de rasgos, acerca el análisis a la realidad latinoamericana actual, la que se encuentra en constante cambio y en la que ya no existen estructuras culturales puras. Hay que comprender el contexto latinoamericano para utilizar el concepto de identidad. Un ejemplo de García Canclini nos deja en manifiesto la realidad diversa de la cultura latinoamericana:

...Dentro de una sociedad nacional, digamos México, hay millones de indígenas mestizados con los colonizadores, blancos, pero algunos se chicanizaron, al viajar a estados unidos, otros remodelan sus hábitos en relación con las ofertas comunicacionales masivas, otros adquirieron alto nivel educativo y enriquecieron su patrimonio tradicional con saberes y recursos estilísticos de varios países... (García Canclini, 2001, p.18).

Otra reflexión al respecto de la realidad latinoamericana es la que hace Pablo Guadamarra (2006), en la que establece que la diversidad cultural en las ciudades latinoamericanas con la apertura de los nuevos medios de comunicación globalizada se hace más evidente:



En el actual creciente proceso de internacionalización de la vida social en tiempos de globalización postmoderna, en que los pueblos se conocen cada vez mejor, resulta progresivamente más fácil percatarse de las similitudes y diferencias que subsisten en las culturas de distintos países y regiones. Incluso en un mismo país en ocasiones se aprecia una diversidad tan grande de manifestaciones culturales que pueden poner en tela de juicio reiteradamente el concepto de identidad cultural. (Guadamarra, 2006, p.15)

Esta percepción mestiza y de contexto identidad latinoamericana es asertiva con la actual realidad diversa, sin embargo, posee una contradicción en el momento en el que según Vergara y Vergara (2002), el mestizaje homogeniza la cultura latinoamericana suponiendo que en todas sus expresiones se produce esta síntesis de elementos culturales. Este análisis de la identidad, no incluye a los elementos que al mestizarse se resisten o intentan sostenerse en culturas autónomas, como son por ejemplo, los casos de la nación mapuche o los sectores más ortodoxos de la religión Yoruba en Cuba, además que la vuelve contradictoria con el análisis de contexto. En la perspectiva desde la cual se aborde el concepto de identidad latinoamericana, debe

tener la capacidad de ser flexible al momento de abarcar la diversa realidad de la región. Por otra parte la tesis occidentalista gana fuerza en el momento en que mantenemos las mismas instituciones (iglesia, familia, estado) que la modernidad nos inculcó, y en cierta medida, las aceptamos y reproducimos, lo cual queda negado o reprimido bajo la perspectiva del mestizaje. En esta parte de la discusión es que emerge el concepto de sincretismo, el cual va de la mano con el de mestizaje el cual es definido por María Luisa Rubinelli (s.f.) como “doctrinas que funden diversas opiniones sin que –según Ferrater Mora- haya un criterio de selección.”(¶1). La autora señala que el concepto podría tener diferentes caracteres como cultural, político, estético, y económico, pero por otra parte, Néstor García Canclini señala que se usa preferentemente “para referirse a la combinación de prácticas religiosas tradicionales” (Canclini, 2001, p.21).

Por otra parte, Hector Pérez Brignoli, señala que “el sincretismo es consustancial a la vida en sociedad; dicho de otro modo, no existen razas o culturas puras, fuera de las construcciones ideológicas.”(s.f.), lo cual subordina el concepto sincretismo a mestizaje, y para efectos de esta investigación entenderemos así. Pérez Brignoli (cita al antropólogo francés Jean-Loup Amselle señalando que el mestizaje obliga a suponer que las entidades que se mezclan son puras, hoy si hablamos de mestizaje, será siempre secundario. Tanto mestizaje como sincretismo, tienen un sesgo que dificulta la investigación, ya que se hace necesario una filosofía que incluya las múltiples facetas del concepto identidad generando un diálogo que no niega ni lo moderno, ni lo mestizo ni lo “tradicional” de Latinoamérica. Vergara y Vergara (2002) señalan que:

La identidad cultural (...) se da en una trama de niveles.(..) Al no considerar estas distinciones de niveles, las diversas tesis limitarían el fenómeno que quieren aprehender, confundiendo un nivel con el conjunto de los otros niveles o extrapolando sus afirmaciones a todos. (Vergara y Vergara, 2002, p.87.)

Otra reflexión que abre el concepto de identidad aún más es la que hacen los autores al decir que el hecho de que existan tesis tan contrapuestas da cuenta del carácter polivalente del concepto de identidad latinoamericana, es decir, existe una pluralidad de interpretaciones sobre lo cultural en Latinoamérica, además Vergara y Vergara (2002) denuncia la constante transformación de este concepto que alberga opiniones tan contradictorias:

la identidad cultural puede ser vista como un proceso abierto, nunca completo; como una identidad histórica, que se encuentra en continua transformación y cuyo sentido reside en posibilitar el autoconocimiento, el desarrollo de la autonomía y la dinámica endógena (Vergara y Vergara, 2002, p.79)

Tomando en cuenta esta realidad dinámica, deberíamos advertir que al hablar tanto de música afrolatinoamericana, como de canción popular chilena, estamos incluyendo un

sin fin de relaciones simbólicas, y las maneras en que se relacionan las diversas culturas de Latinoamérica con occidente, entre sí mismas y con el resto del mundo, pueden ser agresivas, pacíficas y por dominación, por mencionar algunas.



Ávila (2002) señala que la identidad se encuentra en el resultado de interacciones inter negociadas, sin embargo, el enfoque que hace falta en la discusión teórica es aquel que sitúa como objeto de estudio las relaciones que se producen entre los distintos elementos que se relacionan, más que el resultado de estas, tomando también en cuenta que existe una historia en la que hubo presencia de esclavismo, lo cual pone en duda que estas relaciones sean negociadas.

En este contexto de discusión emerge el concepto de *hibridación*, el cual es definido por García Canclini (2001), como procesos socioculturales, en donde prácticas o estructuras discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevos objetos y prácticas. Esto sucede mediante un proceso de *reconversión*, en el que un elemento se reinserta en un nuevo entorno social y cultural. Actualmente por medio de la globalización y la comunicación masiva, han llegado a nuestra realidad local influencias culturales de todo el mundo, siendo predominante en los sectores populares la música de raíz afrolatinoamericana como la salsa la samba y la cumbia, diversas agrupaciones como chico trujillo, joe vasconcellos, han utilizado géneros de raíz afrolatina en sus composiciones, lo cual demuestra un proceso de “reconversión” en el momento en que la música afrolatinoamericana se inserta en la cultura nacional (o viceversa). Otro proceso de “reconversión” es el que sufren canciones de diversos compositores nacionales al ser versionadas y así renovadas para los auditores, porque las melodías y letras de las canciones son re expuestas de una manera renovada utilizando nuevos ritmos y arreglos.

El autor desplaza el concepto de identidad al considerarlo estático y alejado de la una realidad social que hoy es más dinámica y compleja, y da paso a la heterogeneidad e hibridación intercultural en la que se estudia la relación existente entre un grupo de elementos culturales en un contexto determinado. Busca entender cómo se sitúan los objetos en una realidad que está en constante evolución, en vez de establecer identidades autosuficientes y separadas de su contexto. Por lo tanto, al querer comprender las relaciones entre los diferentes objetos, el concepto de hibridación tiene un carácter explicativo, busca generar relaciones estructurales de causalidad entre los elementos culturales.

Al analizar los objetos culturales, según lo menciona García Canclini (2001), se analizarían varias realidades al mismo tiempo, es decir, la hibridación es un proceso en donde una estructura cultural, al ser resignificada, adquiere nuevas perspectivas sin perder las que ya tenía. Esta manera de entender la cultura es más acertada con la realidad actual, en la que los elementos culturales no son “puros” y por ejemplo no es un maestro conguero de cuba el que te puede enseñar sobre música afrocubana, sino que, en YouTube podríamos encontrar videos tutoriales del género musical, que incluso superan al viejo maestro conguero en habilidades pedagógicas. Las maneras de transmitir la información se democratizan, lo cual nos hace reflexionar que la cultura latinoamericana, ya no es una construcción solamente de la región física latinoamericana. La hibridación busca relacionar elementos culturales de distintas semánticas, o de distintos mundos.

Para esta investigación, los elementos musicales como ritmo, melodía, armonía, serán los elementos culturales que analizaremos desde la música viendo su reconversión y a través de la hibridación, es decir la unión de estructuras o prácticas culturales que se



encontraban separadas, entender cómo se relacionan entre sí. Estos elementos musicales son considerados culturales, en el momento que todos poseen dentro de los géneros de música latinoamericana una directa relación con su historia, tradiciones y costumbres, y al mismo tiempo se resignifican dentro de la música con nuevas funciones y estilos. Lorena Ardito señala la relevancia cultural del estudio de estos elementos:

En América Latina, la música no es sólo corresponde a la esfera del arte sino que también constituye una fuente de reconocimiento. En este sentido, la comprensión sociocultural de la región debiese comprender este ámbito de la realidad social. (Ardito, 2009, p.2.)

La investigación busca adentrarse en los aspectos musicales de esta problemática (lo afro en Chile) y los conceptos antes tratados, se aíslan en áreas de estudio que no incluyen los aspectos propios del estudio musical teórico. Para la investigación resulta necesario involucrar los distintos aspectos y perspectivas que adquieren los elementos culturales al ser relacionados en la obra musical.

En esta investigación se estudiará la hibridación que se produce cuando canciones chilenas son descompuestas y re elaboradas utilizando una retórica compuesta con elementos rítmicos y timbrísticos propios de la música afrolatinoamericana. Nosotros nos aproximamos a la investigación desde el concepto de hibridación, ya que es más acertado con la realidad actual, y lo suficientemente flexible como para aplicarlo en

conceptos musicales, en un intento de abordarlos tomando en cuenta su relevancia cultural. Por ejemplo en teoría de la música, el ritmo es un elemento de esta, pero en la música afrolatinoamericana el ritmo tiene conexión con objetos o prácticas que están fuera del lenguaje musical y se insertan en el lenguaje de lo cultural como son fiestas o bailes. Desde la perspectiva de la hibridación se realizarán los análisis utilizando la letra, poesía y melodía de la canción popular chilena, y el lenguaje o retórica de la música afrolatinoamericana, para poder observar donde se produce la reconversión, y si estos elementos producen deltas que puede caracterizarse como géneros musicales.



6.4 Síntesis.

En esta investigación, en la búsqueda de comprender cómo es la relación entre dos músicas del continente Americano, se estima pertinente entender los conceptos como consecuencia de relaciones entre elementos. Buscamos aportar en esta investigación, no desde la aseveración estática de los conceptos, si no, comprendiendo y asumiendo el dinamismo y la velocidad con que la cultura evoluciona. Los conceptos serán solamente guías para entender una realidad que constantemente escapa de ellos. Se pretende adoptar el concepto de “Hibridación” y “Reconversión” utilizados por García

Canclini, en los que tanto la música afrolatinoamericana y la canción popular chilena se interrelacionan, generando nuevos símbolos que podrían identificar a grupos de personas distintos.



Se comprenderá así, a la música como un fenómeno que evidencia a las sociedades. Por esta razón analizaremos los elementos musicales como por ejemplo ritmo, melodía, armonía, en directa relación con los géneros musicales estudiados, la cultura y grupo humano al que representan. Tanto la música afrolatinoamericana, como la canción popular chilena, son géneros musicales que identifican a uno o más pueblos.

En la obra musical vemos como los conceptos “hibridación” y “Reconversión”, son explicitados en elementos musicales visibles (audibles) en la obra, y así es posible analizarlos desde la teoría musical enriqueciendo las conclusiones. En esta investigación se examinará por una parte a la música afrolatinoamericana, como retórica o lenguaje musical, en donde destacan los elementos rítmicos y timbrísticos, y por otra parte, de la canción popular chilena centraremos nuestra atención en cómo la melodía armonía y letra evolucionan cuando se elabora la versión.

7. Diseño Metodológico.

7.1 Carácter de la investigación.

Esta investigación es de carácter cualitativo, ya que lo que busca es, caracterizar tanto a la música afrolatinoamericana y la canción popular chilena, para luego explicar la relación existente entre ambos géneros. No tiene como objetivos ni medir ni cuantificar los elementos sino, elaborar y/o acceder a los datos a partir de la observación y reflexión sobre los objetos que se examinarán, o como señala Manuel Canales Cerón (2006): “siempre se trata de alcanzar la estructura de la observación del otro” p.19)

En esta investigación se realizará un análisis, a partir de los mismos códigos y símbolos que los sujetos han construido e incorporado en los géneros musicales estudiados, evitando así la abstracción de los conceptos.

Debido a esto, la investigación se plantea desde la fenomenología, ya que se “busca descubrir los significados de los fenómenos experimentados por individuos a través del análisis de sus descripciones, su principal enfoque centra la atención en la experiencia vivida de una persona y obtiene similitudes y significados compartidos” (Solano, 2006, p.1). En esta investigación se pretende relacionar los conceptos con la experiencia de profesionales relacionados diariamente, con la música chilena y la música

afrolatinoamericana. A través del análisis de su relato, se podrá generar un registro sobre cómo se comprende la relación de la canción popular chilena y el ritmo en la música afrolatinoamericana. A esto Louis y Lawrence señalan que:



la fenomenología es un punto de vista teórico que aboga por el estudio de la experiencia directa tomada en su valor facial; y que ve el comportamiento como determinado, por los fenómenos de la experiencia en vez de por la realidad externa, objetiva y físicamente descrita” (Cohen, Manion, 1990, p.59).

Esta investigación no busca generar una reinterpretación de los conceptos como en el caso de la investigación hermenéutica, sino materializar las características y maneras en las que profesionales hoy en día en Chile los utilizan los conceptos, en herramientas que promuevan la discusión teórica sobre estos temas.

Esta es una investigación no experimental, es decir, un estudio donde según Hernández Sampieri (2006) “no hacemos Variar en forma Intencional las variables independientes para ver su efecto sobre otras variables” (p. 205.). En esta investigación se busca “observar fenómenos tal como se dan en su contexto natural, para después analizarlos.”(Hernández Sampieri, 2006, p. 205). El carácter de esta investigación es transversal o transaccional porque se “recolectan datos en un solo momento, en un tiempo único”(Hernández Sampieri, 2006, p. 208). La experimentación no se considera pertinente, debido a que, esta investigación busca analizar la relación entre los

conceptos en una obra que pertenece a un lugar y momento determinado, es más, se examinarán los elementos en directa relación con su momento y lugar específico el año 2016, y el lugar la ciudad de Santiago.



7.2 Muestra.

En la búsqueda de comprender la relación híbrida que se produce entre la canción popular chilena y la música afrolatinoamericana, se buscaron instancias en la que nos podamos enfrentar a ambos conceptos desde su aplicación, tanto en la música, como en el ámbito académico, para poder aproximarnos a este tomando en cuenta tanto su contexto, como su aplicación explícita.

Para esto se recurrió a lo que Robert Stakes llama estudio de casos. Se estudiarán casos específicos, los cuales contienen en sí mismos la información que se desea obtener, es decir, "...no es un estudio de muestra" (Stakes, 2007, p.17). Los casos no fueron seleccionados por su generalización o representatividad, sino que fueron seleccionados porque dentro de estos, dichos conceptos son aplicados y comprendidos desde su uso, ya que se comprende que "el objetivo primordial del estudio de un caso no es la comprensión de otros. La primera obligación es comprender este caso" (Stakes, 2007, p.17). A través de la observación de dos casos se logrará el objetivo de la presente investigación.

7.3 Criterios de inclusión.



7.3.1 Muestra 1.

El primer caso lo componen expertos involucrados con la música afrolatinoamericana en Santiago, profesionales y/o académicos que se desempeñen o posean relación desde el área de:

- la música
- la pedagogía
- la comunicación
- la educación

Esto, debido a que en este caso, los entrevistados se relacionan directamente con los conceptos desde su aplicación profesional. Es necesario para la investigación, comprender cómo los entienden y utilizan estos conceptos, para generar un registro sobre cómo hoy se entiende en Santiago 2016, la música afrolatinoamericana y la canción popular chilena.

7.3.2 Muestra 2.

El segundo caso, está compuesto de seis piezas musicales que consisten en:

- Arreglos musicales orquestales o de conjunto instrumental.
- Canciones de autoría chilena.
- Presencia de tambores en su instrumentación.

Los criterios de inclusión antes mencionados, permiten la observación de los conceptos antes tratados en el marco teórico en la obra musical, relacionándolos directamente, con su aplicación en la orquesta o conjunto instrumental. A continuación serán señalados.

“Bandido” - Negroson Orquesta feat Tirso Duarte.
<https://www.youtube.com/watch?v=tZtkoHg77KI>

Pieza compuesta por el cantautor chileno Alberto Plaza, en su sexto disco y triple disco platino, “Bandido”, grabado en 1996, el cual recibe gran aceptación de parte de la crítica, Reconocida por la Asociación de Periodistas de Espectáculos de Chile (APES), como el “Mejor Disco del año”. Según la sociedad Chilena del Derecho de Autor, reconocen a Plaza como “El Mejor Compositor De La Década”. La pieza es representativa del cancionero popular chileno y tanto a nivel local como a nivel latinoamericano, esta pieza suena en Radios y Distintos lugares

La versión que analizaremos es interpretada y arreglada por la “Negroson Orquesta”, banda de salsa liderada por el director, cantante, arreglista y productor Juan Francisco Rlvadeneira Hernández. Esta propuesta musical según su página web, *está enfocada directa y principalmente a un estilo de salsa 100% chilena.*

“La joya del pacifico” - Joe Vasconcellos

Pieza compuesta por el cantautor chileno Víctor Acosta, en 1942. Según el sitio web Música Popular, la pieza junto a la tonada “El Rodeo” vuelve a el cantautor uno de los pioneros en “*delinear el gusto popular por el vals peruano y por la tonada vigente en Chile durante los años '30 y '40.*”. La letra de la pieza habla de la ciudad de Valparaíso, siendo no la única composición en la que el músico habla de ciudades de Chile. Esta pieza ha sido versionada diez veces, por Jorge Farias en 1966, Lucho Barrios en 1970, y actualmente por músicos como Douglas, Américo y Joe Vasconcellos.

La versión que analizaremos es interpretada por músico Chileno Joe Vasconcellos, graba para la telenovela “Cerro Alegre” en 1999. Este músico hijo de diplomático brasileño, es conocido por fusionar elementos de la música latinoamericana, y de la música popular Brasileña.

“Santiago de fiesta” - Santiago All Star

Canción compuesta por Segundo Zamora, cantautor chileno y compositor de cuecas. Según David Ponce (2016), es compositor de las cuecas “Adiós santiago querido”, “Quisiera ser marinero” “Cantemos querido amigo”, fue acordeonista y cantor de cuecas, padre de dos cultores de la tradición y el folklore en Chile, Pedro y María Esther Zamora, cantores y folklorista en la actualidad.

La versión que se utilizara para el análisis, fue realizada por la orquesta chilena de salsa Santiago All Star, es la primera obra de su primer disco, el cual lleva por nombre “Joya y Rareza” y fue grabado el año 2011. El arreglo musical, fue realizado por Ricky González, productor musical, compositor y multiinstrumentista Dominicano, ha trabajado con artista como Ray Barreto, Celia Cruz y Frank Sinatra.

“Si me vas a abandonar” - Santiago All Star



Esta pieza, del Cantautor chileno, Buddy Richard, es una de las más representativas del movimiento chileno llamado “La nueva ola”. La obra de Buddy Richard, según la página web www.musicapopular.cl, ha logrado trascender de este estilo de música, siendo versionada por músicos pop, y rockeros de diferentes generaciones posteriores a la suya como Argentina, Bolivia, Puerto Rico, Venezuela y Estados Unidos, volviendo a Buddy Richard, más conocido como compositor que como intérprete.

La pieza es el tercer sencillo del disco “Joya y Rareza” lanzado el 2011. La versión fue arreglada por Ricky González, e interpretada por la orquesta Santiago All Stars junto a su autor original, Buddy Richards. La banda nace en 2001 entre Jorge Hasbun tumbador y Héctor “Parquímetro” Briceño trombonista. Según el sitio web buenamusica.com, la banda desde sus inicios tiene un carácter urbano y bien chileno, buscando traer la salsa de los pioneros en Nueva York, a las calles de Santiago, y todo el país.

“La jardinera” - Juana fe

Lanzada en 1954 bajo el sello chileno Odeon, junto a “Es imposible”, en un disco de 78 rpm. La pieza está en el lado A, y fue compuesta por Violeta Parra, y grabada con músicos anónimos. La pieza aparecería más tarde en el álbum “Toda Violeta Parra”.

