



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

Universidad Academia De Humanismo Cristiano
Escuela de Producción Musical

**La percusión afrocubana en la industria musical chilena en el
período 1986 – 2016**

Alumnos: Cornejo Ríos, Alejandro

Profesor Guía: Díaz Inostroza, Patricia

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Música

Tesis para optar al título de Productor Musical

Santiago de Chile, 2021

*En Agradecimiento a todos los que me han
ayudado en este camino...*

*Dedicado a mis padres, hermanos, amigos y a mis maestros de
la percusión y musica.*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1: PROBLEMATIZACIÓN Y ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN	5
1.1 Antecedentes históricos: desde África a América.....	5
1.2 Antecedentes sobre la música afrocubana	6
1.3 Antecedentes de la Industria musical chilena	7
1.4 La percusión afro cubana en la industria chilena	9
1.5 Viabilidad y justificación de la investigación	11
1.6 Preguntas de investigación y objetivos generales.....	12
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO.....	14
2.1 La influencia del sistema de clasificación Sachs-Hornbostel.....	14
2.2 Imaginarios asociados la percusión Afrocubana	16
2.3 Instrumentos de la Música Afrocubana	17
2.4 Antecedentes teóricos desde la Antropología, Sociología, y Musicología: Transculturación y entramados culturales.....	23
2.5 Estado del arte: Estudios desde las ciencias sociales sobre la influencia musical afro-cubana en Chile.	26
CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA	29
3.1 Análisis de contenido en la investigación artística	29
3.2 Aspectos operacionales.....	30
3.3 Diseño muestral	31
CAPITULO 4: ANÁLISIS	33
4.1 Análisis de entrevistas.....	33
4.1.1 Contexto social en Chile en torno a la influencia de la música afrocubana	33
4.1.2 Investigación musical y auto educación de músicos chilenos en torno a la música Afrocubana	34
4.1.3 Construcción de una nueva identidad en la industria musical chilena	35
4.1.4 Transculturación y pensamiento de la industria musical chilena	36
4.2 Análisis Musical por banda.....	38
4.2.1 Inti illimani;	38
4.2.2 Juana fe	48
4.3 Moral Distraida.....	54
CAPITULO 5: CONCLUSIONES	62
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	65
ANEXOS.....	68

INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte por la motivación personal debido a varios años siendo músico percusionista en una banda de jazz fusión donde aún sigo en la búsqueda de conocimiento sobre el tema de la percusión afrocubana.

En la presente investigación se busca conocer de qué manera se ha desarrollado la influencia de la música afro-cubana en la industria musical chilena. En ese aspecto, se realiza un análisis histórico y social respecto de los orígenes de la música afro-cubana, considerando la migración desde África a América, y también su desarrollo producto del choque de diferentes culturas. Esto genera una cosmovisión propia de lo que simboliza la música en el desarrollo social de esta cultura. Posteriormente se observa como esto influye en la industria musical chilena, lo cual se desarrolla como un proceso histórico y social, que considera diferentes etapas.

Se proponen dos niveles de análisis en esta investigación, en el primero de ellos se seleccionan 4 canciones pertenecientes a diferentes discos de la industria musical chilena, en donde se aprecia la influencia y la utilización de ritmos e instrumentos de origen afro-cubano. Para esto se realiza un análisis organológico, el cual permite dar descripción de los detalles de la utilización de estos instrumentos, y también se describe las decisiones de producción contemplando esta instrumentación.

En el segundo nivel de análisis, se realizan entrevistas a los productores de cada uno de los discos seleccionados, considerando un total de 4 entrevistas semi estructuradas donde en una fase posterior se analizan los resultados

Desde la antropología de la música y la musicología se observan diferentes aspectos teóricos en torno al estudio de la música afro-cubana en Chile, donde se selecciona el concepto de “Transculturación” como una perspectiva que permite observar el diálogo de dos culturas diferentes (afro-cubana y chilena), en el contexto de la industria musical chilena. De esta forma los procesos de transculturación generan productos musicales nuevos, diferentes a los de las culturas que se encuentran en diálogo.

CAPÍTULO 1: PROBLEMATIZACIÓN Y ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

1.1 Antecedentes históricos: desde África a América

Según Williams (2013). La razón principal de la presencia africana en el nuevo continente, se debe a la explotación de la tierra, donde tanto el indígena como el europeo, no podía conseguir producir de la misma forma que el africano, y he aquí pues la razón de la esclavitud. La razón era económica; no tenía nada que ver con el color del trabajador, sino con los bajos costes de su trabajo. Comparado con el trabajo de otros esclavos, el del esclavo negro era eminentemente superior por su fortaleza y resistencia física frente a estos trabajo.

En este contexto se produce la migración forzosa y en masa desde el continente africano a América, donde se estima un total de 17.000.000 de personas entre mujeres, hombres y niños, que entre el siglo XV al XIX, fueron traídos desde África a tierras americanas por españoles, portugueses, franceses, ingleses, holandeses, suecos y daneses.