La versión que utilizaremos para el análisis musical, es la que interpreta la banda chilena de fusión latinoamericana, Juana Fe, la que se inicia el 2004 en Santiago. La pieza es el track número 13 del disco “La Makinita”, lanzado por la banda chilena el 1 de mayo de 2010.

“El rin del angelito” - Grupo Celeste.

Lanzada en 1966, en su disco Las últimas composiciones, la pieza habla de una importante ceremonia, para el pueblo chileno contemporáneo a la época: El velorio de angelito. Esta era la festividad que se realizaba cuando un niño moría a temprana edad. La pieza trascendió de su compositora e intérprete, teniendo versiones de bandas como Inti-Illimani, representativa de la música popular chilena, y Grupo Celeste, banda de cúmbia peruana.

La versión utilizada es la que interpreta Grupo Celeste, siendo este el último track del lado B del LP “El Tropoloco Mundo del Grupo Celeste”. Grabado a fines del año 1975.

7.4 Unidades de análisis

La primera unidad de análisis es el relato de expertos sobre la canción popular chilena, la música afrolatinoamericana, la unión de estos géneros musicales y la discusión teórica que existe al respecto.

La segunda unidad de análisis, prestará atención al ritmo presente en las melodías de las obras escogidas. Esta observación se realizará desde los elementos del ritmo en la música afrolatinoamericana, utilizados por Bermúdez (2006):

- Polirritmia
- Topos rítmico

- Ritmo divisivo

La observación de estos cuatro puntos, será desde los aspectos rítmicos, no buscamos profundizar en los aspectos melódicos o armónicos de la pieza, solo en sus aspectos rítmicos, o relacionados con el ritmo.

7.5 Técnicas de recolección de datos

Para cada caso se utilizará una técnica de recolección diferente, la cual será usada como documento secundario de análisis. Este documento secundario se utilizará para observar los elementos más repetitivos en ambos casos, las cuales serán seleccionados y relacionados para generar el informe final de análisis.

La primera técnica de recolección será utilizada en la muestra 1 y Manuel Canales Cerón la define como entrevista estandarizada abierta o semiestructurada en donde “se elabora una pauta de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados pero de respuesta abierta o libre” (Canales, 2006, p.230)

Esto debido a que para lograr el objetivo de investigación es necesaria la opinión abierta del entrevistado respecto de los conceptos trabajados en el marco teórico, que a la vez son conceptos con los que se relaciona profesionalmente.

Esta investigación, “no pretende medir sino más bien acceder a una información verbal rica en significados y presentados a ritmo y a duración fijados por el propio entrevistado” (Canales, 2006, p.232). Sin embargo, se establecerán preguntas porque aunque es necesario que todos los entrevistados, elaboren una reflexión con la mayor libertad posible, estas reflexiones deben abarcar y desarrollar los conceptos de música afrolatinoamericana y canción popular chilena presentados en el marco teórico.

Esta entrevista se compone de nueve preguntas en las cuales se abordan cuatro temas que están en los objetivos específicos:

- La música afrolatinoamericana y su concepto rítmico
- La canción popular chilena
- La relación entre ambos conceptos.
- La presencia de estudios académicos sobre el tema.

Esta investigación aspira ampliar la perspectiva teórica, documentando la opinión de personas que conviven y se relacionan en los contextos de la canción popular chilena y la música afrolatinoamericana, y de esta manera no delimitar los conceptos, razón por la cual consideramos innecesaria la utilización de preguntas cerradas.

La segunda técnica de recolección consiste en la audición y transcripción de los ritmos presentes en la melodía, donde sea posible observar la reconversión de prácticas musicales, es decir la transformación de las características de Mala y CPC desde sus aspectos rítmico, lo cual vuelve pertinente reiterar, que la observación y transcripción es rítmica, no se observarán los aspectos relacionados con altura y armonía.

7.6 Técnica de análisis

En esta parte se utilizara una tabla que se realiza a partir de dos conceptos trabajados por Alexander Ruiz Silva, en su texto *“Texto, testimonio y metatexto : el análisis de contenido en la investigación en educación”*. Se utilizara en primer lugar el concepto de *“referencias”*, es decir *“Conjunto de testimonios escritos (por los mismos informantes o por personajes importantes para la comunidad investigada) y orales (entregados en las entrevistas) que tenemos que someter a análisis e interpretación”* (Silva, A.R, 2004). Luego se aplicara el concepto de *“rasgos”*, es decir *“Características diferenciales y comunes más importantes que encontramos en las referencias.”* (Silva, A.R, 2004), en el siguiente cuadro de análisis:

Código	Referencias(Silva,	Rasgos(Silva,
--------	--------------------	---------------

	A.R.)	A.R.)
E.(N° entrevistado).(N° pregunta)		

Luego en un siguiente documento se redactaran todos los rasgos, los cuales serán observados generando una clasificación de todas las temáticas abordadas por los entrevistados.

La segunda técnica de análisis se utilizará en el Caso 2 y consiste en una matriz de análisis en la cual aparecen los elementos del ritmo en la música afrolatinoamericana que se mencionaron en el marco teórico. Esta matriz busca facilitar y ordenar la observación de estos elementos ritmicos, en relación a las melodías identificadas en la pieza, elemento que en las muestras se modifica en relación a una versión original a la cual pertenece. Esta modificación se realiza al ser realizado el arreglo, y la matriz buscara idenficar esta modificación según los conceptos trabajados por Bermudez (Revisar marco teórico)

En esta matriz es posible hacer una observación detallada de la pieza para hacer un registro que permita registrar de una manera detallada y ordenada, el trabajo armónico y melódico, que realiza el conjunto instrumental, en relación a los elementos del ritmo en la música afrolatinoamericana, presentados en el marco teórico:

Poliritmia.	Topos Rítmico.	Ritmo divisivo	
			Melodías

Los conceptos que se encuentran en las columnas, son los elementos rítmicos de la música afrolatinoamericana, que se encuentran detallados en el marco teórico. En las columnas de la matriz se encuentran las unidades de análisis que observaremos en las piezas, en relación a los aspectos melódicos.

8. Resultados

8.1 Hibridación, Fusión, Polirítmia.

Según lo señalado por las herramientas de recolección de datos, la relación de MALA y CPC se caracteriza por involucrar tres conceptos, dos de los cuales fueron señalados a

través del marco teórico. En primer lugar se encuentra la fusión asociado a la mezcla como elemento que caracteriza a ambas músicas, más adelante profundizaremos en este punto. Luego aparece el concepto de hibridación, que es aplicado en la música a través de la explicación de la polirritmia según Bermúdez. Esta polirritmia se genera a partir de la relación de la música afrolatinoamericana y la canción popular chilena, antes de explicar la relación híbrida producida, es necesario identificar y explicar el concepto de fusión característico en ambos conceptos. Esta caracterización es importante debido a que es la razón de ser de esta relación y mezcla.



8.1.1 Fusión

Según lo arrojado por las entrevistas, C.P.C se caracteriza por la fusión presente en ella. Esto quiere decir que se habla de música que constantemente incorpora elementos musicales diversos en su proveniencia. La canción popular se caracteriza por ser música que nutre de tres fuentes principales, en primer lugar se encuentra la fusión folklórica nacional, en segundo lugar la fusión folclórica latinoamericana, y una fusión actual. Cabe destacar, que estos conceptos no están ordenados ni jerarquizados, ni causalmente, por el contrario, en CPC estas raíces se manifiestan simultáneamente, en una práctica musical nueva:

...música popular chilena o más tradicional incorporándole sonoridades ritmos melodías de otras partes, generando la nueva fusión que no es lo mismo que está

sonando en el extranjero y que no es lo mismo a lo que estábamos acostumbrados a escuchar antes.(E.1.2)

A continuación profundizaremos en estas tres fuentes principales, explicando en relación a los datos arrojados cada una de ellas.

8.1.1.1 Fusión folklórica nacional

- Canción, todo lo que ha significado el género de canto popular, teniendo variaciones diversas que van desde la fusión folklórica,(E.2.1)
- Existen varias líneas que funcionan en la música popular Chilena, está la línea de creación popular donde hay un desarrollo más folclorista (E.4.1)

Según lo arrojado por las entrevistas la Canción popular chilena tiene raíces folklóricas, las cuales se fusionan entre sí. Este proceso híbrido en el cual se relacionan elementos de distintas raíces folclóricas, es posible observarlo bajo la perspectiva de Juan Pablo Gonzales, cuando se refiere a la urbanización del folklore moderno, la canción se nutre del folklor chileno y como señala uno de los entrevistados es relato contextualizado al país donde se produce:

...estamos hablando sobre la canción chilena, obviamente la canción que es un género mundial, lo que tiene es que tiene relato, contextualizado al sitio donde se produce, si es canción francesa es porque se da en un sitio determinado que es Francia, y hace relato e historia desde esa cultura, en el caso de la canción chilena tiene una particularidad porque hace relato desde la cotidianidad, desde lo histórico, desde lo social cultural... (E.2.1)

8.1.3 La fusión Latinoamericana

La canción popular chilena al nutrirse de un caudal folklórico, posee una característica especial, según lo arrojado por las entrevistas, esta tiene la potencialidad de obviar su raíz folklórica, es decir, diferencia de otros países de Latinoamérica, esta puede no estar ligada al folklore de la nación a la cual pertenece, es más, incorpora elementos musicales de todo el folklor latinoamericano.

Uno de los entrevistados señala que el folklor chileno, no alcanza una gran popularidad en Chile como género musical, lo cual genera una necesidad en C.P.C de nutrirse constantemente de música de otros países:

Ahora, a diferencia de las músicas latinoamericanas, en Chile vemos esa necesidad de poder nutrirnos de otras músicas porque, por ejemplo: en Perú, en Uruguay, en Cuba, En Brasil, hay una música folklórica, que es música folklórica y popular a la vez y aquí tenemos esa dicotomía, que el folclor no necesariamente es música más popular, entonces en Chile necesita nutrirse, o sea, desde la nueva canción chilena, asumen muchas sonoridades de Perú, de Argentina, de Brasil, de Cuba.(E.1.2)



Ahora la canción como canción popular, yo diría que viene directamente de la raíz folklórica, aunque no necesariamente para ser popular se tiene que recurrir al folclor, pero yo creo que la canción popular chilena ha tenido un fuerte desarrollo de la raíz folklórica, hablemos de Víctor Jara, la Violeta.(E.4.1)

Esta necesidad se convierte en potencialidad, al abarcar el concepto de canción popular chilena un cantidad cada vez más amplia de géneros musicales según los diversos contextos donde se inserta, se convierte en una característica que potencia su cualidad híbrida, al ser producto constante de prácticas sociales discretas, que se combinan generando nuevas prácticas:

(La canción popular Chilena)...tienen que ver con también apropiaciones de músicas de otras partes y creaciones que tienen que ver con canciones que van creando músicos chilenos tomando como base música chilena pero también, música popular chilena o más tradicional incorporándole sonoridades ritmos melodías de otras partes...(E.1.2)

8.1.4 Fusión actual

La canción popular chilena, ha pasado por distintos momentos, adquiriendo distintas identidades. Según la información arrojada por las entrevistas, es posible identificar un referente histórico de hibridación en la C.P.C, denominado denomina Nueva canción Chilena. Se caracteriza por ser canción política de los años 60 en la cual se, el cual se establece por ser un referente en cuanto a la masificación del folklore chileno y latinoamericano:

...tiene que ver referentes súper fuertes que tiene la música chilena en torno a la Nueva canción chilena, el movimiento de la Nueva canción, ese es un referente súper fuerte que quedo instalado con los compositores que siguieron después de la Violeta; Víctor Jara... (E.3.3)

La nueva canción chilena es un momento de la C.P.C se encuentra frente a un proceso de reconversión de elementos musicales, donde elementos de distintas culturas se encuentran en una nueva obra musical:

...desde la nueva canción chilena, asumen muchas sonoridades de Perú, de Argentina, de Brasil, de Cuba, con todo el movimiento de la nueva canción chilena,... (E.1.2)

Esto genera en la música popular un fenómeno en el cual populariza sonoridades y musicalidades de otros países de Latinoamérica, los cuales adquieren más protagonismo que las mismas formas musicales propias del folklor chileno. Esto genera un distanciamiento de la CPC del folklor chileno, generando una independencia, que potencia la fusión de esta con una variedad cada vez más amplia de vertientes musicales.

La canción popular de estas características, está caracterizada por la masividad y exagera el concepto de fusión mencionado por los entrevistados, al mezclar elementos en algunos puntos pierde su conexión con su carácter folklórico:

La canción chilena actual por ejemplo a lo mejor puede salirse un poco de lo que estoy conversando porque la canción actual habla sobre temáticas que pueden ser universales, la temática del amor, la temática del aborto, o la temática no se... de la amistad, ¿que se yo? Cosas que pueden ser temas universales, y ahí podemos perdernos un poco en cuanto a identificación o identidad, de la canción chilena, porque ¿Por qué podría ser chilena, si estamos hablando de temáticas universales? (E.2.2)

Existen varias líneas que funcionan en la música popular Chilena, está la línea de creación popular donde hay un desarrollo más folclorista en la elaboración de la canción y otra que simplemente va a un molde vendedor, más comercial...(E.4.1)

C.P.C, además de su popularidad por su amplia cantidad de vertientes, se desarrolla en contextos dinámicos y de intercambio comercial, según los entrevistados:

El barrio de la chimba, valparaíso, generalmente las peñas, en ese medio de la peña se escuchaba la marinera foxtrot, se escuchaba la cueca, había un contexto de música popular que era la que intentaban vender, era como el primer origen. (E.1.3)

Estos datos pueden ayudar a perfeccionar la reflexión, al percatarse que además de su cualidad masiva, se desarrolla en contextos de intercambio comercial y cultural, C.P.C es música dinámica, que constantemente adquiere nuevos moldes musicales, lo cual aumenta su cantidad de vertientes o influencias. Es debido en parte, a que se desarrolla en lugares de comercio y dinamismo cultural.

Es posible identificar hoy en día una nueva identidad de la canción popular chilena caracterizada por una fuerte relación con el mercado, en el momento en que esta se inserta en el moldeando así sus características constantemente

8.1.3 Hibridación

Es importante reiterar la Hibridación es un proceso en donde prácticas o estructuras discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevos objetos y prácticas, por una parte tenemos la letra y melodía y por otra parte tenemos los elementos de ritmo en la música afrolatino americana, como prácticas y discretas separadas que mediante el proceso de reconversión generan nuevas prácticas, como por ejemplo la obras que se examinaron.

El concepto fusión señalado por los entrevistados se caracteriza tanto a MALA como CPC y con esto la reconversión se, debido a que es en esta fusión donde se produce la integración y conversión de prácticas sociales discretas en nuevos contexto. En primer lugar la CPC es caracterizada por poseer más de una vertiente:

Existen varias líneas que funcionan en la música popular Chilena, está la línea de creación popular donde hay un desarrollo más folclorista en la elaboración de la canción y otra que simplemente va a un molde vendedor, más comercial, que va directamente en el fondo al tema de la masa. Ahora ir a la masa no significa ir solo con ese formato, pero normalmente ese esquema comercial busca inyectarse directamente en la masa así como para vender, esto no significa que toda la música que llega a ese punto vaya a tener ese formato comercial digamos, a veces llega la música con moldes artísticos y bien elaborada. Esta llega de alguna manera a la gente y la gente se identifica y así se masifica también. (E.4.1)

Por otra parte la Música afrolatinoamericana, es decir, música perteneciente a países de Latinoamérica influenciados culturalmente por la población afrodescendiente, posee una relación con el concepto fusión, y por lo tanto delata su carácter híbrido.

El carácter híbrido, producido por prácticas discretas separadas reunidas, es un elemento característico de la M.A.L.A y es posible examinarlo en dos reflexiones arrojadas en las entrevistas. En primer lugar la M.A.L.A, posee más de una raíz entre las cuales se mencionan tres, la raíz indígena, española andaluza, y africana:

Creo que dentro de la música afrolatinoamericana se dan por lo menos tres corrientes que van fusionando,

porque por ejemplo está la influencia española, el desarrollo de la guitarra y el canto, está el desarrollo percusivo y rítmico que viene de África, y está el componente indígena, que a veces va en la melodía, en el tipo de canto que puede ser un lamento, que no lo tiene lo afronorteamericano, afroestadounidense, que solo tiene la mezcla del folk y el rhythm and blues, el blues, el jazz, como que en lo afrolatinoamericano, está el componente indígena que a veces se imita y que es parte también del folklor de América latina, es como música mestiza dentro de las músicas mestizas, hay una designación más, hay una fusión mucho más rica (E.1.5)

Por otra parte, junto a lo mencionado en el marco teórico, la opinión de Lorena Ardito, donde señala de que la música afrolatinoamericana se caracteriza por la capacidad de reinventarse, a través de la fusión constante de elementos musicales de distintas partes del mundo.

Estos dos datos permiten por una parte una caracterización teórica atemporal y una visión tanto contextualizada que permite caracterizar a M.A.L.A como una fusión de fusiones:

el concepto de música afrolatinoamericana yo creo que es nuevo, es como sacar el rollo de lo que está sucediendo actualmente con eso, es decir, cómo los

elementos afro en toda Latinoamérica se empiezan a mezclar con nuevos referentes de la música popular.(E.3.5)



Antes de profundizar en la relación que existe entre C.P.C y M.A.L.A, desde sus aspectos rítmicos, es necesario advertir que esta relación es en sí misma híbrida, debido a dos razones principales:

-Con una raíz basada en la mezcla.

-Música arraigada en la fusión.

Esto muestra una música que ha evolucionado con el tiempo, tomando elementos de las vanguardias musicales para actualizarse constantemente, la canción popular chilena se caracteriza por ser música que busca la renovación, mediante la incorporación de modelos musicales y la adaptación estos a los elementos ya existentes en la canción popular chilena.

El ritmo La M.A.L.A se relaciona con la C.P.C, a partir de una renovación estilística de esta última. Esta renovación se caracteriza por incorporar la fiesta ligada al baile como una práctica discreta la cual adhiere a la canción popular chilena actual, con más de una identidad, y en un escenario dinámico de constante cambio, fusionándola con los elementos basada en la transformación de sus aspectos métricos y rítmicos.

Eh lo afro bueno si voy a lo afro bueno te voy a encontrar también en la cumbia poh, esta ahi, ¡Ese!

También es popular, porque, ahora si ese trascendió por ejemplo, matrimonio que voy lo podí encontrar, pero si partió de allá si nos ubicamos en coquimbo donde parte, ¿Cachai? Los viking 5 (E.2.6)

...actualmente ese ámbito de la música afro vinculado al baile sobre todo la cumbia ha crecido y la salsa... (E.3.6)

A partir de esto, Bermúdez, argumenta la importancia del desarrollo rítmico por sobre el desarrollo métrico como una característica propia de la música afrolatinoamericana, los cuales tiene que ver con la estrecha relación de la danza con el ritmo, y la necesidad de un metro constante para el desarrollo de la danza:

Su segundo argumento indica que, siendo música de conjunto para baile y teniendo varios patrones rítmicos, su interpretación va a ser mucho más adecuada si tiene varios patrones rítmicos y un metro constante y no varios. (Bermúdez, 2005, p.31)

A continuación explicaremos como la reconversión producido por la relación de la música ligada a la danza, y la canción chilena, se unen, desde una perspectiva teórico musical, en los elementos rítmicos de ambas.

8.1.2 Reconversión y polirritma.

Es importante señalar que para esta investigación solo se examinaron las características rítmicas de todas las melodías, es decir, no se realizó el análisis a nivel armónico.

La modificación se basa en la formación de una polirritmia sobre una métrica estable, donde se identifican dos polos. En primer lugar es importante señalar que en todas los arreglos analizados la métrica es de cuatro cuartos. Luego de señalado esto, también es necesario señalar que en los seis casos analizados existe una transformación rítmica de la melodía inicial a la cual pertenece la versión. Esta transformación se caracteriza por una acentuación fenoménica de la melodía inicial, la cual se construye a partir de contratiempos y sincopas. En segundo lugar, la melodía se establece generalmente en los tiempos débiles del compás.

La resolución melódica, tanto de las melodías principales, como los acompañamientos, se producen generalmente en momentos inestables del compás. La melodía se construye a partir de la acentuación fenoménica, es el elemento que desafía la métrica de la pieza y por ende la estabilidad rítmica de esta. Esto es posible verlo en los siguientes casos:

-El acento métrico, fue utilizado en alternación constante con el acento fenoménico, es esta inestabilidad la cual genera un movimiento circular, basada en la deformación del compás sin deformarlo completamente, la conexión estrecha con el compás, evitando constantemente tocarlo, o señalarlo en las melodías. Esto se puede apreciar de la siguiente manera, en muchos casos es posible apreciar como la rítmica de la melodía posiciona sonidos estables, directamente conectado con sonidos débiles, generando una situación ambigua del acento métrico.

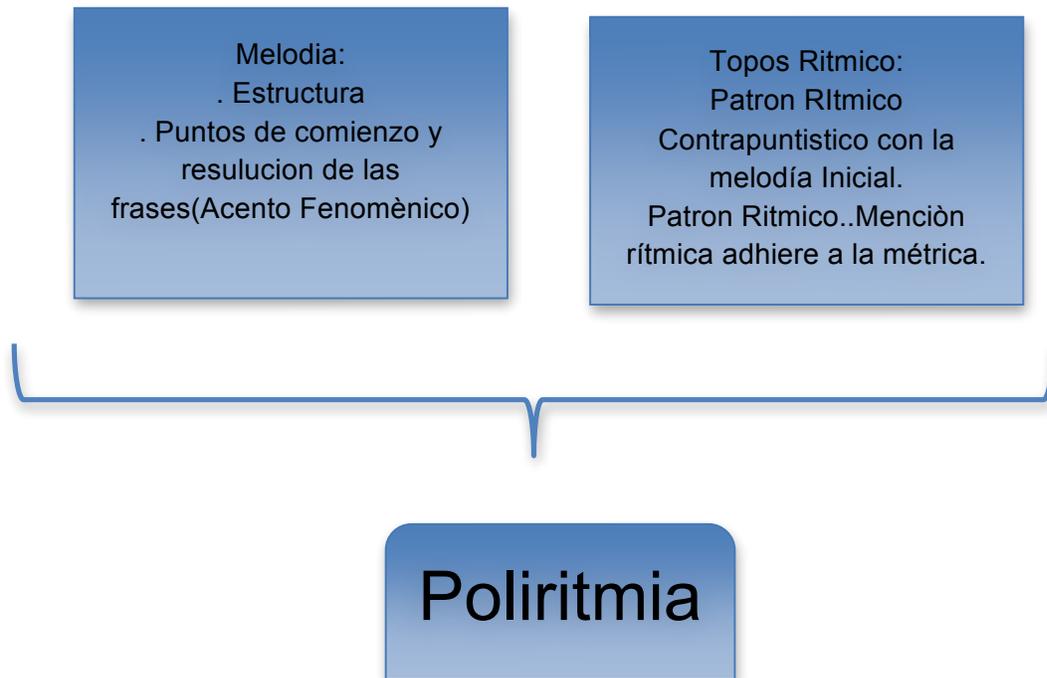
- De los arreglos analizados, tres vienen de mundos ternarios. En primer lugar La joya del pacífico es un vals escrito en tres cuartos, la pieza Santiago de Fiesta, es una cueca, escrita en seis octavos, y la Jardinera es una tonada escrita en la misma métrica. Los arreglos hechos para esta pieza están en cuatro cuartos, y la transformación que sufre el ritmo de las melodías está caracterizado por el uso de acentuaciones fenoménicas en los tiempos débiles, en muchos casos se puede apreciar que las melodías generalmente empiezan una corchea después de la primera y tercera negra.



Se puede establecer, que existe un dialogo entre la voz principal y las melodías que acompañan, este dialogo se basa en una polirritmia en la cual participan ambos elementos, por un extremo la melodía inicial se caracteriza por la construcción melódica basada en la ubicación de una acentuación fenoménica que resalta los tiempos débiles e inestables de la obra a través de:

- Sincopas: En las que alterna sonidos en tiempos fuertes con sonidos en tiempos débiles.
- Contratiempos: Caracterizada por una sucesión constante de sonidos débiles.

Por otra parte se encuentra la base la cual señala dos elementos, los topos rítmicos o patrón, y la acentuación métrica, golpes en momentos estables que conectan a la melodía con la métrica, esto da como resultado la polirritmia, característica de la música afrolatinoamericana y reconvertida en la canción popular chilena.



En el caso investigado, es decir la relación entre C.P.C y M.A.L.A, la polirritmia generada a partir de la hibridación de elementos de C.P.C Y M.A.L.A se caracteriza principalmente por dos conceptos:

- Coincidencias rítmicas:
 - Hechas por el acompañamiento al unísono,
 - Hechas para reforzar rítmicas de la voz.

- Compensaciones rítmicas:
 - El acompañamiento genera un contrapunto:
 - Con la voz principal.
 - Entre las voces que componen el acompañamiento, con independencia de la voz principal.

Estas compensaciones rítmicas hechas por el acompañamiento, al llenar los silencios de la voz principal, con melodías, generan una sensación en la cual el silencio se percibe rítmicamente como si fuera un golpe más, en la M.A.L.A el silencio posee una cualidad rítmica al ser el momento en que se desarrolla otra figura rítmica.



A partir de lo examinado desde la matriz es posible percatarse que el ritmo en las piezas se caracteriza por marcar acentos métricos generalmente ubicados en tiempos estables del compás, generalmente la primera y tercera negra.

La música afrolatinoamericana se relaciona con la canción chilena, en un producto musical con la potencialidad de renovar identidad de ambas, por un lado inserta a la música con raíz africana, en la música nacional y por otro es la canción popular chilena la que se renueva producto de esta hibridación, lo cual genera una nueva identidad de la canción popular chilena. Caracterizada por la utilización de una rítmica basada en la alternación constante de acentos fenoménicos, ubicados en tiempos débiles, y los cuales son ejecutados por las melodías o voces principales. Y la base que se encarga de la resaltar acentos métricos o de poliritmias basadas patrones rítmicos las cuales estableces coincidencias rítmicas o topos rítmicos.

8.2 Topos rítmico y la creación en un contexto festivo.



Ahora, a diferencia de las músicas latinoamericanas, en Chile vemos esa necesidad de poder nutrirnos de otras músicas porque, por ejemplo: en Perú, en Uruguay, en Cuba, En Brasil, hay una música folklórica, que es música folklórica y popular a la vez y aquí tenemos esa dicotomía, que el folclor no necesariamente es música más popular, entonces en Chile necesita nutrirse, o sea, desde la nueva canción chilena, asumen muchas sonoridades de Perú, de Argentina, de Brasil, de Cuba.(E.1.2)

Ahora la canción como canción popular, yo diría que viene directamente de la raíz folklórica, aunque no necesariamente para ser popular se tiene que recurrir al folclor... (E.4.1)

Según la información recopilada a partir de las entrevistas, el folclor chileno no es la música que caracteriza a la canción popular chilena, y como antes mencionábamos desde la nueva canción chilena es una plataforma que incorpora prácticas pertenecientes al folclor de otras naciones, desligándose y teniendo en sí misma completa independencia sobre el folclor chileno.

Esto lo podemos ver reflejado en las seis obras, destaca el elemento improvisación dentro del trabajo melódico, en casi todas las piezas se repite una constante musical la cual podría establecerse como un modelo:

- 1) La armonía se reduce a un ciclo, que dura por lo general a un número par de compases, que recorre acordes de tensión y reposo.
- 2) Existe una alternancia entre un cantante y coro. Esta alternancia se caracteriza por la función que cada uno cumple en la pieza musical. Por una parte el coro realiza una melodía que suena igual cada vez que este ciclo antes mencionado. Por otra parte el cantante solista, realiza melodías improvisadas en la cual alterna figuras rítmicas. Existe casos en los cuales además de un coro y un solista, hay además un acompañamiento melódico realizado por instrumentos armónico melódicos como el bajo, el piano o la guitarra.
- 3) Se ubica al final de la pieza

Una de las piezas examinadas escapa a estas características ya que no hay melodía con letra ni coro responsorial, sin embargo al final de la pieza, la armonía se reduce y aparece una melodía improvisada por una guitarra eléctrica.

Esta es la sección de la pieza en la que por una parte, el músico solista (que generalmente es el cantante, pero puede también ser un instrumento melódico o de percusión), crea melodía y texto al mismo tiempo que las interpreta. Por otra parte un coro (y en algunos casos el acompañamiento melódico) hace el ejercicio contrario al del solista, utilizar un solo patrón rítmico, que repite reiterativamente, hasta llegar a una coda o un puente instrumental.

Cabe señalar que esta libertad en la creación melódica de un solista, no es solo característica de la voz cantada y el texto, en una de las piezas esta parte fue liderada melódicamente por un solo de guitarra eléctrica. La melodía en estos casos busca la mayor expresividad por medio de la alternancia dinámica de acentos métricos y acentos fenoménicos ubicados en tiempos débiles. Esta expresividad es posible por la

existencia de otra melodía ejecutado por el coro .La línea melódica ejecutada por el coro procura mantener la conexión con dos de los conceptos tratados por Bermúdez:



- Por una parte con el compás en la cual se resalta el concepto de ritmo divisivo, al ser un compás estable (En ninguna obra se observó polimetría) , que como ante mencionábamos, en todas las obras analizadas, se encuentra en cuatro cuartos.
- Por otra parte, la célula o patrón rítmico basal al cual se adscribe la obra, elemento según Bermúdez da el carácter de afrolatinoamericana, es referenciada en estas frases realizadas por el coro, las cuales son repetitivas, y forman parte de una poliritmia de patrones rítmicos en los cuales participa todo el conjunto instrumental.

En esta constante es posible observarla como una reconversión de una práctica que consiste en la creación rítmico melódica improvisada, sobre una base polirítmica estable y constante.

Nos podemos percatar que el contexto se relaciona directamente con la música. En esta sección se relacionan por una parte, el carácter festivo de la música afrolatinoamericana, con la improvisación y por otra la expresión del solista en conversación con los parámetros rítmicos, como compás y armónicos, como tonalidad y progresión armónica. Este elemento es característico de una música que se destaca por celebrar la liberación, y se da en ambientes festivos, es decir ambientes de recreación en donde se genera una plataforma democrática donde todos los participantes pueden expresarse con la mayor libertad, tomando en cuenta que es en la fiesta ligada al baile donde se democratiza y facilita la expresión de las personas:



Eso es lo bonito de lo afrolatinoamericano, que es un lugar de encuentro, que rompe, es libertario en cierta manera, uno lo puede ver así, de que en esta fiesta afrolatinoamericana están todos invitados , es decir música para fiesta, el tambor es para festejar. (E.1.6)

Como tiene ese elemento entre baile, porque lo podí bailar, te podí mover, no es complejo, muy complejo digo, por una parte, no es muy complejo a nivel melódico...(E.2.6)

Esta constante musical junto con el carácter festivo ligado al baile, promueve la constante creación a través de la construcción melódica sobre de una base armónica que se correspondiente a un coro y acompañamiento melódico basado en una rítmica reiterativa y estable, es decir no posee cambios. Este fenómeno se da en un contexto democrático de celebración ligado al baile.

El ritmo de la música afrolatina y la canción popular chilena:

Una relación híbrida que brinda reciprocidad a las músicas de Latinoamérica.

Durante la investigación, en la búsqueda por comprender, analizar y explicar con medios teóricos la innegable presencia de la música afrolatinoamericana en la canción

popular chilena, se contemplan innumerables factores que evidencian dicha relación. De los cuales, porque el carácter de la investigación lo requería, es menester priorizar, ordenar y jerarquizar ciertos factores, los cuales aportan con una perspectiva teórica objetiva, donde se pretende respaldar desde un punto de vista musical la presencia y la relación existente entre los dos sujetos de la investigación. De esta manera al ser la música el impulsor primigenio de este trabajo. La persistencia en la búsqueda y la validez que brinda el representar esta tesis bajo la dominación de los aspectos generales de la música , es decir, elementos de la música y el sonido, adquieren un profundo sentido al observar bajo el alero de las entrevistas realizadas los análisis mediante la matriz teórica de la investigación en donde es posible observar desde una perspectiva más allá de lo estrictamente teórico-musical, la relación que se produce al observar la música afrolatina por un lado y la canción popular chilena en términos sociológicos.

En las entrevistas realizadas se puede apreciar ciertas preguntas las cuales indagan en los aspectos sociales de la relación entre las músicas estudiadas, es por esto que a pesar de la inclinación y preferencia de investigación en los aspectos teóricos ya mencionados, es ampliamente observable la validación que estos aspectos teóricos adquieren con el sustento social que genera y al mismo tiempo emerge de la relación entre los ritmos afrolatinos y la canción popular chilena.

Ya desde la primera pregunta de las entrevistas referida a la identificación de la Canción popular chilena, se aprecia según los entrevistados una conformación de este concepto a partir de la identificación de la música folclórica en primera instancia, como género musical identitario y representativo de distintas localidades rurales. Posteriormente urbanizado como menciona el musicólogo Juan Pablo Gonzales, dando cabida a la popularización de la música en Chile a través de la masividad, independiente de si tiene raíz folclórica nacional o no, haciendo alusión claramente a lo



que postula Néstor García-Canclini, aboga si a la utilización de recursos musicales que posee la música de tradición local como la forma canción (presencia de estrofas y estribillos) y letras que sean representativas de la convivencia y cotidianeidad popular, donde temáticas como el romance y/o festividades religiosas alcanzan mayor nivel de audiencia y por ende el carácter de popular que buscamos investigar y establecer en dichas canciones chilenas. De esta manera existe un acuerdo entre los entrevistados respecto a la afirmación de que la canción popular chilena es una mezcla que integra diversos elementos de la música extranjera y del desarrollo de la cultura musical de Chile *“Yo diría que es primero una muestra de criollismo local, es una muestra de mezcla, cierto, de elementos- ¿De cuáles elementos?-, de elementos europeos españoles, los que venían con ellos los árabicos andaluces, ¿sí?, y también elementos afro”* (E.3.1).

A partir de afirmaciones como esta, es posible observar en las versiones de canciones populares escogidas para la investigación, la mezcla de estos factores que exponen los entrevistados, por ejemplo, en la versión del Grupo Celeste de la obra de la compositora chilena Violeta parra “El ring del angelito”; se evidencia la reinención y la interpretación de esta canción tradicional del folclor la cual hace referencia a una tradición local, utilizando diversidad de recursos rítmicos, los cuales podemos analizar mediante la matriz analítica propuesta durante el trabajo:

Polirritma.	Topos Rítmicos.	Ritmo divisivo	
Existe variedad	En esta versión	Se identifica	Melodías

<p>de figuras rítmicas utilizadas en las melodías de la versión simultáneamente, tanto en la melodía de la letra como en las del instrumento solista.</p>	<p>la presencia de acentuaciones rítmicas en los instrumentos de percusión conjugan de manera excepcional para brindar a la versión las características de la “cumbia chicha” género al que se adosa la interpretación de esta obra.</p>	<p>una relación divisiva entre los ritmos que apoyan los tiempos fuertes de la métrica y las acentuaciones de la superficie sincopadas, que reafirman la influencia afro de los ritmos utilizados.</p>	
---	--	--	--

Luego de estas apreciaciones en el análisis presentado, con el fin de proponer un énfasis en las materias mencionadas anteriormente respecto al abordaje social que conlleva esta investigación es apreciable también que existe una continuidad a pesar de la reinención de la canción en el sentido material-espiritual del cual habla la letra de la canción, evidenciando una trascendencia de la temática la cual posee evidente simpatía con la religiosidad y festividad que caracteriza a la cultura latinoamericana,

manifestándose en esta versión con la dualidad humano y divino, representado en esta obra en la dualidad estrofa y coro respectivamente; es decir que la estrofa de la canción habla acerca de la muerte carnal de un neonato, y del sufrimiento emocional de los familiares durante la ceremonia de despedida, representada musicalmente por la sobriedad de la voz del cantante solista y la respuesta melódica de la guitarra, el respeto y seriedad con el que se aborda el tema reflejado en la interpretación de esta sección del tema. Posteriormente, en el coro sucede una reflexión trascendente a la muerte material y existencial de este niño, haciendo referencia a la reencarnación del alma, manifestándose en la música con una alegoría a esta reflexión en la cual las percusiones acentúan con sonoridades brillantes (campanas y platillos) los tiempos fuertes de la rítmica, respaldando así un coro polifónico que canta simultáneamente la letra de dicho estribillo.

Es así como estas consideraciones brindan un enriquecimiento en las observaciones que nos permiten elaborar, analizar y comprender los diversos tipos de relaciones que tienen la rítmica de la música afrolatinoamericana con las canciones populares chilenas ampliando el abordaje del tema sin ahondar extremadamente en las reflexiones, ya que no es necesariamente el objeto de estudio, pero si considerando su importancia al momento de buscar las respuestas a los objetivos de esta investigación.

Respecto a la identificación de la canción popular chilena, resulta visible la mención que hace la mayoría de los entrevistados a la utilización y mezcla de diversos estilos en la construcción de la canción popular chilena, respaldando la afirmación que planteaba a fines de la década del treinta el dramaturgo Antonio Acevedo haciendo alusión a la importación de repertorio popular que consumen los chilenos, principalmente de países vecinos, los cuales llevaban pasos adelantados en materias de industria fonográfica y por ende contaban con mayor difusión de sus trabajos sonoros adoptando masiva popularidad en Chile excluyendo en primera instancia a la



participación de la música local tradicional en el repertorio de canciones populares en dicha época, sin embargo esta se fue incorporando a medida que el cantor chileno fue expresando con cada vez mayor afección sus sentimientos, representando progresivamente de mejor manera el sentir popular.

“Chile es una especie de “estación terminal” donde el folclor es brindado por la utilización de diversas músicas de Latinoamérica.

Existen comparsas que en los carnavales se puede apreciar claramente esta confluencia de elementos musicales.

Actualmente está incrementando el interés por escuchar los tambores en la música popular de Chile.” (E.3.10).

Bajo estas consideraciones se puede estimar también las características que posee la proyección de la música popular chilena, en donde, por parte de los entrevistados y en los análisis de las versiones de las canciones se reconoce versatilidad, incorporación y mezcla de elementos musicales con una actual tendencia a los ritmos afrolatinos como constructo constante de la canción popular nacional, la cual busca y logra representar el concepto de lo popular actualmente en Chile como por ejemplo el actual crecimiento de la población inmigrante afrodescendiente en diversas ciudades del país.

Esto pone en evidencia el carácter internacional que posee la música de raíz afro en Latinoamérica al momento de escoger las versiones de las canciones populares chilenas, es posible observar que los géneros musicales que poseen estas versiones carecen de una nacionalidad única, a pesar de su origen, el desarrollo de géneros como la salsa o la cumbia ponen en evidencia esta observación, por ejemplo, la salsa es un género musical con el que se bautizó a la interpretación y utilización de diversidad de ritmos provenientes del folclor de países caribeños como Cuba y Puerto

Rico en la ciudad de Nueva York, en Estados Unidos. Y que posteriormente se ha ido desarrollando de diversas maneras en distintos lugares de Latinoamérica, principalmente en el mismo caribe, representando así un género popular perteneciente a Latinoamérica en general más que a una nación en específico.

Algo similar ocurre con la cumbia, el cual es un género folclórico nacido en Colombia producto de la conjugación de elementos musicales propios de la música africana, la influencia europea y la instrumentación nativa proporcionada por la tradición prehispánica en dicho país. Este género musical se ha desarrollado interesantemente en diversas partes del continente Latinoamericano alcanzando renombrada popularidad principalmente en países del cono sur como Perú, Argentina y Chile, proporcionando subgéneros como la “cumbia chicha”, la “cumbia villera” y la “cumbia chilombiana” respectivamente. De esta manera se logra observar otra variable a considerar al momento de explicar la relación existente entre la canción popular chilena y los ritmos afrolatinos, proporcionando como resultado un híbrido musical y por ende cultural al cual se refiere el antropólogo Néstor García-Canclini, quien sostiene esta tesis enfatizando en que el mencionado híbrido carece de estabilidad, y por el contrario se sostiene en base al movimiento generado por la variabilidad de sus progenitores y la persistencia que le brinda el sentido social a su existencia.

Bajo estas observaciones resulta posible mencionar que Chile tiene con qué aportar a la música latinoamericana y viceversa, demostrando que existe una versatilidad entre la música popular del país y los ritmos afrolatinoamericano producto de la integración de las nuevas musicalidades en pro de la contingencia musical, estimulando así las nuevas tendencias que apuntan y ponen en evidencia la presencia de las músicas de raíz afro en el Chile actual.