Los años de esclavización consiguieron traer a hombres y mujeres “arrancados del África” para trabajar en plantaciones de café, tabaco, algodón, arroz; las factorías de producción de azúcar y las mineras en distintos países de América Latina y el Caribe. De este modo, se produjo una formación de la diáspora negra en América Latina que ha ido consolidándose a lo largo del tiempo, en espacios latinoamericanos. (Lechini,2008)

A lo largo de este tiempo la región del Caribe experimentó, como ninguna otra parte del continente, el más intenso, prolongado y masivo tráfico de africanos sometidos a la esclavitud, donde emplearon el rol principal en la economía de la región, sin embargo cada colonia vivió su propio desarrollo; las Antillas de colonización inglesa y francesa experimentaron un temprano auge azucarero, basado enteramente en el trabajo esclavo que se prolongaría desde mediados de siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, al producirse la Revolución Haitiana (1791-1804). Las Antillas de colonización española, en cambio, si bien es cierto que conocieron la producción azucarera desde los primeros años de la colonización, igualmente a partir del trabajo esclavo del negro, vinieron a experimentar una época de apogeo en la economía de plantación azucarera sólo en el siglo XIX, que se extendería hasta las primeras décadas del presente siglo. Este tardío auge

azucarero no descansó, sin embargo, únicamente en la esclavitud, ni siquiera en Cuba, sino también en el trabajo libre asalariado, ya que la abolición se produjo en Santo Domingo en 1801 y en Puerto Rico en 1873, en tanto que Cuba lo hizo en 1886, casi un siglo después de haberse logrado la emancipación de la vecina colonia francesa de Saint-Domingue, en 1793. (Martínez, 1997)

Las diferencias que vivieron las colonias esclavistas tanto en su desarrollo, como en sus estructuras sociales, o en los periodos de abolición de esta misma, representa de por sí la complejidad y diversidad de este periodo, es por ello, que sorprende, que a pesar de la lejanía con su comunidad de origen, su entorno geográfico y sus instrumentos musicales, logró generar formas de expresión musical de carácter continuo, que siguen reproduciéndose hasta el día de hoy. Se trata de una musicalidad que desde su primera aparición en América es ya otra, puesto que está profundamente marcada por las circunstancias sociohistóricas de la esclavitud y moldeada por la compleja interacción entre africanos de diversa procedencia étnica, que pese a las hostilidades muchas veces existentes -generalmente incentivadas y utilizadas por los mayores para mantener el control del trabajo esclavo- lograban generar cierta forma de solidaridad basada en su condición común (Ardito,2007). Pero también es una música intensamente permeada por la vinculación con mestizos, criollos, indoamericanos y europeos, ya sea por relaciones de explotación, por relaciones sexuales o por “simple” coexistencia. (Ardito,2007)

1.2 Antecedentes sobre la música afrocubana

La música afrocubana tiene sus raíces claramente definidas en los ritmos de los esclavos traídos a la fuerza desde África por los colonizadores españoles. Vinieron de diferentes etnias, pero sin duda, los que más aportaron a la cultura cubana, específicamente a la música, fue la etnia africana de los Yorubas, con su religión y sistema de bailes y tambores batá. Por eso muchas veces a la música afrocubana algunos le denominan música yoruba, pero en general su origen es música religiosa yoruba, congo, abakuá y bantú.

Antes de todo explicaremos una pregunta que es fundamental para entender esta investigación y es; ¿Qué es la percusión afrocubana? Como definición, se puede decir que la percusión afrocubana, se refiere a un gran número de instrumentos musicales de percusión usados en la música cubana, los cuales principalmente han sido heredados de los ritmos tribales de la música africana, pero que

el desarrollo de algunos de estos instrumentos no hubiera sido posible sin la técnica de fabricación y materiales de los europeos. Cabe destacar que en este “catálogo” de instrumentos de percusión, existen muchos que ya se tocaban antes de la llegada de los europeos a estas tierras, con esto me refiero a los indio antillanos, De las noticias de los antiguos cronistas y de los datos arqueológicos, se deduce claramente que los indoantillanos usaban para su música ciertos tambores llamados mayohuacán, hechos todos de madera y sin cuero, totalmente xílofónicos como los llamados teponaztle de los indios mexicanos: y además tenían guamos o grandes cobos y pequeños caracoles marinos como trompas: ciertas flantillas, construidas quizás de canutos o de huesos: maracas y cascabeles hechos de conchas univalvas. Es cuanto se sabe de su instrumentario musical, aparte de las cuerdas vocales de sus gargantas (Ortiz.,1948). No obstante, lo más característico e identitario de esta percusión son los cueros y claves, lo que alguna vez fueron tronco sólido ahuecado y con una piel clavada sobre la abertura de un extremo, hoy son congas (Cuba), Alegres (Colombia), tamboriles (Uruguay) o atabaques (Brasil).

La música caribeña fue la que más desarrolló estos instrumentos, donde los tambores de la diáspora afro caribeña, congas, bongós, campanas, claves, tamboras y güiros, son estudiados actualmente en todo el mundo, donde músicos y bandas como Juan Luis Guerra o la Fania All Star marcaron un hito de esta música a nivel global, generando una música “pop” donde predominaban estos instrumentos, que eran utilizados antiguamente solo en un espacio folclórico.

1.3 Antecedentes de la Industria musical chilena

Según Samuel Claro (1973), la música chilena proviene de tres grandes vertientes, la primera de ellas se refiere a la música indígena, con sus propios instrumentos y melodías que se relacionan también con rituales culturales. La segunda vertiente se destaca por presentar aspectos que provienen desde la música occidental, como el sistema tonal, las partituras y en general la cultura musical europea con sus instrumentos principales.

La tercera vertiente que se destaca, es la música Latinoamericana, la cual se compone como un estilo que bordea lo indígena y lo occidental, en un diálogo entre el sistema tonal y los instrumentos indígenas de Latinoamérica.

Hay diferentes fenómenos que marcan el siglo XX para lo que sería la industria musical chilena, tanto la creación de la Archi (Asociación de radioemisoras de Chile) en 1933, como también la creación de Instituto de Investigaciones Folclóricas en (1943), y la Asociación de Educación Musical en (1945).