9. Conclusión

En la siguiente conclusión se buscara responder a las preguntas y de investigación y objetivo tanto general como específicos. Después se hará una crítica y evaluación de ambas técnicas de recolección de datos, por una parte la matriz teórica y las entrevistas.

9.1 ¿Cómo se relacionan la canción popular chilena con los elementos rítmicos de la música afrolatinoamericana?

Por una parte la Canción popular chilena, es caracterizada como música de fusión que posee en primera instancia un relato contextualizado al sitio de donde proviene, es decir Chile y sus características, esta posee como momento histórico importante la nueva canción chilena, como un momento de reconversión donde se incorporan prácticas musicales de los folklores de otros países. Después de este momento, la canción popular adquiere una independencia del folklor, al incorporar elementos musicales de otras áreas geográficas, y tocar temáticas universales. Por otra parte la música afrolatinoamericana se caracteriza por su capacidad adaptativa, lo cual la asocia al concepto fusión, ambas músicas se caracterizan por la fusión, y la relación entre los conceptos rítmicos de MALA, se relacionan con CPC, en lo teórico música de dos maneras:

- Modificación rítmica y (de la melodía inicial) métrica de la melodía principal.
- Conformación de una polirritmia que se basa en:
 - Compensaciones rítmicas
 - Consonancias rítmicas

Esta modificación se produce en un contexto festivo y directamente ligado al baile, lo cual produce una nueva identidad en la música chilena, basada en la incorporación de ritmos africanos en el repertorio popular.

9.2 Entrevistas:

Las respuestas de los entrevistados muestran una ambigüedad al tratar los conceptos de música afrolatinoamericana, canción popular chilena, ya que estos últimos fueron utilizados por los entrevistados, en mayor medida desde su aplicación y descripción, que desde un consenso teórico. Es decir que en nuestro interés por establecer los conceptos de música afrolatinoamericana y canción popular chilena, la propuesta general de los entrevistados respecto al tema, demostró ambigüedad en el ámbito teórico, puesto que mayoritariamente la mención de estos conceptos por parte de los entrevistados se abocó a la aplicación de similares palabras de dichos conceptos para explicar diversos asuntos tratados durante la entrevista.

Al respecto hablaron de música afrolatina, música popular chilena, incluso uno de ellos dijo explícitamente que no existe un género identificable como música afrolatinoamericana, más bien es un conjunto de características que algunos estilos

Musicales en parte:

“No sé si podríamos hablar de que existe en este minuto, una música afroamericana, latinoamericana, yo creo que más bien podríamos hablar de fusiones” (E.2.5)

Esto dificulta la labor de determinar si la canción popular chilena y la música afrolatinoamericana son géneros, subgéneros o estilos musicales.

Sin embargo, esta ambigüedad en el resultado abre una nueva puerta de discusión académica, sobre cuánto desarrollo tienen estos elementos el día de hoy, y de qué manera son utilizados dando forma a una comprensión masiva de términos como “afrolatinoamericano” y/o “canción popular chilena” y si existe un género musical que sea representativo de los chilenos.

A pesar de esta ambigüedad, todos los entrevistados aportaron con sus capacidades y conocimientos señalando características con las cuales fue posible elaborar los conceptos, dándonos cuenta que estos están constantemente absorbiendo información cultural y musical como temáticas contingentes, o tendencias, sonoridades y estilos. Por lo que la mezcla y la fusión son características esenciales de ambos. Tanto la música afrolatinoamericana, como canción popular chilena, se reinventa y modifica según la época y el lugar donde se encuentran sus cultores.

Los entrevistados hacen mención a dos temáticas generales, En primera instancia por una parte existe un conjunto de temáticas de carácter universal, las cuales trascienden las barreras de la edad, el lugar, o la tendencia política, pues se habla del amor o de lugares de Chile. Estas canciones pasan a ser recordadas por las generaciones, y los medios de comunicación masiva se encargan de ello gracias a su recepción mediática, estableciendo así y una relación de sustento mutuo que permite durabilidad en el tiempo a través de estas características de contenido ya mencionadas que poseen las composiciones como lo son las canciones de los Ángeles negros o Luis acosta con la joya del pacifico. Por otra parte tenemos temática relacionadas con la política o bien que retratan realidades subjetivas de sectores de la población chilena, y en general temas que están relacionados con algún debate social que representan a un grupo de gente más específico que se está actualizando constantemente en pro de la contingencia independiente de la temática propiamente tal.

Cabe reflexionar con esta investigación y específicamente en este capítulo sobre la importancia de la utilización para otro tipo de investigaciones de estas entrevistas, ya que como se menciona anteriormente, los conceptos a los que apunta esta investigación podrán definir, abordar y darle un margen más global a la discusión universal acerca de las músicas latinoamericanas de raíz afro y del carácter de popular de las canciones nacionales. Los conceptos generados y utilizados en esta investigación trascienden los límites de lo netamente musical y permiten ser considerados al observar las motivaciones iniciales de la investigación que son las músicas y la presencia de lo afrolatinoamericano en el Chile actual.



9.3 Usos de la matriz:

La matriz fue una manera ordenada de planificar la observación, agrupando los aspectos observados en diferentes conceptos que se mencionaron en el marco teórico, como topos rítmicos, polirritma y ritmo divisivo. Esto permitió facilitar la comparación entre estos dentro de las seis piezas observadas por esta matriz, los resultados básicamente se basan en la relación de estos conceptos entre si y aplicados en el caso. El concepto que entrego más resultados y donde hay un análisis más extenso es de polirritma, el cual pudo ser aplicado rápidamente en las obras. Luego resonó el

concepto de topos rítmico. El concepto de ritmo divisivo no tuvo reflexión, lo cual deja otro punto de reflexión sobre el ritmo de M.A.L.A. en Chile. Lo anteriormente señalado se debe a que en la polirritmia fue más evidente la reconversión de los conceptos. La matriz fue en una primera instancia una buena piedra de inicio en la reflexión teórica el ritmo en M.A.L.A. relacionada con C.P.C. Sin embargo, es menester que de esta investigación salgan nuevas investigaciones que discutan el uso de los conceptos en el marco teórico señalado.

Esta renovación rítmica en C.P.C. otorgada por M.A.L.A., genera una nueva identidad, esta identidad representa a un grupo de gente que se siente identificada con la letra, y es invitada a participar a través del ritmo. Este grupo de gente es la gente que se relaciona cotidianamente con la cultura popular chilena, lo cual incluye a chilenos y extranjeros.

El trabajo de topos rítmicos o patrones rítmicos basales hecho en la de la base (Acompañamiento rítmico melódico), es un estimulante para la creatividad en la voz principal, donde por medio de la reiteración de una idea melódica ejecutada por un coro, caracterizada por marca acentos fenoménicos. El cantante, o la voz principal elaboran una línea melódica improvisada a partir de los parámetros que esta matriz otorga, lo cual genera la conexión entre cantante y conjunto instrumental.

9.4 Proyecciones

Esta investigación abre nuevas preguntas, las cuales pueden ampliar y profundizar en los aspectos teóricos de estos ritmos y estilos, con reflexiones sobre el uso de la heterometría, el contratiempo, la síncopa y los planos sonoros, por dar ejemplos. Es

importante que se comience a generar reflexión teórica sobre la música afrolatinoamericana, y la música popular en Chile, porque la cantidad de influencias y vertientes por las cuales se nutre ambas músicas (C.P.C. y M.A.L.A), está generando una gran cantidad de material, el cual se puede leer y examinar como una radiografía de nuestra sociedad.

En la educación musical en Chile, se podría poner más énfasis en los estudios de los riff o motivos melódicos representativos de la música chilena, desde la investigación académica, y la experimentación en talleres, donde se genere música a partir de motivos melódicos o rítmicos sobre los cuales se puede elaborar música tanto improvisada, como arreglos. Esta reflexión adhiere a una necesidad de la educación musical en Chile, donde se estimule la reflexión teórica, sobre la música.

El coro repetitivo en esta sección de la obra disuelve la separación entre el público y la banda, ya que el primero puede hacerse parte del segundo sumándose al canto que ejecuta este coro. Lo mismo pasa con los patrones rítmicos los cuales el público puede reproducir por medio de las palmas o la voz. Esto es visto como un fenómeno recurrente y natural, sin embargo se podría generar diferentes investigaciones sobre el auditor que pasa a ser parte de la banda, podría decirse el auditor también es la banda, el auditor también dice lo que dice el cantante o voz principal, fenómeno que invita a la gente a ser parte de la fiesta, a través de la expresión.

Todos estos elementos relacionándose en un contexto festivo generan espacios donde se disuelven las barreras entre intérprete y público, el espectáculo lo hacen todos los agentes involucrados en el espectáculo de la música, no solo los músicos detrás de sus instrumentos. Esto pone en acción al auditor, el cual es parte activa de la música. Esta

potencialidad se puede generar en primer lugar estudios de antropología y sociología, en donde se profundice acerca de cómo M.A.L.A al insertarse en un contexto social determinado, genera espacios de integración y representatividad de un grupo de personas, para poder así como comprender como la gente se relaciona con un grupo a partir de la música afrolatinoamericana. En segundo lugar, estos estudios se pueden utilizar en políticas de educación, drogas, barrios vulnerables, cárceles, tercera edad, para promover principalmente la integración a través de la música, la danza, la historia, la gráfica y la unión de todas estas disciplinas, tomando en cuenta que la música afrolatinoamericana tiene la potencialidad de generar espacios de inclusión y creación, lo cual puede motivar la expresión y por esta vía ser un aporte a la comunidad.



10. Bibliografía:

1) Acevedo Hernández, A. (1939). *Canciones populares chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

2) AGAWU: 84-5. FRED LERDAHL & RAY JACKENDOFF, “On the Theory of Grouping and Meter”, *The Musical Quarterly*, vol. 67, núm. 4, oct. 1981, p. 485.

Ardito Aldana, L. (2007). *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*

- 3) Canales Cerón, M. (2006). Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios. *Santiago de Chile: LOM.*
- 4) Cruz, C. R. (2003). MUSICA TROPICAL EN CHILE EN LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960.
- 5) Díaz-Inostroza, P.. (2000). La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. *Revista musical chilena, 54(194), 66-75.*
- 6) Da Costa Garcia, Tânia. (2009). Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista musical chilena, 63(212), 11-28.*
- 7) Estévez, J. V., & del Solar, J. V. (2002). Cuatro tesis sobre la identidad cultural latinoamericana. Una reflexión sociológica. *Revista Ciencias Sociales, 12.*
- 8) Ferreira, L. (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. *G. Lechini (comp.), Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina, 225-250.*
- 9) Forcada, D. (1999). *Método de Percusión Afrolatina (salsa) Técnicas y patrones para cada instrumento.* Music Distribución, s.a.
- 10) García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. *Estrategias para entrar y salir de la modernidad, 140-90.*

- 11) García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de La Habana: Casa de las Américas.
- 12) Godoy, A. y Gonzáles, J. (1995). *Musica popular chilena*. [Santiago de Chile]: [Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación].
- 13) GONZALEZ, J. P., & ARAYA, C. A. (1986). REVISTA MUSICAL CHILENA. *Revista Musical Chilena*, 40(165), 4-14.
- 14) Glave, L. M. (1995). Origen de la cultura afroperuana. De cajón: Caitro Soto: el duende en la música afroperuana. Lima: Servicios Especiales de Edición SA del Grupo Empresa Editora El Comercio.
- 15) Goldberg, M. B. (2005). Vida cotidiana de los negros en Hispanoamérica. In *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica: ensayos y monografías: Derecho y justicia en la historia de Iberoamérica: Afroamérica, la tercera raíz: Impacto en América de la expulsión de los jesuitas [CD-Rom con 51 monografías]* (p. 30). Fundación MAPFRE Tavera.
- 16) Guadarrama González, Pablo.(2006) Cultura y educación en tiempos de globalización posmoderna.Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio. Págs. 234
- 17) León, A., & Unesco. (1968). *Música popular de origen africano en América Latina*. Organizacion de las Naciones Unidas para la educacion, la ciencia y la cultura.
- 18) Leiva, García (2016). De Kiruza. MusicaPopular.cl, la enciclopedia de la música chilena, <http://www.musicapopular.cl/grupo/de-kiruza/>.

19) LOSADA, EURÍDICE: Estructura del pensamiento musical africano en géneros populares del continente americano. Conferencia Ilustrada, con la participación del músico David Ortega. En: Teatro de la Escuela Moderna de Música. Jueves 28 de Abril, 2005

20) Louis, C., & Lawrence, M. (1990). Métodos de investigación educativa. *Madrid, La muralla.*

21) Martínez, A. Á. (2016). La filosofía intercultural y la identidad diversa y mestiza latinoamericana. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, (47), 100-112.

22) MATOS, J. (1990). Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú

23) Molina, M. P. (1989). Introducción al análisis documental y sus niveles: el análisis de contenido. *Boletín de la ANABAD*, 39(2), 323-342.

24) S.N.(S.F.). Freddy Muñoz, <http://www.freddy.cl/de-kiruza/>

25) López, J. O. (2002). *Música y folclor de Colombia* (Vol. 5). Plaza y Janes Editores Colombia sa.

26) Lévi-Strauss, C. (1969). Raza e historia.

27) Pérez Brignoli, H. (S.F.). La diversidad cultural y las lógicas del mestizaje en América Central.

28) Pete Nater's Salsa Legends and Masters Academy.(2016). *Ricky González - Pete Nater's Salsa Legends and Masters Academy*. [online] Available at: <http://slamanater.com/masters/living-masters/q-z/ricky-gonzalez/> [Accessed 6 Nov. 2016].

29) Ponce, D. (2016). *SEGUNDO ZAMORA Y SUS GUATONES "Cuecas pa' los guatones"* - *Cuecachilena.net*. [online] Cuecachilena.net. Available at: <http://cuecachilena.net/segundo-zamora-y-sus-guatones-cuecas-pa-los-guatones/> [Accessed 6 Nov. 2016].

30) Ruiz, M. D. C. S. (2006). Fenomenología-hermenéutica y enfermería. *Cultura de los cuidados: Revista de enfermería y humanidades*, (19), 5-6.

31) Vargas, Alejandra; Mardones, Antonia; Karmy, Eileen y Ardito, Lorena. 2011. "Los albores de la cumbia chilena". Ponencia presentada en el I Congreso de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular, ASEMPCH, a ser publicado en las actas de dicho Congreso (www.asepmch.cl). Versión on-line:www.tiesosperocumbiancheros.cl(Consultado o descargado [13/05/2016])

32) Urfe, O. (1977). La música y la danza en Cuba. *Africa en America Latina*.

33) Washburne, C. (1995). "*Clave: The African Roots of Salsa.*". Kalinda!: Newsletter for the Center for Black Music Research,.

11. Anexos

11.1 Anexo 1

E.1.1	<p>¿Qué entiende por canción popular chilena?</p> <p>Ya, lo que yo entiendo por canción popular chilena, tiene que ver con aquellas creaciones hechas en nuestro país por creadores chilenos y también incluso se puede dar también, hay tanta actividad que también pueden haber músicos latinoamericanos que hagan canción popular chilena, ahora, es un</p>	<p>Canción hecha preferentemente por cantautores chilenos o latinoamericanos, que está íntimamente ligada a la cultura popular.</p>
-------	--	---

	<p>genérico, es canción y es para el pueblo, o sea, para mi la canción popular chilena.,</p> <p>Perfecto</p> <p>está íntimamente ligada a la música popular, a la creación hecha en Chile y que tiene un impacto en el pueblo, hay una reflexión del público que la valida como tal</p>	
E.1.2	<p>¿Es posible abstraer características distintivas de la canción popular chilena como género musical?</p> <p>Yo creo que las prácticas van desarrollándose por distintos carriles, desde la música popular chilena; en el último tiempo se han estado conjugando</p>	<p>Música tradicional chilena que apropia músicas (timbres, ritmos, melodías) de otras zonas, incorporando tanto elementos de la música más moderna y tradicional. Lo cual genera así una fusión innovadora con respecto a los estilos anteriores.</p>

	<p>prácticas que tienen que ver con también apropiaciones de músicas de otras partes y creaciones que tienen que ver con canciones que van creando músicos chilenos tomando como base música chilena pero también, música popular chilena o más tradicional incorporándole sonoridades ritmos melodías de otras partes, generando la nueva fusión que no es lo mismo que está sonando en el extranjero y que no es lo mismo a lo que estábamos acostumbrados a escuchar antes</p> <p>Ya, entonces la... que es una característica de la música latinoamericana en</p>	<p>A diferencia de la música popular de otros países latinoamericanos, la canción popular chilena no está directamente relacionada con la canción folklórica chilena. En su sonido, hace constante alusión a un folclor latinoamericano más que uno únicamente chileno.</p>
--	---	---

general, la música chilena no está fuera de esto que es musica de fusion...

Ahora, a diferencia de las músicas latinoamericanas, en chile vemos esa necesidad de poder nutrirnos de otras músicas porque, por ejemplo: en Perú, en Uruguay, en Cuba, En Brasil, hay una música folklórica, que es música folklórica y popular a la vez y aquí tenemos esa dicotomía, que el folclor no necesariamente es música más popular, entonces en chile necesita nutrirse, o sea, desde la nueva canción chilena, asumen muchas sonoridades de Perú, de Argentina, de Brasil, de Cuba, con todo el

	<p>movimiento de la nueva canción chilena, el Hip Hop también por ejemplo De kiruza, es un valuarte en cuanto las composiciones también se nutre del Reggae, del Hip Hop, de la Salsa, de la Cueca Chora, entonces hay una revisión y una característica que yo creo que la música chilena, tiene en sí: nosotros, yo soy de la idea de que aquí en Chile se ha negado la presencia negra, y necesitamos ese tambor, y necesitamos de ritmo, yo creo que eso cruza muchas músicas; ¡La necesidad de nutrirse y sentirse latinoamericanos!</p>	
E.1.3	<p>¿En cuál o cuáles contextos se desenvuelve para usted, la canción popular chilena?</p>	<p>En contexto populares, desde el tiempo de la colonia se viene desarrollando. En barrios</p>

	<p>Eh, en qué contextos...yo creo que desde la... yo creo que podría ser desde el tiempo de la colonia las primeras manifestaciones musicales del tiempo de la colonia podrían ser, sobretodo lo que ¿Como que se llamaba? El barrio de la chimba, valparaíso, generalmente las peñas, en ese medio de la peña es escuchaba la marinera foxtrot, se escuchaba la cueca, había un contexto de música popular que era la que intentaban vender, era como el primer origen.</p>	<p>humildes y de harto comercio.</p>
<p>E.1.4</p>	<p>Ya, eso con la canción popular chilena, ahora pasamos a la música afrolatinoamericana, ¿Usted que entendería por música afrolatinoamericana?</p>	<p>Conjunto de prácticas del desarrollo musical que incorporan constantes elementos afro dentro de la composición.</p>

	<p>La música afrolatinoamericana, es recalcar prácticas del desarrollo musical que tienen que ver con la incorporación de ciertos elementos afro como por ejemplo el canto antifonante, cantante que improvisa con con responsorio, y el desarrollo de un sin número de tambores y percusiones dentro de la composición</p>	
E.1.5	<p>Ya, perfecto, ¿Es posible, continuando con la pregunta anterior, abstraer características distintivas de la música afrolatinoamericana, como género musical? ¿Uno puede abstraer a la música afrolatina de otros géneros musicales?, como la</p>	<p>Es música afro con desarrollo rítmico, que incluye en su base elementos de la música española, como son por ejemplo el desarrollo de la guitarra y el canto, y el componente indígena, el cual esta podría ir en la melodía, pero no hay</p>

	<p>música afronorteamericana, o la música africana, o bien la música de latinoamérica</p> <p>Creo que dentro de la música afrolatinoamericana se dan por lo menos tres corrientes que van fusionando, porque por ejemplo está la influencia española, el desarrollo de la guitarra y el canto, está el desarrollo percutivo y rítmico que viene de África, y está el componente indígena, que a veces va en la melodía, en el tipo de canto que puede ser un lamento, que no lo tiene lo afronorteamericano, afroestadounidense, que solo tiene la mezcla del folk y el rhythm and blues,</p>	<p>certeza. Se señala que es música mestiza entre músicas mestizas, es decir, es mezcla de mezclas.</p>
--	---	---

	<p>el blues, el jazz, como que en lo afrolatinoamericano, está el componente indígena que a veces se imita y que es parte también del folklor de América latina, es como música mestiza dentro de las músicas mestizas, hay una designación más, hay una fusión mucho más rica</p> <p>Emergen sub categorías de repente...</p> <p>y ahí hay géneros estilos que van bajando, géneros y estilos, porque por ejemplo, podríamos decir que la salsa es un estilo, no un género musical, porque es fusión de fusiones y hay demasiadas maneras de conjugar el lenguaje de la salsa</p>	
--	--	--