En la década de 1960 se genera un vínculo laboral entre las radioemisoras y los productores musicales de la época para difusión de artistas chilenos en las radios. Este vínculo genera un nexo institucional entre las radios y la industria musical chilena que culmina con la creación de estrategias de producción musical, y también estrategias de difusión. En ese momento, la industria musical chilena comienza a considerar aspectos comerciales en la producción de sus artistas. En este período se difunde fuertemente a artistas nacionales e internacionales, principalmente estadounidenses, a través de las radio emisoras (Gajardo, 2011).

La industria musical en Chile se consolida a través del uso de los Discos Vinilos y el Casete, aparecen diferentes sellos musicales, entre los cuales podemos destacar la DICAP en 1968, a finales del ciclo de la nueva ola y la “nueva canción chilena”. Posteriormente, con el movimiento artístico y cultural aparece el sello alerce en 1975. Es en este momento en que se comienza a ampliar el sector independiente de la música chilena y la industria musical comienza a adquirir mayor participación por parte de músicos y productores en cuanto a la construcción de una identidad.

Luego de la industria del cassette, en la década del 90 se establece la distribución musical a través de CD, generando una revolución a nivel mundial conocida como la industria discográfica. Esto permite que sellos mayores lleguen al país, y que artistas chilenos puedan formar parte de dichas empresas transnacionales, como fue el caso de Los Prisioneros, y también otros grupos.

En la década del 2000, la industria musical sufre una reestructuración profunda en función de la revolución tecnológica que posiciona a internet como una plataforma de distribución musical. En este momento aparecen Napster como plataforma digital de distribución gratuita, y comienzan a quebrar las grandes industrias discográficas en el mundo. Según Wilkstrom (2003), este debilitamiento de la industria discográfica a nivel mundial potencia la industria de la música en vivo, y también las producciones independientes. En este punto, los músicos y productores trabajan constantemente, ya que el ritmo de la industria musical se vuelve cada vez más rápido.

En Chile durante este periodo aparecen sellos y producciones independientes, los cuales se caracterizan por la distribución gratuita de su material musical, generando un nuevo sector en la industria musical chilena. Por su parte, se destaca que este sector independiente en la industria se caracteriza por la utilización de políticas culturales para potenciar su trabajo. Ya que en el pasado las formas de financiamiento de la música se observaban principalmente a través de sectores privados en los sellos transnacionales o en los sellos nacionales. La aparición del Fondo de la Música en el año 2008, permite a músicos independientes de Chile, obtener financiamiento para estudiar música, generar registros fonográficos, realizar giras nacionales y en el extranjero, como también producir video clips y difusión a través de diferentes plataformas.

En ese sentido, el uso de políticas culturales por parte de los músicos refresca y potencia la industria musical chilena, generando mayores oportunidades para el sector independiente y también la búsqueda de un sonido propio (Pino, 2016).

En la actualidad, diferentes sellos nacionales e independientes, postulan a sus artistas al Fondo de la Música para potenciar aún más su alcance y su calidad en términos de producción. Es así como artistas como Quique Neira, Alex Anwandter, Los trukeros, y muchos otros, utilizan esta política cultural del Estado. Las producciones musicales se difunden principalmente a través de plataformas como Spotify, Apple Music, entre otras.

1.4 La percusión afro cubana en la industria chilena

Es imposible no partir este tópico sin hablar del mambo, el chachachá y la cumbia chilena, músicas de origen caribeño que desde los años 40, ya sonaban en diferentes estaciones de radio en el país. La década de 1950 estuvo marcada por el apogeo del mambo y el chachachá donde apareció una orquesta llamada “Orquesta Huambaly” donde ya desde esa época empezó a generar esta conexión de músicos chilenos con música de índole más afrocaribeño, en la década de los 60 ésta ya fue desplazada por el reinado de la cumbia chilena, donde Marty Palacios líder de la famosa “Sonora Palacios”, creó una derivada de la cumbia colombiana del conjunto cubano La Sonora Matancera: introdujo instrumentos de bronce, piano y una percusión más rápida, la “Sonora Palacios” primera banda de este género en Chile fundada en 1962 en la comuna de Quinta Normal, banda que además tiene el primer sencillo grabado de este género en el país, donde en el año 1964, Saul San Martín,

pianista del Hotel Carrera y seguidor permanente de la Sonora, asume la dirección del sello Philips Chilena y le ofrece a la banda grabar un single, la Sonora Palacios graba este primer sencillo con los temas "La Mafafa" y "El Caminante". El éxito es inmediato, por lo que el sello les pide grabar su primer LP.

Estos géneros musicales, infundieron nuevos aires a una identidad latinoamericana en pleno momento de redefinición. En Chile, esta música se asoció entonces a la modernidad y al cosmopolitismo, percepción que obedeció fundamentalmente a la mediación de la industria estadounidense y a las corrientes del exotismo provenientes de los centros urbanos europeos. En el medio local los nuevos ritmos importados del Caribe indujeron transformaciones en la manera de bailar, que tuvieron como correlato la cristalización de nuevos patrones de conducta social asociados a una manifestación más espontánea de la sensualidad y la libertad corporal. El fenómeno tuvo en la radio su principal medio de difusión, nutrido por una abundante producción de discos y partituras y animado por un activo circuito de espacios musicales conformado por teatros, auditorios y locales nocturnos -cabarets, boîtes y restaurantes- que presentaban espectáculos en vivo.

En años posteriores ha habido una explosión de estos géneros en Chile donde las percusiones afrocubanas, adquiridas por el músico y compositor chileno, es ya mezclada con ritmos más originarios de esta zona, ritmos del altiplano con sus respectivos instrumentos con bandas como Inti illimani, Congreso o Illapu, donde el color característico de la música se debe en gran medida a esta fusión rítmica, Estas canciones marcaron a toda una generación y, fueron los ritmos que formaron parte de la banda sonora de la época.

Ya en las últimas generaciones como nos cuenta Gerónimo Labrada, ingeniero ganador del Grammy latino, y con más de 27 años de experiencia en el país, que al terminar la dictadura llegan músicos cubanos como el destacado saxofonista Miguel Villafruela, que funda a petición de la facultad de artes de la Universidad de Chile la escuela superior en saxofón, también está David Ortega uno de los 100 mejores percusionistas del mundo que es varias veces mencionado en esta investigación y que funda la cátedra de "percusión afrolatina" en la escuela Moderna de música, otro músico que igualmente influyó, fue Efren Vieira, músico clarinetista y percusionista que se unió a la agrupación inti illimani, dándole a esta agrupación famosa en Chile un conocimiento sobre la música cubana mucho mayor, y existe un empoderamiento de casi toda la música de la

diáspora afrolatina, donde grupos como Juana Fe, Joe Vasconcelos, Santa feria, Américo, los Vázquez y un sinnúmero más de agrupaciones y solistas utilizan ritmos de Cuba para generar sus composiciones.

Dados estos antecedentes en la siguiente investigación se usarán referencias, diversos discos de la música nacional donde se realizará el análisis de cómo se realizaron los diversos procesos de las Percusiones, tanto en su Composición, como en decisiones de producción, estos discos al tener una diferencia en su temporalidad, podrán brindar diferentes formas de trabajo de los tópicos nombrados anteriormente.

1.5 Viabilidad y justificación de la investigación

Además de los mismos músicos que interpretan, investigan y componen la música de origen afrolatino aún no está arraigada culturalmente esta expresión en el país, también no es algo de libre acceso, ya que no es algo que se tenga al alcance de la mano, esto al ser un lenguaje folclórico hasta hace muy poco no estaba academizado, era una cultura que se aprendía de forma oral donde hasta el día de hoy para conocer realmente la forma tradicional de tocar el instrumento, o de conocer las variantes e historias del ritmo, hay que viajar hasta los lugares y aprender la cultura en la calle.

Esta investigación está centrada en el ámbito de la producción donde la forma de grabar estos instrumentos y ritmos aún no tiene una metodología ya que, para grabar este tipo de música es necesario comprender la forma de orquestación del ritmo, como por ejemplo, la rumba cubana, no se graba con “click” o metrónomo si no que se graba con la clave y después los demás instrumentos de percusión o se graba simplemente todos juntos en una sala, esto requiere un tipo especial de microfonía, de pre y post producción tópicos que no han sido estudiados a fondo en este ámbito.

El impacto de esta investigación radica en que es una herramienta para músicos y productores que deseen trabajar con estos ritmos, que desde hace ya décadas, ha tenido una expansión sin precedentes en la industria chilena, que a la fecha se realizan festivales de gran escala con bandas que solo tocan música de origen afrocubana, donde incluso en géneros nuevos como “La nueva

cumbia chilena” o también denominada “Cumbia rock”, existen un gran número de bandas que trabajan con estos ritmos que son parte la banda sonora de los jóvenes de hoy.

Esta investigación es viable ya que la mayoría de las bandas y músicos que han incorporado y desarrollado en sus composiciones estos instrumentos y géneros, se encuentran vivos y trabajando en la escena, además al ser una investigación en el territorio nacional no es necesario una gran producción para realizar entrevista y visitar a los exponentes en el tema.

1.6 Preguntas de investigación y objetivos generales

A continuación, se presenta las preguntas que guían esta investigación.

Pregunta Principal: ¿De qué manera ha influenciado la percusión cubana a la industria musical chilena, en torno a las decisiones de producción musical y también en términos culturales, entre 1986 y 2016?

Preguntas Secundarias:

1. ¿Cuáles fueron las decisiones de producción, para grabar los registros fonográficos (discos) en las producciones de los discos seleccionados entre 1986 y 2016?
2. ¿De qué manera se ha desarrollado la influencia cultural de la percusión afrocubana en la industria musical chilena entre 1986 y 2016?

A continuación, se presentan los objetivos que guía esta investigación:

Objetivo General: Conocer de qué manera ha influenciado la percusión afrocubana a la industria musical chilena, en torno a decisiones de producción musical y aspectos culturales entre 1986 y 2016.

Objetivos específicos:

1. Conocer de qué manera ha influenciado la percusión afrocubana a la industria musical chilena, en torno a decisiones de producción musical y aspectos culturales entre 1986 y 2016.

2. Conocer y describir los aspectos culturales y sociales desde la percusión afrocubana que influyeron en la creación de estos cuatro registros desde la industria musical chilena, entre 1986 y 2016.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

Para entender cómo se desarrolla la influencia afrocubana en la industria musical chilena, hay que revisar aspectos asociados a la producción musical, clasificación de instrumentos, y antecedentes teórico sociales sobre estos procesos culturales.

2.1 La influencia del sistema de clasificación Sachs-Hornbostel

En la búsqueda sobre la apreciación de los instrumentos musicales se generan diferentes formas de clasificación que permiten entender cómo se organizan según su sonido. Existen métodos de organización de instrumentos que datan de 4.000 años antes de Cristo. Otros sistemas como la clasificación China, ofrecen diferentes perspectivas con respecto de cómo entender y agrupar los sonidos de los instrumentos. La investigación musical al respecto genera muchas perspectivas en torno a este asunto, por ejemplo, el método del conservatorio de Bruselas propuesto por Victor Mahillon en 1880, el cual busca unificar diferentes criterios de clasificación para lograr mejor consistencia (Perez de Arce & Gili, 2013).