	<p>¿En qué parte del género de la música afrolatina se enmarcaría?</p> <p>¡Afrolatinoamericana! La salsa igua. De todas maneras, porque hay salsa de colombia, salsa de Perú y en todas hay su versión de cómo cantarla.</p>	
E.1.6	<p>¿En cual o cuales contextos se desenvuelve la música afrolatinoamericana?</p> <p>¿Contextos musicales?</p> <p>Bueno va a depender de, los contextos van a depender uno por zona geográfica y el clima, esos van a ir desarrollando los distintos géneros afrolatinoamericanos o sea tendríamos que tomar chile, ya y qué época, y ahí</p>	<p>Zona geográfica y tiempo definen los tipos de música que se generarán.</p> <p>Música tropical chilena, músicos de swing y jazz que reinterpretan música cubana en un contexto chileno de los cincuenta, influenciado por el mambo, el swing, el jazz.</p> <p>El desarrollo de las primeras salsotecas y la</p>

	<p>vamos trazando cual es el tiempo: Nueva Cumbia o lo que hizo Huambaly en los cincuentas, en que por ejemplo, Huambaly hace afrolatinoamericano yo le digo así, en ese tiempo se llamaba música tropical chilena que eran músicos de swing y jazz que empiezan a reinterpretar la música cubana, pero en un contexto chileno en los cincuenta, en el cual hay cine mexicano, mambo, está el swing que era el jazzailable super fuerte, están los desarrollos como por ejemplo la-----, la vida nocturna la onda, están los shows de radio, entonces en ese contexto música afrolatinoamericana, huambaly, años 50,</p>	<p>santiago all starr en el 2001, y sus arreglos de canciones de la nueva ola.</p> <p>Se produce en contexto recreativos festivos, carnavalescos, ya que tiene directa relación con el baile y con la búsqueda de la fiesta, también produce en los contextos donde se desenvuelve la unión entre distintas generaciones y sectores culturales.</p>
--	--	---

	<p>música tropical. Lo otro puede ser, la santiago all star el año 2001 al 2016, el desarrollo de las primeras salsotecas, músicos de diversas procedencias empiezan a hacén salsa de nueva york, pero también incorporan temas de la nueva ola y así van tejiendo lo que es la salsa chilena en contexto santiaguino 2016</p> <p>Se podría de repente unir transversalmente que es un contexto de fiesta, recreativo ?</p> <p>Si, si la música tiene que ver, o sea, tiene que ver obviamente lo afrolatinoamericano con el baile, con el deseo de festejar, de romper ciertos</p>	
--	---	--

esquemas, de la búsqueda del carnaval que nunca hemos tenido, de buscar esa alegría que es tan necesaria y el sentirse latinoamericano, y también el desarrollo del baile, del cuerpo, en una pista donde también es transversal; esta música la bailan los niños, los abuelos, las distintas clases sociales. Eso es lo bonito de lo afrolatinoamericano, que es un lugar de encuentro, que rompe, es libertario en cierta manera, uno lo puede ver así, de que en esta fiesta afrolatinoamericana están todos invitados , es decir música para fiesta, el tambor es para festejar.

E.1.7	<p>Ahondando en la música afrolatinoamericana pero desde el aspecto rítmico, nuevamente te reitero que la investigación es de carácter exploratorio, estamos realizando análisis que no se han hecho mucho esto, entonces las respuestas son de carácter general.</p> <p>¿Como se podría explicar, tomando en cuenta esto, la rítmica en la música afrolatinoamericana?</p> <p>En cuanto a su características esenciales, a lo que lo define, a lo que lo separa de las demás rítmicas, porque la rítmica no es un elemento cualquiera en la música afrolatinoamericana</p> <p>O sea , yo diría que el tema afro tiene que ver</p>	<p>El tambor junto con el canto, genera la unión de más personas, tiene la cualidad de liberar mentalmente a las personas para aliviarlas de las cosas negativas de su cotidianidad. El ritmo se concibe con esta función en la música afrolatinoamericana.</p>
-------	--	---

	<p>con el elemento sagrado que es el tambor, el tambor en su esencia y aquí se unen todas las músicas afrolatinoamericanas y estadounidenses tiene que ver con la comunicación del músico con sus pares con su comunidad con su tierra, con sus festividades nacimiento velorio, inicio de la madurez, fertilidad y la tierra, hay una conexión del tambor con un ente liberador ahí hay un elemento dentro de la raíz de la música y del ritmo el tambor se conecta con un estado de conciencia, el tambor va desarrollando estados emocionales en tu cuerpo que te llevan a conectarse con el otro, cuando esta la rítmica, no</p>	
--	--	--

	<p>es para que tu vayas solo, para que tu vayas con otro para que celebres y cantes con otro, esa es la esencia, eso es lo que marca la rítmica, es algo social y colectivo, eso es lo que genera el ritmo, a nivel del contexto, y a nivel de los efectos tiene efectos psicológicos algo que... por que esta es música que surgió en un contexto de esclavismo o sea, los primeros cantos, era de gente que estaba engrillada, entonces los primeros bailes eran aca (hace el gesto de unir manos y pies como si estuviese engrillado). El primer elemento de percusión son las palmas porque estaban engrillados, el canto, el</p>	
--	---	--

	<p>canto primero, el canto porque estaban encerrados peor que animales y había que conectarse con el otro, ahora, claro uno no está esclavizado pero si, está muy metido en el trabajo en la marginación del estrés, en Chile estamos super estresados entonces, necesitamos ese rol liberador que te da el ritmo, te da el tambor, y tiene que ver con esa esencia que es lo ancestral que viene de África tence ese es el contexto que le da fuerza y el porque pega tan fuerte en Chile, nos sentimos esclavizados, esclavizados en el teléfono, en las redes sociales, de la explotación, de la rutina entonces la</p>	
--	--	--

	<p>música afrolatinoamericana, y el elemento afro es un elemento liberador, a nivel psicológico e histórico, por que viene esta música era necesaria para desahogar toda esa amargura, esa tristeza en el contexto de la esclavitud y por eso se pudo perpetuar. Se perpetúa de generación en generación y así fue vagando por todo el continente, y en Chile necesitamos eso, porque en nuestro folclor no lo tenemos marcadamente, ahora con el elemento de la zamacueca que tiene que ver con el Perú, con el ejército liberador de San Martín, que eran músicos negros que intentaban hacer esa música.</p>	
--	---	--

E.1.8	<p>¿Qué opina usted del debate teórico al respecto de la música afrolatinoamericana acá en Chile? ¿Existen estudios importantes? ¿El campo es abierto o reducido?</p> <p>Es importante que se comience a investigar, como algo genérico, ahora yo creo que hay que... esta investigación tiene que es permanente, la música también va evolucionando en el tiempo, claro podemos tener una foto del año, 2015, o 2016, pero ese contexto va a ir cambiando en el tiempo o sea, y ojalá se pueda en algún momento... el problema es que dentro de la</p>	<p>Es importante que se comience a generar investigación permanentemente, la música está en constante evolución, y se corre el riesgo de perder mucho material musical no registrado.</p>

	<p>investigación, ahora último ha cambiado, generalmente toda la investigación musical iba, más hacia el rock, más hacia la cueca, ahora último se ha abierto hacia la cumbia, de la salsa no hay casi nada, yo creo que es importante que empiecen a desarrollarse investigaciones, aunque estén verdes, no tener miedo que sea el gran descubrimiento, que hay que ir avanzando para generar un registro de lo que está pasando porque o si no lo que temo yo es que todo el desarrollo de la música afrolatinoamericana que se hace en Chile, en unos años más no va a quedar nada, solamente pueden</p>	
--	---	--

	<p>haber un par de grabaciones, porque también hay un montón de grupos que no han grabado y que es necesario que se les analice, para que quede la victoria en la memoria</p>	
E.1.9	<p>Bueno, nuevamente viendo a la relación de la música afrolatinoamericana con la canción popular chilena, ¿Usted podría determinar los contextos en los cuales se está produciendo esta conversación entre la música chilena y la música afrolatinoamericana? Qué bandas la están haciendo, qué géneros están trabajando?</p> <p>Yo que creo que por</p>	<p>Cueca brava se aprecia una libertad para bailar, atribuida a las características de las danzas africanas, la escena del reggae en Chile, ha logrado mezclar satisfactoriamente estos elementos. Pedro Foncea, vocalista de De kiruza, es un elemento en si de la música afrolatinoamericana, el ha trabajado con diversos géneros como es afrocubano, afroperuano,</p>

	<p>ejemplo en la cueca brava, hay un diálogo por ejemplo, ya lo están usando muchas agrupaciones, la incorporación del cajón peruano, y una forma de bailar más libre, también si uno los ve bailar como no se poh el huaso enrique, y uno diría, esto se parece mucho a la rumba cubana, porque hay más sensualidad, no hay tanta estructuras rígidas cómo la cueca que se masificó en dictadura, en el reggae siempre ha existido como un respeto hacia lo que es el reggae y el calipso, hay un trabajo super bien hecho por Gondwana, Quique Neira, para mi el que ha logrado como músico el máximo</p>	<p>soul y salsa.</p> <p>La nueva cumbia chilena es el género más revolucionario en la última década, el cual a partir de la autogestión ha generado una escena musical dinámica y lucrativa</p>
--	---	---

	<p>esplendor en cuanto a la fusión es Pedro Foncea, yo creo que el es un tipo, visionario de que todavía no se le ha reconocido, ha sido un tipo que siempre ha estado más allá o sea, ha cantado salsa, ha cantado soul, tiene un conocimiento super fuerte de lo afroperuano, de la música brasileña, de la música cubana, el mejor, como “exponente” de la música afrocubana es Pedro Foncea, De Kiruza se pasearon en todos los ritmos, esta todo el desarrollo también de la nueva cumbia, ahí se ha desarrollado una fusión súper fuerte, entre lo que es la cumbia colombiana, con lo que hizo Tomy Rey, y sonora palacios,</p>	
--	--	--

	<p>mezclado con ska, mezclado hasta con cosas punk, son revolucionarios, combo tortuga, santa feria, o sea ahí hay un despliegue... yo creo que lo más fuerte, en este momento, quienes son los más revolucionarios, es la cumbia, la nueva cumbia la están llevando, y la están llevando también volviendo a la primera pregunta, con una respuesta en el público...</p> <p>Música popular...</p> <p>Música popular, que ellos han desarrollado también una autogestión, un apoyo entre las bandas, entonces han desarrollado una escena fuera de los canales de televisión, fuera</p>	
--	---	--

	<p>de las marcas, de repente no se, llegan los reguetoneros y llegan con marcas, pueden hacer conciertos, salen en la tele, en los matinales, pero ellos no, chico trujillo mas o menos, juana fe, ellos mismos van a imprentas, comenzaron así a hacer sus propios flyers, a convocar ellos a su propia gente, y utilizando bien las redes sociales, y un público que les está generando también una --- - súper importante para el músico que la gente pague su entrada, y corte un sueldo digno, o sea, se están dando todos los elementos para que una música emerga desde el pueblo, desde la autogestión.</p>	
--	---	--

E.1.10	<p>Bueno, la pregunta va seguir desarrollando ese tema porque, lo que voy a preguntar es ¿Cuál es el aporte, que produce esta relación? O sea, ¿cuál es el aporte en la sociedad, de que se esté mezclando la música negra, con la música chilena? ¿Qué impacto tiene en la sociedad?</p> <p>Tiene varios impactos, o sea, el primer impacto es que el chileno baile, o sea, el carrete no puede ser solamente puro tomar, también puedes bailar, ahora en la pista de baile, por ejemplo, en la cumbia no necesitas tomar clases de baile, tu bailas como tu</p>	<p>El baile abre instancias de liberación, la fiestas ya no consisten en puro consumir alcohol. Aporta al respeto a la cultura latinoamericana, es un aporte para un país asumir la fusión cultural que posee.</p>

	<p>quieres, y bailas con quien quieras. Permite esta música el baile, permite la incorporación de la valoración del latinoamericano, por ejemplo, los tambores, hay un respeto por la música de latinoamérica, y yo creo que eso es bienvenido, como ocupar los tambores, tiene que ver también con el cambio que está viviendo Chile, que están llegando más inmigrantes, en un tiempo más va a haber, música Chileno-haitiana que es una inmigración fuerte que viene, Colombia, Cuba, Brasil, Perú... es interesante, porque en la música permite decir “oye es como la comida peruana”, Perú igual tiene</p>	
--	--	--

	<p>buena gastronomía, y la música también, te ayuda... tiene un efecto social y cultural importante, la fusión, porque --- que los que vienen de afuera, nos van a aportar, y esto sigue siendo música chilena, la hacemos en Chile pero este aporte también es como yo creo, lo que hace fuerte a un país o a una cultura es asumir esta fusión, quienes están orgullosos, Brasil, Cuba, son potencias, Estados Unidos son potencias, Perú también hay música, están orgullosos de eso, y es una música de fusión, que valora al otro, en cuanto a nutrirse, aunque creas algo que es chileno, ahora eso trae resistencias, los que</p>	
--	--	--

	<p>les gusta el folklor...</p> <p>Si, genera la contra... la fuerza contraria...</p> <p>Pero es bonito y eso se desarrolla en base a la creación de la música popular chilena, esa apropiación de algo de afuera, que crea algo nuevo, y ese crear algo nuevo incorpora, a nuevas generaciones, porque claro antes se decia que esta musica era "rasca", la cumbia, pero desde los noventa empieza desde las universidades a traer a tomy rey a la sonora palacios, después se crean tomo como rey, y se empieza a valorar la fusión y trascender ese "mote" "ah, es picante", es para</p>	
--	--	--

	<p>los 18 de septiembre, es para el año nuevo, es algo propio que lo podemos celebrar, todo el año con cumbia, y es una cumbia chilena, mas de algún colombiano no le va a gustar, a alguien que es "pro-cueca" no le va a gustar, pero es lo que más te bailan, hagan el ejercicio de ver cuanta cumbia se escucha el dieciocho de septiembre, en las fondas, y eso es popular,</p> <p>Por la calle escuchar las campana, los taxis van con campa, campaneo...</p> <p>O anda ahora, al paseo ahumada, hay bandas de salsa, con bronces, esos años atras no existía, no existía, entonces es</p>	
--	--	--

	<p>interesante lo que está pasando y ojalá se pueda registrar a través de la investigación, porque siempre ha quedado mirado en menos la música afrolatina, o lo tropical ami no me gusta el “mote” tropical, pero siempre ha tenido esa como, mirada de menosprecio, a mi no me gusta, pero bueno, la refiero porque la usan los musicólogos pero para mi es afrochileno, afrolatinoamericano</p>	
--	--	--

11.2 Anexo 2

Coódigo: E.2

<p>E.2.1</p>	<p>¿Qué entiende usted por canción popular chilena?</p> <p>Canción, todo lo que ha significado el género de canto popular, teniendo variaciones diversas que van desde la fusión folklórica, la nueva canción, la canción actual, la canción competitiva que lo podemos encontrar en los festivales, por lo tanto, canción estamos hablando de un género de un estilo que ha o se ha abordado diversos aspectos de lo que es la música chilena, en distintos territorios, uno es el territorio del folklore en donde encontramos la canción folklórica, canción, y canción porque tiene texto, porque tiene algún tipo de acompañamiento</p>	<p>Es un género musical que ha abordado diversos territorios de la música chilena. Se caracteriza por la utilización de la estrofa y el estribillo en su estructura, se mencionan tres territorios de la canción popular chilena.</p> <p>Canción Folklórica la cual consiste en texto más acompañamiento, generalmente de guitarra</p> <p>Nueva canción Chilena, la cual también consiste en texto más acompañamiento</p> <p>Canción Radial, festivalera, la cual sigue la misma lógica y estructura, sin embargo utiliza una gama de estilos musicales,</p>
--------------	--	--

	<p>en ese caso generalmente acompañamiento de guitarra en el caso del folklor, o algún otro instrumento. Después tenemos un tema importante que fue la nueva canción chilena, donde lo más importante estuvo el texto, pero sigue habiendo siempre canción en términos de forma, o sea, tengo estrofa estribillo, y tenemos la canción actual que está ubicada dentro del territorio más amplio que es la canción radial, que puede ser una canción en una estilística totalmente diversa o la canción festivalera, entonces en ese sentido, la canción la entiendo como aquella música que tiene texto,</p>	<p>más amplia que las dos anteriores.</p>
--	--	---

	<p>acompañamiento por otro lado en términos musicales teóricos porque tiene una forma que la puedo identificar como la canción, porque tiene una estrofa, si que va al texto y tiene un estribillo el cual nosotros podemos repetir nos va quedando como sería lo medular de la canción.</p>	
E.2.2	<p>¿Es posible abstraer características distintivas de la canción popular chilena como género musical?</p> <p>Bueno, o sea, obviamente de partida, yo te hable recién, conversamos eso, hable de la canción en términos generales, ahora tu me estas, estamos hablando sobre la canción chilena, obviamente la</p>	<p>Posee un relato contextualizado al sitio donde se produce, en el caso de la canción popular chilena, es música que hable de Chile. Sin embargo, hay dos factores que relativizan y abren el concepto antes mencionado, el primero es que hay fines mercantiles que buscan universalizar las temáticas de la canción</p>

	<p>canción que es un género mundial, lo que tiene es que tiene relato, contextualizado al sitio donde se produce, si es canción francesa es porque se da en un sitio determinado que es Francia, y hace relato e historia desde esa cultura, en el caso de la canción chilena tiene una particularidad porque hace relato desde la cotidianidad, desde lo histórico, desde lo social cultural, entonces desde ese sentido, si, lo que... haber, eso en términos contextuales, lo podemos identificar, porque es canción que hable de aca. La canción chilena actual por ejemplo a lo mejor puede salirse un poco de</p>	<p>popular chilena para venderla en el extranjero. El segundo factor se mezcla con el elemento fusión que caracteriza también a esta música, el cual integra elementos de otros países y territorios.</p>
--	---	---

	<p>lo que estoy conversando porque la canción actual habla sobre temáticas que pueden ser universales, la temática del amor, la temática del aborto, o la temática no se... de la amistad, ¿que se yo? Cosas que pueden ser temas universales, y ahí podemos perdernos un poco en cuanto a identificación o identidad, de la canción chilena, porque ¿Por qué podría ser chilena, si estamos hablando de temáticas universales?, instrumentación, está usando la instrumentación que usa Luis Miguel, por decirte alguna cosa, por ejemplo ubiquémonos en el trabajo que hace haber en los últimos... que hace</p>	
--	--	--

Alberto Plaza, que tiene un tipo de canción... o lo que hace Miriam Hernandez, o lo que hace Luis Jara, ¿Te fijas? Que ahí hay temas de autoría, como también de cover, pero es chileno por qué el tipo es chileno, pero la textualidad, es texto que puede ser ubicado en cualquier parte, de hecho ese tipo de canción tiene, creo que tiene como una fundamento creacional de esa canción es universalizarla de hecho, los compadres están en otros países, la Myriam Hernandez tu sabes que es capaz de viajar por todas partes ¿te fijai? Eh, ahora...