El método más utilizado hasta la actualidad es el propuesto por Erich Von Hornbostel y Curt Sachs (HS) publicado en 1917. Esta forma de clasificación toma parte del trabajo de Victor Mahillon y propone una forma más completa. A continuación, se presenta una descripción de las subdivisiones de HS:

- 1- Idiófonos: Estos sonidos provienen del cuerpo de instrumentos vibrantes, sin uso de cuerdas o membranas, o columnas de aire. Aquí podemos encontrar instrumentos como el triángulo, campanas, platillos, xilófonos, castañuelas. Esta subdivisión de la clasificación considera instrumentos percutidos, semisacudidos, punteados, frotados o raspados, y de uso con las manos o dedos.
- 2- Membranófonos: Es el sonido que proviene del contacto con una membrana en el instrumento. En este grupo de instrumentos se consideran diferentes tipos de tambores, semiesféricos, cónicos, cilíndricos, de barril, de reloj, entre otros.

- 3- Cordófonos: En este tipo de instrumentos el sonido es producido por la vibración de una o más cuerdas. Estos instrumentos también son conocidos como instrumentos de cuerda, y se subdividen en cordófonos simples y cordófonos compuestos.
- 4- Aerófonos: Este sonido es producido por la vibración del aire. Estos instrumentos no vibran, y no poseen cuerdas o membranas que generen esa función. Aquí podemos encontrar aerófonos libres, donde el aire no está encerrado en el mismo instrumento, y también aerófonos verdaderos, en donde el aire se encuentra dentro del instrumento.

Cabe destacar que este sistema contiene una forma de organización que puede ser infinita, ya que dentro de cada posición numérica le siguen más subdivisiones. Dado que en el caso de esta investigación se analiza la influencia afrocubana en la industria musical chilena, se considerará como ejemplo a continuación, a la subdivisión de los membranófonos e idiófonos, dado que este tipo de instrumentos corresponde a la percusión y los tambores. Mantener entendimiento de este tipo de instrumentos, permite acercarnos aún más al significado cultural de los tambores de la música afrocubana y lo que implica desde el punto de vista musical. También se indica que Fernando Ortiz utilizó este sistema de clasificación en el desarrollo de sus investigaciones musicales en la cultura afrocubana.

(1) Idiófonos

(12) De golpe

(13) De golpe directo

(14) De entrechoque

(2) Membranófonos

(21) Por golpe

(22) Punteo con el dedo

(23) Por frotación

(24) Por soplo

Las subdivisiones de cada uno de estos puntos, se mantiene en constante construcción, ya que existen diferentes autores que han realizados nuevas formas, o propuestas de instrumentos dentro de este sistema.

2.2 Imaginarios asociados la percusión Afrocubana.

Muchos pueblos africanos utilizan los tambores para “hablar” con los dioses. El parecido de los sonidos percutidos del tambor con los sonidos de los idiomas africanos es notable y por ello siempre han servido para propósitos de comunicación a distancia: hasta con otros mundos. La presencia de los tambores en ceremonias de comunicación con los dioses u orishas es fundamental (Mendez,2017). Con la llegada de los africanos a Cuba donde el número de esclavos introducidos a este país ha sido objeto de mucho interés desde la etapa colonial; sin embargo, como se menciona anteriormente, resulta complejo determinar con exactitud la cantidad traída al país. Aunque la razón para la utilización de esclavos era su labor en las plantaciones azucareras y cafetaleras, es conocido que este proceso no tuvo las mismas características en todo el Caribe, y en el caso de Cuba fue mucho más extenso, se puede decir que los tres grandes grupos de esclavizados en la isla fueron de origen yoruba, carabalí, bantú y arara, procedentes de los territorios de Nigeria, el Congo y el antiguo Dahomey (Benin actual)(Castellano,2017). Esta diversidad de orígenes en los esclavos traídos a la isla, la explotación y pérdida de lazos comunitarios debido a ambas cosas generó nuevas articulaciones sociales tanto en lo urbano en los denominados “cabildos”, como en lo rural en los llamados “palenques” o “quilombos” que eran escondite de esclavos fugitivos, nombrados cimarrones en zonas rurales en las cuales lograron organizaciones comunitarias de resistencias aisladas, adaptándose a las características propias de aquellos lugares alejados de los núcleos de la población (Hernandez de Lara,2013). El tambor, el ritmo y la música popularailable cubana como eje central de esta cultura, tiene claramente como precedente la llegada de todas estas manifestaciones a Cuba tanto a los “palenques” en zonas rurales donde los ritos, y bailes fueron momentos en los que los esclavos “cimarrones” podían disfrutar de cierta “libertad”, donde el tambor jugaba un papel importante y este último fungió como principal medio de comunicación entre los esclavos de las distintas haciendas y muchas veces dio inicios a sublevaciones. En un sentido similar, en los cabildos en las ciudades es visto también como un refugio de africanía donde se recreaban en el día a día distintas formas culturales como el baile y los cantos y otras expresiones religiosas de origen africano y donde finalmente se originó el sincretismo religioso nacido de la unión del santoral cristiano con los Orishás de la religión yoruba africana(Sanchez,2019).

2.3 Instrumentos de la Música Afrocubana

En el presente capítulo realizaremos un breve análisis de los instrumentos más característicos de esta expresión, y que son parte de las producciones a realizar que son los tambores membranófonos e idiófonos donde se utilizará el libro de Fernando Ortiz (1952) “Los instrumentos de la Música Afrocubana”, que cada capítulo habla sobre un instrumento en particular.

La Conga

Conga se le dice a un tambor afrocubano, pero también se aplica esa palabra a un baile, o un canto, a la música que se toca, baila o canta con este percusivo instrumento y además a las comparsas que usan tales instrumentos. Una conga quiere decir “un tambor de los que se usan para tocar conga” o la música de marcha o de baile así denominada.

De su nombre tenemos diferentes teorías; Ma ma Kongo significa “canto” en el Congo, y nkunga o ma-kunga es “canto”, “son”, “poema”, “himno”, Kunga entre los bantúes veces significa, en esencia, un “canto ceremonial”. Y nkonga significa “ombligo”, lo cual puede bien relacionarse con ciertos bailes congos, como ocurre con las voces, también bantúes, samba y kummba, que asimismo significan “ombligo” pues la “ombligada”, el “vacunao” y el “botao” son pasos típicos de algunos bailes afros de carácter erótico.

Para el instrumento el nombre “conga” aparece en Cuba en forma gramatical femenina en la lengua castellana, debido a que al acriollarse el lenguaje de los Afrodescendientes, dieron sexualidad a las cosas, según indicaban las tendencias del castellano, en vista de sus vocales terminales. En Congo esa voz era nkunga o ma-konga. En aquella lengua carecía de sexo; pero tenía una “a” como final, y al castellanizarla la hicieron femenina. Lo cual parece demostrar que conga fue primeramente “canto” en África y Cuba, antes de devenir en esta la denominación de un tambor.

Se cuenta que la conga nació en La Habana, en tiempos de la dominación española, Los toques de conga ya eran conocidos de antiguo en La Habana y sus municipios limítrofes. En rigor con los toques de los dos tambores de la conga trataron de remedar los toques de los dos tambores de “makuta”, pero cuando, al abolirse la esclavitud, en la capital se prohibieron o cayeron en desuso los viejos tambores que recordaban los días de África y de la trata de esclavos, fueron sustituidos por los tambores hechos de largos barriletes y, después por otro semejante, ya hechos de duelas o

listones y exprofeso para servir de tambores. Los toneleros de los barrios de Jesús María, de Carraguao y de Pueblo Nuevo fueron sus autores estimulados probablemente, al cesar la esclavitud en Cuba, por el anhelo de conservar los ritmos, cantos y bailes del Congo que les eran tan queridos y evocadores, burlando a la vez las absurdas prohibiciones de las autoridades coloniales, que no permitían “el toque de tambores africanos”. Con el invento del tipo del tambor abarrilado, hecho de duelas sujetas con flejes de hierro, la criollada podía recordar libremente las tradiciones ancestrales y evocar a los dioses, pues ya no se tocaba “tambor africano” sino “tambor criollo”.

La conga primitiva tuvo solo dos tambores; uno más agudo que el otro, además de las jimaguas, o sea un ekon/campana doble, y de dos palitos, por eso algunos creen que de la Makuta nació la conga, ya que el toque originario tiene solo dos tambores, otro creen que nace de la yuka que es lo que se conoce como el bembe. Actualmente a los originarios tambores se le adiciona un tercero, que suele designarse con nombre de quinto. Que más adelante en la investigación se describe. Con la incorporación de este tambor que “requinta”, lo que se ha logrado es dar trabajo a un músico más, aparte de una aproximación a los esquemas rítmicos de los populares y característicos tríos instrumentales africanos.

Las congas hoy son tambores casi siempre de duelas y flejes de hierro, largos como de un metro, algo abarrigados, abiertos con una sola membrana de buey, aunque actualmente también se fabrican sintéticos ya que estos últimos son más resistentes y son puestos a través de un aro de metal, que es afinado a través del herraje . Estos tambores son originariamente “tambores de Candela”, que han de ser templados a la llama reiteradas veces, ya que el cuero estaba simplemente clavado a la madera. En la modernidad, un juego de congas se compone, por lo general de tres tambores muy parecidos, donde actualmente se denominan como quinto, tumbadora y la conga.

Las congas se tocan estando el músico sentado o de pie, parados con trípodes o en marcha en comparsas; en este último caso se llevan colgadas en el cuello.

El Quinto

Quinto es vocablo aplicado a veces al tambor que, en una determinada orquesta de baile hace el papel de “llamador”, es propiamente dicho, el de las orquestas de rumba.

El quinto es en Cuba un tambor criollo, de estructura parecida a la conga, pero más pequeño de tamaño y más agudo de sonido. Es unimembranófono, de cuero clavado y se toca en posición vertical o un poco inclinado percutiéndolo con las manos. Salvo en casos de marcha, se lleva colgado al lado izquierdo por una correa que pasa por el hombro derecho. Esto ocurre en las comparsas carnavalescas de La Habana.

El quinto es un tambor de la rumba. No es un quinto por orden numérico en relación con otros cuatro tambores más. Se le dice así o requinto porque hace las funciones del clarinete pequeño y agudo o, del guitarrillo, que requintan en las orquestas españolas. Por semejanza y por igual motivo, en Cuba se dice que hacen de quinto.

Quinto es vocablo que se aplica a un tambor por su función, sea éste de un cuero o de dos, es el tambor que improvisa.

El tocador de quinto es en la orquesta de rumba como el bongósero en la de son. Es el virtuoso que se luce por sus habilidades. El buen tocador que sabe requintear es muy admirado por sus toques “fantásticos”. Fueron los requinteadores cubanos los que originaron el frenesí rítmico del mambo.