Como que esos límites se

	<p>rompen totalmente hoy en día,</p> <p>SI, se rompen por que tienen una definición de mercado que está detrás, creo yo. Por otro lado hay una canción que identifica a la chilenidad que puede ser la canción de fusión por ejemplo por ese lado está la pascuala ilabaca por ejemplo, ¿te fijai? La pascuala ilabaca hay una identificación, ahora ¿Chilena?, podríamos hasta, más latinoamericana porque tiene unas cosas como con huayno, ¿cachai? Dentro de la música joven hay gente que hace canción porque tiene texto etcera, pero que está, más que chilena, más bien es</p>	
--	--	--

	<p>latinoamericanista puede ser... la gente que está trabajando en el área de la canción chilena en general pueden ser aquellos que han hecho fusión con elementos como la tonada puede ser, la cueca, el mismo Joe Vasconcellos puede tener unas cosas con, por ejemplo el chinchinero, ahí hay un tema que es divertido porque el hombre es brasilero, pero hizo una canción que se remite a una imagen absolutamente nacional, que es el chinchinero, ¿Te fijai? Y usa elementos, musicales que los identifica al chinchinero, ahí podría estar, ahí otras canciones que se yo, como el grupo Huara, que hizo canción</p>	
--	--	--

	<p>donde habla de un contexto chileno, ubicado en Chile, que usa elementos musicales de la música del norte, de la música del altiplano ¿Te fijas? El Grupo Chilhue tiene también algunos antecedentes por ese lado...</p>	
E.2.3	<p>Ya, ¿en cuales o cual contexto se desenvuelve la canción popular chilena?</p> <p>Te lo nombre en la primera parte la canción como tal, sabís que la canción es la forma composicional más popular en términos de que es participativa de todos los estratos sociales a nivel de país y en todos los contextos por lo tanto la canción la podí ubicar,</p>	<p>Se ubica en todos los niveles socio culturales, la canción popular chilena, es el texto de toda la gente, es lo más cercano, a la vez que rompe fronteras socioculturales de edad, y con sus temáticas representa a una amplia gama de personas.</p>

	<p>me dices a nivel sociocultural, la tengo ubicada en todos los niveles socioculturales ¿Te fijai?, o sea teni, hablemos por ejemplo en algún minuto, la canción folklórica en general, estuvo en manos de..en una época, ¿No? en la época de dictadura estuvo en manos de los huasos del ---, estuvo en manos de personajes que más bien lo identificabas con un nivel sociocultural alto, por ejemplo ¿Te fijai? Depende de la época mira, es interesante, la época de la Unidad Popular, lo podías ubicar en el territorio más popular, más que se generaba desde lo que podríamos decir en su minuto no sé, ¿La clase</p>	
--	--	--

	<p>obrero?, o una clase económica más debilitada podríamos ser te fijai actualmente por ejemplo la canción ligada al hip hop surge de las barriadas, surge de cabros jóvenes que incluso económicamente también debilitados ¿Te fijas? Entonces ¿Está ubicada? Esta ubicada en todas partes, porque la canción es el texto de la gente, es como lo más cercano...</p> <p>¿Podríamos decir que una también? ¿Genera espacios en los que se enfrentan diferentes niveles socioculturales?</p> <p>¡Si claro!</p> <p>¿Es un elemento que abre</p>	
--	---	--

	<p>espacios, a la vez que integra a mucha gente?</p> <p>¡Claro!, porque por ejemplo, no se poh, en este minuto hay canciones y autores, que trascendieron cualquier clases y trascendieron las épocas, así hablamos de Víctor Jara, Patricio Mans, tu lo puedes escuchar, aquí y en la quebrada del ají, lo puedes escuchar en el sector más pudiente como en el sector menos pudiente entonces, hay ciertos... tiene que ver con las temáticas propiamente tal, temáticas, es que esa zona de las temáticas si es un poquito más universal, o habla de la chilenidad y ahí se juntan todos, por ejemplo las canciones de patricio Mans siendo, un</p>	
--	--	--

	<p>tipo que está identificado a la izquierda tiene canciones de la montaña esa cuestión, ¿Cómo se llama esa que...? Eh... cómo que habla del chile geográfico ¿Me entendi?</p>	
E.2.4	<p>¿Qué entiende por música afrolatinoamericana?</p> <p>Bueno, todo lo que se ha ido encontrando, yo creo que sobretodo en las últimas épocas, o en la última década, no es muy antiguo digamos, con todo lo que significa fusión de aquello que tiene elementos de la negritud, jajaja la “negritud”, lo africano, especialmente ubicado en lo rítmico, eh... si bueno por ahí especialmente, que tal vez</p>	<p>Es la fusión con todo los elementos musicales africanos, especialmente enfocado en lo rítmico, en elementos como son el canto responsorial, en lo melódico destaca el uso de la pentafonía,</p>

	<p>en algunos elementos como son, el canto responsorial que también tiene, ¿Te fijai? En la... tal vez si, en lo melódico, en el uso de algún tipo de escala, en el uso de la pentafonía, pero... y esos elementos, esos elementos están ubicados en algunas músicas, de algunos autores latinoamericanos que se fueron por esa línea, y lograron usar y mezclar bien, en Argentina lo hacen super bien, ahora hay cosas antiguas Atahualpa Yupanqui,</p>	
E.2.5	<p>Es posible abstraer características distintivas de la música afrolatinoamericana, como género musical? ¿Cuales son?</p>	<p>No existe un género musical identificable como música afrolatinoamericana, más bien es un conjunto de elementos que se</p>

	<p>No sé si podríamos hablar de que existe en este minuto, una música afroamericana, latinoamericana, yo creo que más bien podríamos hablar de fusiones</p>	<p>encuentran en fusiones.</p>
<p>E.2.6</p>	<p>¿En qué contexto se desenvuelve para usted la música afrolatinoamericana? ¿En qué contextos musicales? Pero, entendiéndolo en directa relación como con lo social, por eso yo le dije en la vez anterior cuando estábamos hablando de canción popular chilena en qué contexto sociales o sea, ¿en qué contexto musicales? pero pensándolo desde la gente, ¿Qué gente</p>	<p>A fines de los ochentas empiezan a aparecer ciertos elementos de la música afrolatinoamericana en el reggae el ska y el hip hop.</p> <p>Ligado al contexto del baile y del baile libre y simple. Quintas de recreo y festivales populares. Con fórmulas melódicas y rítmicas sencillas y simples es posible atraer al público.</p>

	<p>escuchan? ¿Dónde? ¿Para qué?</p> <p>Yo creo que dentro de la... uno de los primeros como elementos, creo que se dio cuando vemos la llegada del reggae a Chile, ahí tenemos un elemento de lo africano, también se trasladó a Jamaica, y ahí hay una fusión ahí y hay elementos digamos, cuando llego acá, y eso lo empezamos a encontrar por ejemplo, en todo lo que fue la generación joven de los años yo te puedo hablar los años ochenta yo estaba tocando con fulano, ochenta y seis, ochenta y nueve empezaron a aparecer algunos elementos de eso y estaba ubicado en el repertorio de</p>	
--	--	--

	<p>la gente joven, más ligado a lo popular podríamos decir, tal vez más barrial, no lo ubico en el territorio más de la intelectualidad, lo que era más como de la rúa, más de la calle ¿Cachai?, o sea, por ejemplo la misma gente que tocaba en su minuto, reggae me acuerdo no se, yo conocía al chico, mister chico...</p> <p>Ah si, un rasta...</p> <p>Don chico, como que ellos tenían mucha cercanía a lo popular barrial...</p> <p>De la pincoya eran ellos...</p> <p>Por ejemplo, entonces ahora, por ejemplo yo me los he encontrado cuando yo en algún momento</p>	
--	---	--

trabajé con los panteras, con los panteras negras, y por ejemplo los hip-hoperos, con la gente que hacía estos estilos se llevaban bastante bien, después comienza a llegar ponte tú el ska también, que ahora es un poquito más actual, el ska ¿Te fijai? Eh lo afro bueno si voy a lo afro bueno te voy a encontrar también en la cumbia poh, esta ahí, ¡Ese! También es popular, por que, ahora si ese trascendió por ejemplo, matrimonio que voy lo podí encontrar, pero si partió de allá si nos ubicamos en coquimbo donde parte, ¿Cachai? Los viking 5, no se eh, teni ahí esta el elemento de lo popular y lo ubicai por ejemplo con

	<p>textos clarisimos, estabai en la quinta de recreo, y de la quinta de recreo te pasai a la plaza y el festival popular... por ahi está. Como tiene ese elemento entre baile, por que lo podi bailar, te podi mover, no es complejo, muy complejo digo, por una parte, no es muy complejo a nivel melódico...</p> <p>Es facil de digerir...</p> <p>¡Claro!, tiene cosas que tu podi llevar el ritmo, lo podis cantar lo podis, silvar, tiene estribillos pegajosos, y todo eso lo hace mas bien ubicado en ese territorio, mas como festivo ¿me entiendes? Juvenil festivo.</p>	
E.2.7	¿Qué elementos comparten, la canción	La instrumentacion, el uso de accesorios en la música

	<p>popular chilena de la que hablábamos y la música afrolatinoamericana que hablamos recién?</p> <p>Instrumentación creo que por ahí tenemos una cosa potente, por ejemplo en las congas, el uso de los accesorios, el uso del chekere el uso del jam-block el uso de algunos elementos como es por ejemplo otra cosa, otro elemento instrumental hablando de la parte instrumental timbrística es el cajón, creo que el cajón ha tenido una personalidad, ultimamente super power, porque por ejemplo un tema que no he nombrado que creo que dentro de lo afrolatino yo también, podemos ubicar</p>	<p>los cuales son en su mayoría instrumentos de percusión, en los instrumentos percutivos, un instrumento que tiene una personalidad fuerte es el cajón peruano. Los bronces y su uso en el jazz también se reproducen en la música afrolatina y en la canción popular chilena. Esto por su utilización como instrumentos cantantes, que reproducen líneas melódicas soprano o que dirigen la obra musical. En algunos territorios de la canción popular chilena, se encuentran el canto responsorial, otro elemento distintivo de la música afrolatinoamericana</p>
--	---	--

la música peruana, la música negra peruana, de hecho lo afroperuano, es super power, y eso también está, y eso que elemento ocupa, el cajón el super fuerte, instalado en esa música, eh, el elemento no sé haber, los bronces también, los bronces, creo que han sido pero eso es un trasvacije, porque los bronces...

No siendo instrumentos africanos, pero han tenido una incidencia dentro de lo que es la música afro..

Si, por alguna razón por ejemplo el saxofón por ejemplo que tiene una característica de la voz, porque si tu vei por ejemplo lo afro afuera,

	<p>siempre tu vei bandas, y tienen bronces, es permanente, es permanente, osea incluso por ejemplo en estados unidos hay una banda pero muy de la música de vanguardia, que están totalmente comprometidos con lo afro que, art ensamble of chicago, es un grupo de los años setenta, ochenta, el art ensamble, y ellos llevaron lo africano neto a la vanguardia neoyorkina, con la mezcla de jazz y lo primero que hay son elementos de viento, ¿te fijai? Y están todos los bronces aparte de las flautas que puedan haber, ¿te fijai? Y el canto, ese canto responsorial, ese canto que tiene como la</p>	
--	---	--

	<p>pregunta respuesta, puede ser por ahí por el nivel instrumental a nivel melódico a nivel armónico, o a nivel métrico, me atrevería a decir que siempre está, porque por ejemplo lo africano, uno de los elementos bien característicos, es el doce octavos, y aquí no necesariamente está en doce octavos, no se si me entra, ¿me entiendi?, claro...</p> <p>Tal ves los puntos de comunión son otros, no desde los elementos musicales, si no desde otros aspectos de la música...</p> <p>¿Cómo cual?</p>	
--	---	--

	<p>Como la estructura, los géneros o las maneras en la que se canta...</p> <p>Creo que una, mira, una es la forma de cantar...</p> <p>O características de la música...</p> <p>Una es la característica por ejemplo, que también la tiene el blues, la tiene por ejemplo también el tipo gospel, que está el cantante y el coro, y esa cosa la teni hasta en la cumbia poh, tienes el canto, teni los pregones, o está el pregón del tipo y está el coro atrás, qué responde, eso es muy africano...</p> <p>Y se puede encontrar en la</p>	
--	--	--

	<p>canción popular chilena también...</p> <p>Claro en la canción popular que trabaja dentro de eso, de esa estilística, te fijai, porque por ejemplo yo no sé si podríamos hablar de la canción popular chilena, también pueden ser los que hicieron reggae chileno acá también, puede estar dentro podría ser...</p>	
E.2.8	<p>¿Qué opina usted al respecto del debate teórico de la música afrolatinoamericana, cree que existen estudios importantes, que el campo es abierto, que se está generando difusión? Porque nosotros nos encontramos con un déficit de material, y</p>	<p>Los estudios sobre la música afrolatinoamericana en Santiago, han sido poco tratados, hay poco material, y se encuentra fuera del terreno académico, de investigación, menciona el ostinato del bajo, como elemento distintivo de lo</p>

	<p>discusión al respecto, entonces nuestros antecedentes son bien pobres por lo mismo, hay poca investigación, de la música acá en Santiago, acá en Chile.</p> <p>hay poco material, no es un tema muy tratado, incluso por ejemplo, el otro día hablando con Juan Pablo González, que sería interesante que ustedes conversaran con él, Juan Pablo González, musicólogo. Escritos sobre esto hay poco y nada, poco y nada, no ha sido un tema, es que haber, de partida ha sido relativamente nuevo en el tiempo, ¿Me entiendes? No ha sido, ha sido de un impacto mediático a lo</p>	<p>afro.</p> <p>Menciona a Luis Level, otro investigador, importante sobre la población negra en Chile.</p>
--	--	---

	<p>mejor que está ubicado en un territorio más, popular tal vez marginal, en términos de fuera de territorio, no me refiero a marginalidad como malo, si no como fuera de territorio común, estas agrupaciones que han intervenido, la composición con estos elementos, tal vez por esa misma razón, los teóricos y los académicos, no han tomado mayor atención, ¿Me entendi? Por ejemplo no tengo noción de que se haya hecho un trabajo, el impacto musical y cultural, de la chicha pasada a la cumbia y de la cumbia acá, y cómo llegó a establecerse en algunos, en algunas composiciones jóvenes, elementos</p>	
--	--	--

ubicados de lo afro, no hay como un estudio acabado o un... haber, hay un personaje que ha hablado sobre esto, que es Lucho Level, claro Lucho level, de Santiago del nuevo extremo, el por ejemplo ha estudiado, sobre la, eh, sobre, los negros en Chile, tema que ha sido tratado siempre como que el negro viene de hace poco, no estuvo porque había problemas, tonce el tema esclavitud fue... pero resulta que, ha ido investigando resulta que en facebook hay unas fotos de batallones completos de la época, batallones completos de negros, y que están ahí, frente a la moneda, son puros negros, negros

africanos, entonces mira ahí, por lo tanto, todo el elemento, la cueca, que ta se supone viene con antecedentes negros, y Árabes ¿Te fijai?, porque Árabe, el concepto de Samuel Claro Valdés, que nace como texto y como forma en Arabia...

Fernando González
Marabolí también habla de eso...

¿Cierto? Después pasa a Perú, le hace una transculturación, hay elementos de lo negro, el ritmo por ejemplo, pasai a un seis octavos, ese bajo, que es como un bajo obstinado, mira ahí hay otro elemento, como ese bajo obstinado que tiene ponte tu

	<p>la ¿Como se llama? La marinera cosas así, entonces eso, lucho level dice, pero bueno esos elementos están acá, por lo tanto el creó lo que se llama la cueca blues, que junta este elemento de la negritud de la cueca, con la negritud del blues que viene de estados unidos, entonces, por ahí, pero no tengo mayores antecedentes, investigativos, o que hayan desarrollado, el tema del impacto o cómo impactó el elemento sobre lo negro en la música chilena, no se si hay, tal vez este personaje puede tener más antecedentes.</p>	
--	---	--

11.3 Anexo 3

<p>E.3.1</p>	<p>¿Qué entiende usted por canción popular chilena?</p> <p>Mira, lo primero que se entiende por canción popular, en este caso chilena. Yo diría que es primero una muestra de criollismo local, es una muestra de mezcla, cierto, de elementos- ¿De cuales elementos?-, de elementos europeos españoles, los que venían con ellos los árabicos andaluces, ¿sí?, y también elementos afro. Esto según un profe que es muy capo que se llama Maximiliano Salinas, este gallo tiene un... (Si quieres profundizar en esto de lo que son las raíces de la</p>	<p>Primeramente es una muestra de criollismo local y una mezcla de diversos elementos.</p> <p>Principalmente es el concepto de canción como forma musical y género con un fuerte arraigo en la mezcla de elementos de diversas proveniencias.</p>
--------------	---	---

	<p>música morena), ahí tienes un escrito bien bonito que se llama: Toques flautas y tambores.</p> <p>Bueno, pero la canción popular que es, es una muestra de mezcla de elementos, que tiene un fuerte arraigo en lo que es el asunto español colonial, y que acá, en Chile empiezan a adquirir ciertos tintes locales, y que se van desarrollando a partir del periodo colonial para adelante y van adquiriendo otras influencias, influencias después de la misma música de otros lugares de Latinoamérica, después de los países anglosajones, y entonces se construye una mixtura mucho más rica como el cantor popular actualmente</p>	
--	---	--

	<p>que hay que empezar a desmenuzar, la mezcla. Pero diría yo, el elemento basal fundamental sigue siendo siempre la base, la base es el concepto de la canción, la canción en práctica, con esa base se van montando todas las mezclas de elementos.</p>	
E.3.2	<p>¿Es posible abstraer características distintivas de la canción popular chilena? Como géneros musicales u otros ¿Cuáles?</p> <p>Desde la tradición o el folclor si, puedes extraer varias características distintivas de género, ahí yo diría que puedes encontrar formatos, pero que provienen de las</p>	<p>Desde la tradición , el formato canción; A, B, A. Existe variabilidad pero la más usada es el formato canción utilizado por la balada tradicional y sus variaciones.</p> <p>La música del sur posee variabilidad en la forma canción y en la rítmica también dependiendo del género.</p> <p>Existen cantores populares que utilizan tímidamente el</p>

	<p>músicas tradicionales en Chile que se conocen poco, por lo general se conoce el formato canción que tiene la cueca o la tonada ¿sí? o la balada tradicional que es formato canción A,B,A, la balada tradicional que tiene una estrofa, un estribillo, o sea esto proviene de la canción de los trovadores, pero por ejemplo la cueca o la tonada... la tonada es más A,B,A y algún C, la cueca tiene una estructura bien compleja en ese sentido, en lo estrófico. Pero es una estructura al fin y al cabo. Entonces hay varias posibilidades de canción popular, pero la más usada es la que tiene plena vigencia actualmente, por ejemplo</p>	<p>formato canción del folclor nacional en el formato de canción popular.</p>
--	--	---

lo que se denomina: La balada popular, y esto tiene una vigencia en toda Latinoamérica y en Chile también. Y ahora, las particularidades que tendría, por ejemplo rítmicas, más que estróficas, en algunos casos de músicas vinculadas a la tradición de la música del Sur, por ejemplo, digo una estribilla, un chapecao, que tiene cierto tipo de características rítmicas y melódicas, pero en lo urbano yo diría que se expresa en el formato canción. Por ejemplo Manuel García, tú ves ahí un formato canción en general, ahora si escuchas todos los discos vas a ver un tipo de elementos

	<p>diferentes, y que tiene que ver con lo que hacía Víctor Jara por ejemplo, que mete canto a lo divino, canto a lo humano, canto a lo poeta y le da una riqueza, lo enriquece de fondo, porque es un formato sumamente escuchado ya el A,B,A, estrofa estribillo, los Beatles hacen eso, todo el mundo ha hecho eso, desde Gardel pa' delante. Pero los compositores de este formato siempre están buscando innovar y buscan en las raíces generalmente algún tipo de innovación que puedan meter, por ahí entra un cambio.</p>	
E.3.3	¿En cuál o cuáles contextos se desenvuelve	Actualmente en contextos que tienen referencia a la

	<p>la canción popular chilena?</p> <p>Actualmente en contextos que tienen que ver con referentes súper fuertes que tiene la música chilena en torno a la Nueva canción chilena, el movimiento de la Nueva canción, ese es un referente super fuerte que quedo instalado con los compositores que siguieron después de la Violeta; Víctor Jara, Patricio Manns y los grupos que instalaron el formato de la canción, entonces hay un contexto político-contingente que establece ese marco de acción para la canción, sobre todo en movimientos de emancipación actual de</p>	<p>música de carácter político-contingente.</p> <p>También nuevas generaciones que retoman la línea de los cantores populares como trovadores, etc.</p> <p>Los artistas que utilizan el recurso de la canción romántica, en la cual caben diversos géneros que utilizan este formato el cual siempre ha gozado de popularidad.</p>
--	--	--

	<p>los últimos veinte años. Como canción popular, yo creo que el contexto político permite la inspiración de muchos personajes que son cultores de la canción popular, ese es un contexto posible. El otro contexto actual lo está dando una escena que revive cada cierto tiempo, que es una escena como de trovadores chilenos de la siguiente generación, por ejemplo cuando se habla de nueva canción. Entonces, otro contexto sería; nuevas generaciones que toman este formato del curso de la canción popular, porque hay una línea que sigue a los cantantes de Violeta Parra en adelante, ya la</p>	
--	--	--

	<p>nueva canción chilena y la Nueva canción chilena denomina a fines de los setenta el canto nuevo, que fue muy “variopinto” pero que tenía ahí a cultores importantes, el mismo Daniel Campos por ejemplo, un tipo que trabajó en la canción popular, pero no en un ámbito político, en un ámbito de un contexto de lo humano y más urbano. Daniel Campos, Hugo Moraga por ejemplo, los mismos Schwenke y Nilo. Y después de eso, después del término de la dictadura, como que esta cuestión pasa a un sistema subterráneo, como que la canción al comienzo de los noventa como que no se ve y a mediados de los</p>	
--	--	--

	<p>noventa de nuevo aparece, que se yo figuras como Pancho Villa, el mismo Nano Stern, que viene de esa época del noventa y cinco pa'delante. Es lo que se denomina música urbana de raíz folclórica en el ámbito de lo que es la canción popular.</p> <p>Hay otro contexto de la canción popular, diría yo, que tiene que ver con este circuito de la canción de la balada romántica, eso siempre ha estado presente y también es otro contexto importante, el de la canción amorosa, no tanto contingente, no tanto filosófica, sino que la canción amorosa como tal.</p> <p>Uno, los contextos políticos y otro el contexto que siempre está, que es</p>	
--	---	--

	<p>el contexto de la canción popular que tiene que ver con los trovadores que le cantaban a las damas en los castillos y ahora que le canta el compadre que está cagado por que lo dejó su mujer.</p>	
E.3.4	<p>¿Qué entiende por música afrolatinoamericana?</p> <p>Así de buenas a primeras yo entendería que, claro, serían los procesos de sincretismo musical en Latinoamérica que se producen a partir del impacto profundo que produce la influencia de lo afro, en todos los países que tienen presencia de los elementos afro, desde los periodos coloniales y</p>	<p>Procesos de sincretismo musical producido por la influencia de los elementos afro en países latinos que tienen importante presencia de afrodescendientes.</p>

	<p>después de los periodos republicanos, que es el caso de Chile, que tuvo presencia negra pero se negó, y que actualmente está en un proceso, cierto de entender el tema. Los últimos diez años se ha hecho mucha investigación en el ámbito de las ciencias sociales sobre la presencia negra en Chile y han aparecido sorpresas increíbles.</p>	
E.3.5	<p>Es posible abstraer características distintivas? ¿Cuáles?</p> <p>Yo haría una descripción entre lo que se denominó la música latina de los años veinte y cuarenta con el auge del son, del</p>	<p>Existe una evolución del concepto, desde que llegó a Chile la industria de la música afrolatina con la orquestas en los años veinte.</p> <p>Actualmente tiene que ver con las características propias del uso que se le</p>

	<p>chachachá, de los boleros. Ahí tienes una instalación de..., no sé si de un mundo afro, pero sí de un mundo tropical-caribeño en toda Latinoamérica como industria mediática, Pérez Prado por ejemplo el impacto que produce en la música acá en Chile, además es una música que se podía vender a Estados Unidos –te fijas- entonces tenía esta idea mediática, sobre todo Pérez Prado.</p> <p>Ahora, el concepto de música afrolatinoamericana yo creo que es nuevo, es como sacar el rollo de lo que está sucediendo actualmente con eso, es decir, cómo los elementos afro en toda Latinoamérica</p>	<p>ha dado a la influencia afro y a la influencia europea en la música popular de Latinoamérica.</p> <p>Entonces una característica predominante sería la capacidad de reinvención y versatilidad para mezclar elementos de distintas partes en la música llamada afrolatinoamericana.</p>
--	---	--

	<p>se empiezan a mezclar con nuevos referentes de la música popular, por ejemplo lo que uno conoce como proceso en toda Latinoamérica, como los elementos afro se juntan con los elementos propios de la revolución musical de la segunda mitad del siglo veinte que es el rock and roll o el beat, entonces, claro, tú dices afrolatinoamericano, yo creo que sí, o sea la música que yo hago por ejemplo de Uruguay tiene que ver mucho con eso que es el candombe-beat. Tiene mucho que ver con los que hicieron varios grupos que agarraron la influencia que tuvo la música después del rocanrol, estamos</p>	
--	--	--

	<p>hablando de la influencia de Los Beatles y que lo mezclaron con los elementos más afro. Entonces, por ejemplo, en cierta medida podrían estar grupos como Congreso que hicieron algo con la percusión afro, muy tímidamente, los Jaivas también muy parecido a lo que hace Santana, en la versión más gringa. Eso a fines de los sesenta y a comienzo de los setenta, o sea ocurre una reiteración de eso, reiteración del valor que tiene lo afro en Latinoamérica como una propuesta identitaria, entonces es súper importante lo que se vé, o sea y es el contexto el que te habla por sí mismo, la</p>	
--	---	--

	<p>valorización de ciertos elementos pero en un contexto moderno, por ejemplo, las cumbias de los años sesenta con la sonora palacios tenían un contexto que tenía que ver con mirar hacia las bandas de Pérez prado y ahora la cumbia actual tiene guitarra eléctrica, tiene efectos, tiene ska, porque el contexto pide desde estas circunstancias de la modernidad otros elementos. Ahí en esa renovación lo Afro tiene un relieve y ahí yo entendería el concepto de música afrolatinoamericana o Afro puesto en este contexto de modernidad.</p>	
E.3.6	¿En qué contextos se desenvuelve?	En contextos de festividad, el cual tuvo un alto durante

	<p>Por lo menos en Chile, en términos de lo que es volver a la fiesta según Maximiliano Salinas. Aquí aunque no lo queramos vamos a ser repetitivos quizás, pero aquí el golpe militar mató la fiesta. Chile era super festivo, era taller, era como acá en este Bar (Bar Serena), o sea se conversaba con la gente, luego vino este periodo que fue muy complejo en donde la gente no se conversaba ni bailaba, entonces esta vuelta diría yo que del 2010 para adelante o antes, quizás del 2005 se instala nuevamente y tímidamente el concepto de la fiesta y esto trae problemas cierto en una</p>	<p>el periodo de dictadura en Chile.</p> <p>Existe dificultad aun para los escenarios de la música de raíz afro, pero ya es inminente la popularidad que esta ha alcanzado en las últimas décadas.</p> <p>Actualmente hay un circuito que busca y que permite estos espacios y en ese contexto se desenvuelve.</p>
--	---	--

	<p>sociedad más conservadora. En esa medida el contexto de música afrolatinoamericana va copando ciertos espacios, y estos espacios para la sociedad conservadora son conflictivos, porque hay fiesta cierto, el copete, hay desorden, ruido, y el ejemplo más palpable es el galpón Víctor Jara y el cierre del galpón, porque se instala ahí un tugurio. Pero como los procesos sociales son dinámicos, si se cierra un local se abren tres o cuatro y actualmente ese ámbito de la música afro vinculado al baile sobre todo la cumbia ha crecido y la salsa. Yo en los años noventa tuve una orquesta de salsa y no</p>	
--	---	--

	<p>tocábamos porque no había un escenario, no había escena actual, podríamos haber tocado por todos lados pero hicimos un disco y se acabó el grupo porque no había pega, no había cómo mover un grupo de quince personas y ahora cuántos grupos de quince personas hay. Hay un circuito que permite</p>	
E.3.7	<p>¿Cómo podría explicar la rítmica en la música afrolatinoamericana?</p> <p>La rítmica es super importante, digamos que es el sello distintivo de lo afro, por lo percutivo y el marcar la síncopa en tiempos débiles, ahora en el caso de la cumbia</p>	<p>Es el sello distintivo de esta música.</p> <p>Acentuación de la síncopa en tiempos débiles.</p> <p>Ha tenido un desarrollo el cual se desprende de la simplificación de ritmos cuadrados que se escuchaban inicialmente en música de raíz afro.</p>

	<p>Chilena, partió siendo una estilización de lo rítmico, o sea cuadrarlo más a la naturaleza del cono sur extremo, pero poco a poco surge una rítmica que tiene que ver con esa síncopa importante que es característica de lo afrolatino acá se está empezando a escuchar esto, ya no un ritmo tan cuadrado como era la cumbia clásica. Se escucha más esa característica esencial de lo afro que es la acentuación en tiempos débiles.</p>	
E.3.8	<p>¿Qué elementos comparten la música afrolatina y la canción popular chilena?</p>	<p>El formato canción, que proporciona a la música afro la posibilidad de proyectarse y adaptarse.</p>

	<p>El formato canción en Latinoamérica le dio la posibilidad a lo afro desde el origen de proyectarse y de adaptarse, te estoy diciendo que en el origen el formato canción es un soporte súper importante para los elementos afro, para que se puedan conocer a partir de una visión que el criollismo latinoamericano acepta el formato canción, y si viene con un agregado que es percusivo lo va a aceptar igual. Eso pasa por ejemplo con la instalación del samba en Brasil que es una instalación percusiva pero marginal, muy mirada en menos, hasta que aparece el formato canción o sea el samba-canción y las escuelas de samba</p>	
--	--	--

	<p>empieza a tocar samba canción y después se acepta como música propia de Brasil. En Uruguay también o sea candombe, música de negros excluida en el carnaval y después candombe canción que se puede tocar en un escenario y se puede grabar disco y se le mete estrofa y estribillo con una base percusiva. Acá por ejemplo el Joe vasconcellos hizo una cuestión bien bonita con los chinchineros en el disco "ver de cerca" ahí hay un primer acercamiento súper serio al formato canción con un modelo percusivo chileno que es el chinchin y le metes canción y letra y el</p>	
--	---	--

	<p>tipo tocó en el Festival de Viña eso, hay registro, entonces yo diría que la relación entre lo percusivo afro y el formato canción tiene una conexión absoluta, cualquier cosa que aparezca por muy estrafalaria que sea, si lo puedes adaptar como compositor a un formato canción va a funcionar, también en pro de la masificación.</p>	
--	---	--

<p>E.3.9</p>	<p>¿Qué opina respecto al debate teórico de la música afro? ¿Existen estudios importantes?</p> <p>Sí mira, lo que yo conozco acá en Chile es re poco. Lo primero que me llamó la atención no era un estudio musical era un estudio estadístico que hizo un ex carabinero, me llamó mucho la atención porque era uniformado. El estudio sobre la presencia negra en Chile y ahí yo caché que hubo acá montón de negros, esclavos y ventas de esclavos, es mentira eso de que acá se morían los negros por el frío. Hay pocos estudios, pero mucha gente ha comenzado a indagar</p>	<p>Existen estudios importantes sobre presencia de afrodescendientes en Chile.</p> <p>Hay búsqueda de música afro original de Chile en Arica con el tumbé.</p>
--------------	---	--

	<p>sobre los estudios de música negra acá en Chile, los textos no los conozco todos, pero si en otros lugares donde ha tenido mayor permanencia la música afro. Coincide esto con investigaciones, sino con manifestaciones de búsqueda de algún tipo de música afro original de Chile y efectivamente en Arica hay un grupo de gente que trabaja el "Tumbe", viejo, cuando hagamos tumba-canción va a haber música afrochilena, te lo doy firmado.</p>	
--	---	--

E.3.10	<p>¿En qué contexto se relacionan estos conceptos en la actualidad?</p> <p>Bueno primero hay que ir buscando, la canción popular chilena siempre miró para afuera para buscar referentes y lo sigue haciendo, de hecho yo miro para Uruguay, entonces en ese sentido el gran proceso de ahora del dos mil para adelante, ha sido reconocerse en esa identidad latinoamericana y por último decir; si nosotros tenemos una canción popular, en Chile podemos hacer entender que en Chile existe como concepto la canción latinoamericana, porque en otros lados hacen música</p>	<p>Chile es una especie de “estación terminal” donde el folclor es brindado por la utilización de diversas músicas de Latinoamérica.</p> <p>Existen comparsas que en los carnavales se puede apreciar claramente esta confluencia de elementos musicales.</p> <p>Actualmente está incrementando el interés por escuchar los tambores en la música popular de Chile.</p>
--------	---	---

	<p>ecuatoriana, uruguaya. No hacen música latinoamericana, entonces quizás nosotros seamos como la estación terminal (que siempre me gusta hablar a mi) recibimos de todo y hemos construido así la canción popular, como inti illimani, Violeta... entonces el contexto de la canción popular chilena diría que asume completamente esa realidad de ser una música esponja y absorbe elementos de todo tipo y los elementos afro están ahí. Pero yo siento que este momento de toma de conciencia de la nueva canción chilena y otros nuevos movimientos están reclamando una cosa mas de autenticidad, algo que</p>	
--	---	--

uno diga que esto puede ser de acá, tranquilamente, más en la tradición campesina, canto a lo humano, a lo divino, Violeta. Ahí está la tradición de Chile. Ahí los elementos afro no están en el tambor están en lo arábigo andaluz, en el contexto de la fiesta. Yo creo q estos movimientos están reclamando; ¿dónde están los tambores?, en el chin-chin, en el tumbé. Por ejemplo esto lo puedo ver en la comparsa Juana rosa que hacen bailes con chinchines y hay cosas de la chilenidad que se pueden ver con la cueca.

<p>E.3.11</p>	<p>¿Cuál es el aporte que produce esta relación de géneros?</p> <p>No sé, pero lo que ya ha sucedido es fascinante, pero no sé qué va a pasar. Tenemos el privilegio de que en este país no somos tan cerrados, somos medios racistas pero no cerrados a los elementos culturales que absorbemos, entonces en ese sentido ha sido fascinante como la mixtura se ha adaptado. Podemos tocar el landó, el candombe, entonces en ese sentido no sé, pero la experiencia hasta el momento ha sido fascinante, o sea la gente que se viene para acá; los</p>	<p>No sé pero lo que se puede observar es fascinante.</p> <p>Chile es un país que fácilmente absorbe elementos musicales de otras partes.</p> <p>El factor migración ha sido beneficiado y es benefactor también del intercambio de elementos en esta relación de géneros.</p>
---------------	---	--

	<p>compositores, los cabros que vienen de Argentina por ejemplo, tienden a mezclar, cosa que no harían en otro lado eso entonces pareciera ser de nuestra cultura, en Argentina no pescan mucho por ejemplo el vals peruano. Hay sí un elemento importante que permite todas estas cuestiones que tiene que ver con los movimientos migrantes actuales, esto también es un elemento contexto que te puede explicar todas estas cuestiones, y ahí sí que hay varias investigaciones.</p>	
--	---	--

10.4 Anexo 4

Código: E.4

E.4.1	<p>¿Qué entiende usted por canción popular chilena?</p> <p>Existen varias líneas que funcionan en la música popular Chilena, está la línea de creación popular donde hay un desarrollo más folclorista en la elaboración de la canción y otra que simplemente va a un molde vendedor, más comercial, que va directamente en el fondo al tema de la masa. Ahora ir a la masa no significa ir solo con ese formato, pero normalmente ese esquema comercial busca inyectarse directamente en la masa</p>	<p>Dos líneas: folclórico y lo masivo, que a veces (no siempre) tiene fines comerciales</p> <p>La canción popular tiene sus raíces en el folclor aunque no recurre siempre a este para ser popular.</p> <p>Es una música que nace a partir de la mezcla.</p>
-------	---	---

así como para vender, esto no significa que toda la música que llega a ese punto vaya a tener ese formato comercial digamos, a veces llega la música con moldes artísticos y bien elaborada. Esta llega de alguna manera a la gente y la gente se identifica y así se masifica también. Ahora la canción como canción popular, yo diría que viene directamente de la raíz folclórica, aunque no necesariamente para ser popular se tiene que recurrir al folclor, pero yo creo que la canción popular chilena ha tenido un fuerte desarrollo de la raíz folclórica, hablemos de Víctor Jara, la Violeta. Sintetizando yo creo que la

	<p>música popular chilena se ha ido cimentando a partir de la mezcla de la raíz folclórica con los grandes cultores que tenemos en Chile.</p>	
E.4.2	<p>¿Es posible abstraer características distintivas de la canción popular chilena? Como géneros musicales u otros ¿Cuáles?</p> <p>Yo creo que tiene relación un poco con lo mismo que te comentaba en la pregunta anterior, la música popular chilena se arraiga en lo folclórico y eso es lo que permite digamos un sello propio. Esto es lo que hace distintivo a una canción que es chilena. Como en esto no podemos decir que</p>	<p>El arraigo en lo folclórico le da el carácter de Chilena</p> <p>La fusión con otros géneros</p> <p>Existe una línea de raíz folklórica y otra línea rockera en las cuales se reproduce la canción popular chilena</p>

	<p>dos más dos son cuatro, hay un tema también que tiene que ver con otro ingrediente; que también son chilenos, lo que tiene que ver con la fusión misma, los elementos de fusión, el jazz mismo creo que está adquiriendo un sello también nacional, o sea en las propuestas artísticas de agrupaciones en Chile, hay buenas ideas que se están caracterizando no tanto ya por el folclor, si no que por propuestas más universales como el jazz, el rock. Y el rock creo que está adquiriendo también una personalidad chilena y puede tener música folclórica o no. Pero hay distintivos. ¿Ahora cuáles son los distintivos?; yo</p>	
--	--	--

	<p>creo que eso es muy amplio. Hay una música chilena que tiene un distintivo que tiene que ver con la raíz folclórica y otra que tiene que ver con la fusión, donde están todos los que rayan en la época de Víctor Jara y de ahí para adelante, Inti Illimani, los Quila. Todas estas propuestas que generan una música nacional popular con raíces. Y también está el otro lado de los grandes rockeros de los años setenta que generan una línea que se castró en la época de la dictadura a lo mejor se detuvo pero hay una propuesta media chilena-europea.</p>	
--	---	--

E.4.3	<p>¿En cuál o cuáles contextos se desenvuelve la canción popular chilena?</p> <p>En ese sentido yo creo que aprovecharía de hacer una crítica. Yo pienso que en los festivales, en los congresos, los encuentros de música son los que permiten a los cultores mostrar su trabajo. Y en eso creo yo, que ha habido un incremento en Chile, donde hay mucho más festivales, mucho más encuentro. Pero creo que falta todavía, falta porque podría canalizarlo hacia realmente los cultores que están trabajando seriamente, o sea con una arista mucho más artística. Porque los festivales y encuentros masivos van a tener siempre una</p>	<p>Los festivales son un contexto en el cual se desenvuelve la canción popular chilena.</p> <p>Existen festivales masivos, los cuales tienen una pretensión comercial que excluye a una serie de músicos y cultores que buscan en sus obras fines más artísticos que comerciales. Estos se presentan en festivales populares en los cuales prima la autogestión y la organización comunitaria. También con los festivales y/o encuentros que gestionan los diversos organismos estatales como el fondo de la música.</p>
-------	---	--

	<p>tendencia a lo que es más comercial. Entonces en ese sentido, creo yo, deberían desenvolverse en más espectáculos masivos, más encuentros, festivales. Pero en este momento en lo que se desenvuelve son festivales o encuentros más pequeños, donde la misma gente se junta, gente ligada a este estilo digamos y la misma gente se auto-gestiona estos encuentros y buscan por todos lados. Bueno por otro lado también hay fondos como el fondo de la música y esto también desarrolla la música nacional, porque a través de los proyectos que presentan los grupos se les pueden financiar giras</p>	
--	--	--

	<p>o grabaciones, entonces en ese contexto igual hay ahí un apoyo estatal digamos que también aporta en eso, pero creo que falta mucho todavía.</p>	
E.4.4	<p>¿Qué entiende por música afrolatinoamericana?</p> <p>Esta música tiene directa relación con el África y ahí estaríamos hablando ya de un foco importante de raíz musical para el mundo entero, si vamos a hablar de jazz, o rock, ahí también hay una relación con el África, en todo, hasta en la cueca chilena, la cueca chilena tiene una raíz,</p> <p>con la zamacueca hay una</p>	<p>Como una demostración en latinoamérica de la influencia de la raíz africana en las músicas del mundo</p> <p>Existe relación en Chile con la música afro por el parentesco del folclor nacional con la zamacueca peruana</p> <p>La música afro ha adquirido sellos peculiares en Latinoamérica</p>

	<p>relación, y la zamacueca por supuesto también viene del África. Esto es muy importante entonces la música afrolatina que ha llegado acá y ha adquirido sellos peculiares de acuerdo al lugar, por ejemplo si vamos al Uruguay vamos a encontrar el candombe cierto, donde hay una función netamente que viene del África pero también hay un sello que es propio de lo uruguayo, de lo latinoamericano, Brasil también. Entonces eso es un poco lo que entiendo por música afrolatinoamericana, son focos de raíz muy importantes que están en</p>	
--	---	--