El bongó

El bongó es un instrumento criollo de Cuba, un instrumento mulato de cuna, incluso pensaba el maestro Amadeo Roldan que el bongó pudo inventarse en Cuba con una superación del taburete de cuero, que era un instrumento musical improvisado con una pieza del rustico moblaje casero, que es pesado y de no fácil transporte. El bongó con similitud a ciertos tamborcillos de Marruecos, es un instrumento nacido en Cuba que es bимembranófono, que consta de dos tambores pequeños unimembranófonos, donde la caja de resonancia se encuentra abierta, y estos dos tambores están emparejados, unidos entre sí por una pequeña pieza de madera intermedia, estos dos tambores son de diferente diámetro, donde el de mayor diámetro es denominado hembra y el de menor diámetro

es denominado macho, en su nacimiento el cuero de estos tamborcitos del bongó eran clavados por lo tanto eran tensado por calor, era un “tambor de Candela”, aunque al día de hoy al igual que en las congas la afinación se hace por herraje específicamente por clavijas, esta característica que sean dos tamborcillos, tiene antecedentes en diferentes culturas de África, como unos tamborcillos de los “ibos”, de Nigeria llamados “ufie” que llegaron a Cuba como lucumies, y que por la frecuencia con el que se toca y el virtuosismo, se aproximan al bongó pero la construcción de este instrumento donde estos dos tambores están unidos por perpetuidad por un trozo de madera es algo netamente cubano. Por Guantánamo el bongó es un pequeño tambor unimembranófono. El doctor Luis Morlote, folkorista guantanamero, nos escribe así:

”Bongó: instrumento de acompañamientos que consiste en un trozo de tronco de árbol ahuecado, con un parche o piel curada en uno de sus extremos. La caja de resonancia, ósea el tronco ahuecado, es sustituido con frecuencia por duelas que le dan la forma de barrilete. Su tamaño no es mas de un pie de largo, la mayoría de las veces se tocan dos primo o quinto y segundo o fondo”

De estos dos tamborcillos tocados juntos pudo surgir este otro bongó compuesto.

Este es un instrumento sedentario ya que se toca normalmente sentado, aunque hoy en día se pueden encontrar atriles para realizar esta tarea de pie, pero normalmente para tocar el bongó hay que sujetarlo fuertemente entre las piernas, este hábito de tocarlo sentado al igual como se tocarían instrumento como la marimbula de procedencia africana.

En años posteriores el desarrollo de este instrumento ha estado ligado con las agrupación de son cubano, donde a través de estos grupos en los diferentes salones se dio a conocer este instrumento, al tiempo después con la salsa y su internalización diferentes marcas desarrollaron de forma masiva este instrumento al igual que en el caso de la conga.

La clave

La clave es un instrumento cubano, más específicamente un instrumento elaborado en la Habana, que su nombre es de origen español y se deduce que viene de la palabra “Clavija”, ya que es un instrumento ideófono que consta de dos trozos circulares de madera, estos palos no son rústicos,

sino manufacturados perfectamente cilíndricos y tallados a torno mecánico y revela en esto el aporte del ingenio blanco, ya que, solo al manufacturarse así pueden sonar claramente en la nota deseada.

La clave es uno de los instrumentos más difundidos en Cuba y el que de por sí da más esta tipicidad sonora de la música folclórica cubana, en los bailes y rumbas del pueblo cubano se toca en todas partes, aun así, no era un instrumento para los bailes de salón o ritmos como el danzón, siempre mantuvo y ha mantenido este humilde carácter más “guarachero”, esta clave tiene una caja resonante que a primera vista no se advierte. El secreto de la habilidad del claverero o tocador de la clave consiste en formar con los dedos y la palma de la mano izquierda una caja de resonancia y sostener con espacio el palo cilíndrico que es el ligeramente más grande que es denominado hembra, de modo que más bien que sujeto, este simplemente descansa en el soportado generado por la mano, esta cavidad genera esa rica sonoridad aguda y limpia cuando el palo más delgado de diámetro denominado macho golpea la madera de su compañera, de esta forma este instrumento genera diferentes variantes de su sonoridad, al cambiar la forma y espacio que se deja entre la clave hembra y los dedos.

Mucho se puede hablar del origen de este instrumento ya que, es bastante primitiva la idea de golpear dos palos para hacer música, se puede encontrar desde China, Europa, la polinesia etcétera, instrumentos parecidos, pero ninguno con la hermosa peculiaridad sonora y limpia de la clave cubana. Este instrumento es muy querido en la zonas de los guajiros en Cuba, o campesinos cubano, ya que al ser este mayoritariamente blanco, utilizaba este instrumento para acompañar su música más que los tambores traídos de África que estaban asociadas con esta carga profana en lo religioso, Ya que la clave es mulata o criolla, creada en Cuba y no viene directamente de algún instrumento africano, ya que no es tocado en los ritmos ancestrales, se podría decir que no es africana pero más si su desarrollo en lo instrumental en la orquestación del folclor es donde podemos ver todas estas células musicales afroides, que hasta el día de hoy se utilizan en diferentes ritmos sobre todo su uso en la rumba cubana, que viene directamente de lo afro, es difícil blanquear un instrumento en cuba, aunque este instrumento lo tocan los blancos y negros por igual, se puede pensar como un instrumento profundamente criollo, tanto afro como europeo, y a pesar de que no viene directamente desde África, en su mismo desarrollo se ve involucrado el pueblo descendiente de este continente.

Los Chekeré

El chekeré es un tambor hecho de un tipo de calabaza y el vocablo es de un evidente sonido onomatopéyico. Muy conocidos en toda Guinea y otras partes de Africa y muy caracterizados por sus aplicaciones religiosas.

Se dice con frecuencia que los chekeré se utilizaron en Cuba como instrumentos profanos para poder con ellos evadir astutamente la prohibición de tocar los estrepitosos tambores batá y ejecutar sin variación esencial sus bailes litúrgicos.