	<p>el África pero que también están por todo el mundo y aquí en Latinoamérica se han echado raíces y se ha desarrollado en un contexto local digamos con un sello propio.</p>	
E.4.5	<p>¿Es posible abstraer características distintivas? ¿Cuáles?</p> <p>Bueno, yo creo que hay una cosa fundamental ahí, hay una matriz que es la percusión. El ritmo es fundamental ahí, en la música africana. Y ese yo creo que es el elemento de alguna manera que distingue lo afrolatino acá y que diferencia entre un lugar y otro, como por ejemplo un festejo peruano, que tiene por ejemplo una característica</p>	<p>Principalmente la percusión funciona como matriz fundamental en la música de raíz afro.</p> <p>Los instrumentos de percusión y la rítmica son características distintivas en las variaciones que existen en los diversos géneros de raíz afro.</p>

	<p>rítmica determinada, o de nuevo poniendo de ejemplo al candombe que tiene formas distintas en la rítmica. Ahí podríamos encontrar distintas maneras de expresar, a través del ritmo. Entonces en la instrumentación también, en el candombe los tambores que son el chico, el repique y el piano, tienen una peculiaridad; que es propia del candombe y en Perú tienen el cajón mismo, entonces la instrumentación y la rítmica son los elementos diría yo que hacen diferencia en esta variedad tremenda.</p>	
E.4.6	¿En qué contextos se	Principalmente en Chile se

	<p>desenvuelve?</p> <p>Ese es un tema muy interesante, en Chile yo creo que hemos tomado mucho de nuestros países hermanos latinoamericanos, del Perú, del Uruguay, de Ecuador. Sin embargo en Chile también hubo gente del África que llegó acá y trajo también rítmica, pero lamentablemente no se propagó mucho eso. Pero sí hay una cultura muy interesante que es en el valle de Azapa en el norte, ahí llegaron esclavos negros en ese lugar y ahí se generó un desarrollo musical bien interesante que no se ha profundizado, no se ha estudiado, pero hay gente sí que lo está haciendo. No me acuerdo</p>	<p>ha tomado la música afrolatina de países hermanos.</p> <p>Existe música afro-chilena en el valle de Azapa en Arica, pero no se ha profundizado como en otros países.</p> <p>Existe interés en desarrollar estas músicas.</p>
--	--	---

	<p>bien los ritmos que hay pero hay unos bien interesante que estuvimos escuchando hace poco con mi hijo, el tumbé por ejemplo. Estos son ritmos bien peculiares propios del lugar. Entonces Chile (en menor medida que los otros países) también tiene un desarrollo de los ritmos africanos en el norte.</p>	
E.4.7	<p>¿Cómo podría explicar la rítmica en la música afrolatinoamericana?</p> <p>La rítmica es fundamental, es lo que hace distinguir digamos a una música de otra, nosotros reconocemos un festejo por su ritmo, porque a veces las líneas melódicas</p>	<p>La rítmica es el elemento que permite distinguir la diversidad en la música afro.</p> <p>Habitualmente las armonías y líneas melódicas no son tan distintas.</p> <p>En la música afro la rítmica es lo medular.</p>

	<p>y las armonías, son los mismos elementos que están usándose en todos lados, pero sin embargo los ritmos llevan nombre y apellido y se identifican en todos lados. Yo creo que la rítmica es en el fondo lo medular.</p>	
E.4.8	<p>¿Qué elementos comparten la música afrolatina y la canción popular chilena?</p> <p>Yo creo que hay elementos importantes que se han propagado mucho y son importantes, se han incorporado y se han folclorizar, como la instrumentación, por ejemplo el cajón. Hablemos del cajón peruano, yo creo que el</p>	<p>La instrumentación es un elemento que se comparte, por ejemplo la incorporación del cajón peruano al folclor nacional. En la música de raíz afro que se toca en Chile y que tiene mayor trayectoria se ha desarrollado un estilo propio de tocar como por ejemplo la cumbia.</p>

	<p>cajón en unos pocos años más ya no vamos a hablar de peruano el cajón, no es que nos queramos adueñar del instrumento ni nada, ni negar el país de donde viene, pero simplemente así como llegó la música africana acá y se le dio un sello y se hizo una música totalmente nuestra de Latinoamérica también el instrumento que llega acá se hace de uno y uno lo usa de una manera absolutamente particular, de una manera tuya, o sea uno llega a su casa y el instrumento uno lo usa a su manera , entonces eso hace que, creo yo, que ese elemento de la instrumentación se va incorporando también en la</p>	
--	--	--

	<p>música popular. En la música chilena uno puede escuchar producciones o grabaciones de los cultores donde siempre puede haber instrumentación como el cajón, congas también, tambores. También se han incorporado elementos como las formas musicales, cierto, del Perú por ejemplo los vales. En Chile hay una manera de tocar el vals. La cumbia también se ha incorporado a Chile, se siente chilena.</p>	
E.4.9	<p>¿Qué opina respecto al debate teórico de la música afro? ¿Existen estudios importantes?</p> <p>Mira, yo tengo una visión súper positiva respecto a</p>	<p>Se ha desarrollado una apertura al tema y por consiguiente, mayor interés de parte de las nuevas generaciones en explorar y desarrollar la música afro en Chile.</p>

	<p>eso, porque fijate, yo en los años que estaba en la universidad y estábamos haciendo música popular, no se sabía nada de música afro, absolutamente nada. Entonces yo creo que hoy en día hay una cosa muy importante, esto se abre un poco más y hay un mayor interés también, la gente está más interesada y hace ahínco en desarrollar los elementos de países africanos. Entonces existe mayor fuerza que antes y esto se ha ido desarrollando de a poco y así hay mayor entusiasmo en ahondar en el tema.</p>	<p>En comparación a veinte años atrás cuando en las universidades no se enseñaba y muy poco se sabía de música afro.</p>
E.4.10	¿En qué contexto se relacionan estos conceptos	En espacios donde se reúnen los artistas

	<p>en la actualidad?</p> <p>Yo creo que es lo mismo que te respondí hace un rato, tiene que ver con los espacios donde se desarrollan estas músicas, donde hay encuentros y ahí los músicos se dan a conocer en las regiones también. Ahí se ven a músicos que hacen arte con la música de las raíces.</p>	<p>interesados en estos tipos de música.</p>
E.4.11	<p>¿Cuál es el aporte que produce esta relación de géneros?</p> <p>Un gran enriquecimiento creo yo pues, para nosotros es un gran enriquecimiento porque</p>	<p>Un gran enriquecimiento producto del intercambio de elementos musicales.</p> <p>Un incentivo a las nuevas generaciones a ahondar en la música afrolatina.</p> <p>Tener como referencia a otros países en los que se ha arraigado la música afro</p>

	<p>existe una variedad de elementos muy amplia que tiene que ver con la cosa rítmica, con la armonía, con la forma de melódica de componer, eso sin duda enriquece y brinda muchos más elementos para poder tomarlos y trabajarlos. Ahora en Chile nos falta mucho por meternos más en el toque país, en eso nos falta crear un poco más y además en Chile el folclore es muy amplio, más amplio aún de lo que nosotros creemos, entonces siempre de alguna manera estamos mirando mucho hacia el folclor de afuera, o sea al de otros países de al lado porque lo encontramos mucho más rico musicalmente. Pero esta es una cosa también</p>	<p>en el folclor nacional. Un enriquecimiento también del folclor chileno. También ha sido un aporte, por la generación de un diagnóstico más actual de la música en Chile.</p>
--	---	---

que se va desarrollando, el folclor es una cosa que en un determinado momento es una sola cosa pero también con el tiempo va cambiando. Entonces yo creo que el folclor chileno de aquí a unos siglos más va a ser distinto, va a ser mucho más desarrollado, más enriquecido con estos elementos que se han ido folklorizando naturalmente a lo largo de los años en cuanto a instrumentación, a formas, formas de tocar, formas rítmicas, musicales y van a empezar a asentar en nuestro país y de esta manera se van a chilenizar y así esto seguirá evolucionando. Aún falta desarrollar más el folclor chileno, este es un país tan largo que el folclore

	<p>tiene diferencias entre el sur, la zona central y el norte. Entonces sería bueno lograr una manera de abarcar todas las características folclóricas de las zonas y estudiarlas, conocerlas y aplicarlas. Entonces hay dos cosas interesantes: lo que existe acá que aún no se ha escarbado bien y lo que viene de afuera y que se toma aquí como lo afrolatino y se produce algo muy interesante.</p>	
--	--	--

The image displays two systems of musical notation for a drum set, set in 3/4 time. The first system consists of three staves. A pink vertical line is drawn at the beginning of the first staff. The second system begins at measure 5 and includes specific drum notation: 'Crash Cymbal 2' on the top staff, 'Snare Cross Stick' on the bottom staff, and first/second endings marked with '1.' and '2.'.

11.6 Anexo 2

1. ¿Qué entiende usted por canción popular chilena?

E.1: Canción hecha preferentemente por cantautores chilenos o latinoamericanos, que está íntimamente ligada a la cultura popular, al concepto de nación, y genera un impacto en la población la cual valida a través de significados.

E.2: Es un género musical que ha abordado diversos territorios de la música chilena. Se caracteriza por la utilización de la estrofa y el estribillo en su estructura, se mencionan tres territorios de la canción popular chilena.

Canción Folklórica la cual consiste en texto más acompañamiento, generalmente de guitarra, Nueva canción Chilena, la cual también consiste en texto más acompañamiento y canción **Radial, festivalera**, la cual sigue la misma lógica y estructura, sin embargo **utiliza una gama de estilos musicales, más amplia** que las dos anteriores.

E.3: Primeramente es una muestra de criollismo local y una mezcla de diversos elementos. Principalmente es el concepto de canción como forma musical y género con un fuerte arraigo en **la mezcla** de **elementos de diversas proveniencias.**

E.4: Dos líneas: **folclórico** y **lo masivo**, que a veces (no siempre) tiene fines comerciales. La canción popular tiene sus raíces en el folclor aunque no recurre siempre a este para ser popular. Es una música que nace a partir de **la mezcla.**

2. ¿Es posible abstraer características distintivas de la canción popular chilena como género musical.?

E.1: Música tradicional chilena que apropia músicas (timbres, ritmos, melodías) de otras zonas, incorporando tanto elementos de la música más moderna y tradicional. **Lo cual genera así una fusión innovadora con respecto a los estilos anteriores.**

A diferencia de la música popular de otros países latinoamericanos, la canción popular chilena no está directamente relacionada con la canción folklórica chilena. En su sonido, hace constante alusión a un folclor latinoamericano más que uno únicamente chileno.

E.2: Posee un relato contextualizado al sitio donde se produce, en el caso de la canción popular chilena, es música que hable de Chile. Sin embargo, hay dos factores que relativizan y abren el concepto antes mencionado, el primero es que hay fines mercantiles que buscan universalizar las temáticas de la canción popular chilena para venderla en el extranjero. **El segundo factor se mezcla con el elemento fusión que caracteriza también a esta música, el cual integra elementos de otros países y territorios**

E.3: Desde la tradición , el formato canción; A, B, A. Existe variabilidad pero la más usada es el formato canción utilizado por la **balada tradicional y sus variaciones.**La música del sur posee variabilidad en la forma canción y en la rítmica también dependiendo del género. Existen cantores populares que utilizan tímidamente el formato canción del **folclor nacional** en el formato de canción popular.

E.4: **El arraigo en lo folclórico le da el carácter de Chilena.** **La fusión con otros géneros, Existe una línea de raíz folklórica y otra línea rockera** en las cuales se reproduce la canción popular chilena

3 ¿En cuáles contextos se desenvuelve para usted la canción popular de chilena?

E.1: En contextos populares, desde el tiempo de la colonia se viene desarrollando. En barrios humildes y de bajo comercio, estos son peñas y los géneros musicales que se interpretaban, estaban relacionados con la fiesta y con la danza.

E.2: Se ubica en todos los niveles socio culturales, la canción popular chilena, es el texto de toda la gente, es lo más cercano, a la vez que rompe fronteras socioculturales de edad, y con sus temáticas representa a una amplia gama de personas.

E.3: Actualmente en contextos que tienen referencia a la música de carácter político-contingente. También nuevas generaciones que retoman la línea de los cantores populares como trovadores, etc. Los artistas que utilizan el recurso de la canción romántica, en la cual caben diversos géneros que utilizan este formato el cual siempre ha gozado de popularidad.

E.4: Los festivales son un contexto en el cual se desenvuelve la canción popular chilena. Existen festivales masivos, los cuales tienen una pretensión comercial que excluye a una serie de músicos y cultores que buscan en sus obras fines más artísticos que comerciales. Estos se presentan en festivales populares en los cuales prima la autogestión y la organización comunitaria. También con los festivales y/o encuentros que gestionan los diversos organismos estatales como el fondo de la música.

¿Qué entiende usted por música afrolatinoamericana?

E.1: Conjunto de prácticas del desarrollo musical que incorporan constantes elementos afro dentro de la composición.

E.2: Es la fusión con todos los elementos musicales africanos, especialmente enfocado en lo rítmico, en elementos como son el canto responsorial, en lo melódico destaca el uso de la pentafonía.

E.3: Procesos de hibridación musical producido por la influencia de los elementos afro en países latinos que tienen importante presencia de afrodescendientes.

E.4: Como una demostración en Latinoamérica de la influencia de la raíz africana en las músicas del mundo existe relación en Chile con la música afro por el parentesco del folclore nacional con la zamacueca peruana. La música afro ha adquirido sellos peculiares en Latinoamérica.

¿Es posible abstraer características distintivas de la música afrolatinoamericana?

E.1: Es música afro con desarrollo rítmico, que incluye en su base elementos de la música española, como son por ejemplo el desarrollo de la guitarra y el canto, y el componente indígena, el cual podría ir en la melodía, pero no hay certeza. Se señala que es música mestiza entre músicas mestizas, es decir, es mezcla de mezclas.

E.2: No existe un género musical identificable como música afrolatinoamericana, más bien es un conjunto de elementos que se encuentran en fusiones.

E.3: Existe una evolución del concepto, desde que llegó a Chile la industria de la música afrolatina con la orquestas en los años veinte. Actualmente tiene que ver con las características propias del uso que se le ha dado a la influencia afro y a la influencia europea en la música popular de latinoamérica. Entonces una característica predominante sería la capacidad de reinención y versatilidad para mezclar elementos de distintas partes en la música llamada afrolatinoamericana.

E.4: Principalmente la percusión funciona como matriz fundamental en la música de raíz afro. Los instrumentos de percusión y la rítmica son características distintivas en las variaciones que existen en los diversos géneros de raíz afro.

¿En qué contexto se desenvuelve la música afrolatinoamericana?

E.1: Zona geográfica y tiempo definen los tipos de música que se generarán.

Música tropical chilena, es decir músicos de swing y jazz que reinterpretan música cubana en un contexto chileno de los cincuenta, influenciado por el mambo, el swing, el jazz.

El desarrollo de las primeras salsotecas y la Santiago all star en el 2001, y sus arreglos de canciones de la nueva ola.

Se produce en contexto recreativos festivos, carnavalescos, ya que tiene directa relación con el baile y con la búsqueda de la fiesta, también produce en los contextos donde se desenvuelve la unión entre distintas generaciones y sectores culturales.

E.2: A fines de los ochentas empiezan a aparecer ciertos elementos de la música afrolatinoamericana en el reggae el ska y el hip hop.

Ligado al contexto del baile y del baile libre y simple. Quintas de recreo y festivales populares. Con fórmulas melódicas y rítmicas sencillas y simples es posible atraer al público.

E.3: En contextos de festividad, el cual tuvo un alto durante el periodo de dictadura en Chile. Existe dificultad aun para los escenarios de la música de raíz afro, pero ya es inminente la popularidad que esta ha alcanzado en las últimas décadas. Actualmente hay un circuito que busca y que permite estos espacios y en ese contexto se desenvuelve.

E.4: Principalmente en Chile se ha tomado la música afrolatina de países hermanos. Existe música afro-chilena en el valle de Azapa en Arica, pero no se ha profundizado como en otros países. Existe interés en desarrollar estas músicas.

¿Cómo se puede explicar la rítmica en la música afrolatinoamericana?

E.1: El tambor junto con el canto, genera la unión de más personas, tiene la cualidad de liberar mentalmente a las personas para aliviarlas de las cosas negativas de su cotidianidad. El ritmo se concibe con esta función en la música afrolatinoamericana.

E.3: Es el sello distintivo de esta música. Acentuación de la síncopa en tiempos débiles. Ha tenido un desarrollo el cual se desprende de la simplificación de ritmos cuadrados que se escuchaban inicialmente en música de raíz afro.

E.4: La rítmica es el elemento que permite distinguir la diversidad en la música afro. Habitualmente las armonías y líneas melódicas no son tan distintas. En la música afro la rítmica es lo medular.

¿Qué elementos comparten la canción popular chilena y la música afrolatinoamericana?

E.2: La instrumentación, el uso de accesorios en la música los cuales son en su mayoría instrumentos de percusión, en los instrumentos percutivos, un instrumento que tiene una personalidad fuerte es **el cajón peruano**. Los bronces y su uso en el jazz también se reproducen en la música afrolatina y en la canción popular chilena. Esto por su utilización como instrumentos cantantes, que reproducen líneas melódicas soprano o que dirigen la obra musical. En algunos territorios de la canción popular chilena, se encuentran el canto responsorial, otro elemento distintivo de la música afrolatinoamericana.

E.3: El formato canción, que proporciona a la música afro la posibilidad de proyectarse y adaptarse.

E.4: La instrumentación es un elemento que se comparte, por ejemplo la incorporación del **cajón peruano** al folclor nacional. En la música de raíz afro que se toca en Chile y que tiene mayor trayectoria se ha desarrollado un estilo propio de tocar como por ejemplo la cumbia.

¿Qué opina usted del debate teórico en torno a la música afrolatinoamericana?

E.1: **Es importante que se comience a generar investigación permanentemente, la música está en constante evolución, y se corre el riesgo de perder mucho material musical no registrado.**

E.2: Los estudios sobre la música afrolatinoamericana en Santiago, **han sido poco tratados, hay poco material, y se encuentra fuera del terreno académico, de investigación.**

- menciona el ostinato del bajo, como elemento distintivo de lo afro.
- Menciona a Luis Level, otro investigador, importante sobre la población negra en Chile.

E.3: Existen estudios importantes sobre presencia de afro descendientes en Chile. Hay búsqueda de música afro original de Chile en Arica con el tumbé.

E.4: Se ha desarrollado una apertura al tema y por consiguiente, mayor interés de parte de las nuevas generaciones en explorar y desarrollar la música afro en Chile. En comparación a veinte años atrás cuando **en las universidades no se enseñaba y muy poco se sabía de música afro.**

¿En qué contextos se relacionan estos conceptos en la actualidad?

E.1: Cueca brava se aprecia una **libertad para bailar, atribuida a las características de las danzas africanas**, la escena del reggae en Chile, ha logrado mezclar satisfactoriamente estos elementos. Pedro Fonca, vocalista de De Kiruzá, es un elemento en sí de la música afrolatinoamericana, él ha trabajado con diversos géneros como es afrocubano, afroperuano, soul y salsa.

La nueva cumbia chilena es el género más revolucionario en la última década, el cual a partir de la autogestión ha generado una escena musical dinámica y lucrativa

E.3: Chile es una especie de "estación terminal" donde el folclor es brindado por la utilización de diversas músicas de Latinoamérica. **Existen comparsas que en los carnavales se puede**

apreciar claramente esta confluencia de elementos musicales. Actualmente está incrementando el interés por escuchar los tambores en la música popular de Chile.

E.4: En espacios donde se reúnen los artistas interesados en estos tipos de música.

¿Cual es el aporte de estudiar estos géneros?

E.1: El baile abre instancias de liberación, la fiestas en Chile ya no consisten en puro consumir alcohol. Aporta al respeto a la cultura latinoamericana, es un aporte para un país asumir la fusión cultural que posee.

E.3: No sé pero lo que se puede observar es fascinante. Chile es un país que fácilmente absorbe elementos musicales de otras partes. El factor migración ha sido beneficiado y es benefactor también del intercambio de elementos en esta relación de géneros.

E.4: Un gran enriquecimiento producto del intercambio de elementos musicales. Un incentivo a las nuevas generaciones a ahondar en la música afrolatina y tener como referencia a otros países en los que se ha arraigado la música afro en el folclor nacional. Un enriquecimiento también del folclor chileno. También ha sido un aporte, por la generación de un diagnóstico más actual de la música en Chile.

Unidades de análisis.

1.-Popular

2.-Folclor

3.-Masivo

4.-Diversidad de estilos musicales

5.-Mezcla y/o fusión

6.-Factor ritmico

7.-Estudio académico afrolatino

8.-festividad y danza como expresión corporal

9.-Elementos africanos

10.-Influencia

11.-Países latinoamericanos