El chekeré consiste en un güiro grande, de los mayores que se encuentran, 50 cms o más de longitud, seco y hueco, forrado casi en su totalidad, menos por sus 2 extremos por una red de cordeles, con malla de unos 2 centímetros de lado, en cuyos múltiples hilos van pasados unos abalorios grandes (cuentas, mostacillas, etc.) de los llamados glorias en Cuba. Los glorias percuten la cara exterior del güiro a poco que este se mueva. El interior está vacío, abierto solo por el cuello, sin piedrezuelas ni corpúsculos percutidores, lo que lo diferencia de la maraca, por ejemplo, pero su sonoridad es grande, debido al tamaño y a la resonancia del güiro vacío, percutido sincrónicamente en multitud de puntos externos.

Las percusiones del chekeré son siempre fuertes para que su tañido sea eficaz y necesita percusionistas muy recios para que su ensarte y su uso sean duraderos.

Los chekeré siempre se tañen tres a la vez, coordinando sus ritmos, como ocurre con la orquesta litúrgica de los tres tambores batá. En el trío de chekeré, el primero es el más pequeño, llamado “salidor” porque es el que “sale”. El segundo o mediano es conocido por dos golpes, por razón de su papel en la elaboración de los ritmos. El tercero o el mayor se le dice caja. Cada uno de estos tres instrumentos da sonoridades peculiares y distintas. No son afinables y ajustables entre sí.

La sonancia de los tres chekeré se produce empíricamente, por razón de su respectivo tamaño, de la resequedad de la cáscara, del tamaño de las cuentas percutidoras y de la soltura de la red que las sostiene y se combinan entre sí por sus tonos correlativos de agudo, medio y grave.

2.4 Antecedentes teóricos desde la Antropología, Sociología, y Musicología: Transculturación y entramados culturales.

Para abordar la influencia de los ritmos afrocubanos en la industria musical chilena, es necesario tener en consideración que las industrias relacionadas con la cultura responden a fenómenos socio-históricos y culturales. Aspectos relacionados con migración y encuentros entre culturas, generan fenómenos como la transculturación.

Dentro de las ciencias sociales existen diferentes áreas de investigación relacionadas con la música, en donde podemos mencionar disciplinas como la sociología de la música, la antropología de la música, y también la musicología.

En el caso de la sociología de la música, podemos mencionar áreas relacionadas con estudios socio-históricos, en donde la música se presenta como producto del desarrollo de las sociedades.

En este aspecto Weber (1993) presenta el caso del desarrollo musical en occidente y su racionalización en función de aspectos de la modernidad. También Simmel (2003) indica que la música es un factor de sociabilidad, lo cual implica desde un enfoque simbólico, que se potencia de las interacciones sociales y las relaciones sociales.

Estos enfoques clásicos desde la sociología analizan como la producción musical es un factor importante en el desarrollo de las sociedades, como se relaciona con la modernidad, y con otros procesos macro sociales como la globalización, la pobreza, y el desarrollo económico. En ese plano, es pertinente considerar también el trabajo de Pierre Bourdieu (1979) referido a los gustos y preferencias musicales, en donde realiza un análisis en torno a los aspectos estéticos que constituyen los gustos en las diferentes clases sociales. Las conclusiones del autor dan cuenta de que tanto los gustos como la estética son construcciones sociales que se heredan desde las clases sociales de los individuos.

La antropología se presenta como una ciencia que se enfoca principalmente en el análisis cultural, a diferencia de la sociología que se enfoca en el análisis social. Desde este punto de vista, el estudio de la música se observa como proceso cultural, como hábito y ritual en diferentes culturas.

También hay otras variantes importantes, que refieren al estudio de las industrias culturales y la producción de estéticas y significados.

En Argentina se realizaron diferentes estudios en torno al comportamiento de la industria musical, desde una perspectiva académica en tanto a los sellos indies, como formas de trabajo independiente y colaborativo. De esta forma, los sellos indies aparecen como una alternativa a los sellos majors, los cuales se constituyen como discográficas de alcance transnacional que distribuyen música a nivel mundial. Sin embargo, los sellos indies permiten un aumento en los catálogos musicales, generando también un nuevo sonido y una perspectiva identitaria para la producción de música. (Reynoso, 2006).

Este tipo de estudios desarrollados desde esta perspectiva, responden a una línea de estudios a nivel mundial, relacionados con la industria musical. Uno de los casos más emblemáticos es el de Wilkstrom (2013), en torno a las transformaciones de la industria de la música en función de los cambios asociados a la globalización e internet como forma de distribución. Desde este punto, la industria musical se observa como una interacción constante entre la industria de la música en vivo, la industria discográfica, y también la industria de licencias, la cual permite la venta de derechos musicales para publicidad.

De esta forma, se indica que existen diferentes perspectivas en el estudio de la música, en ese aspecto es necesario presentar el trabajo de Fernando Ortiz, quien integra un enfoque desde el estudio histórico, antropológico y musicológico. Esto permite generar una nueva vertiente del pensamiento Latinoamericano y Cubano desde las ciencias sociales, que busca conocer los aspectos étnicos como la clave de la comprensión de la naturaleza humana. Desde esta perspectiva, los aspectos étnicos no corresponden a categorías raciales, biológicas, o psicológicas, sino más bien a los diferentes ambientes sociales en los cuales crecen los individuos (Marrero, 2013).

Este enfoque permite eliminar aspectos raciales y discriminatorios ocultos en las perspectivas naturalistas, y biologicistas presentes en el estudio de las sociedades durante el siglo XIX y XX, en regiones desposeídas tanto de Cuba como en Latinoamérica.

El trabajo realizado por Ortiz en torno a Los factores sociales de la Cubanidad, considerando los aspectos desde su propuesta de la etnicidad, permiten generar el neologismo de “Transculturalidad”. Este concepto es discutido entre el autor y Malinowski, siendo éste uno de los clásicos de la antropología mundial, quien aprueba dicho concepto como herramienta teórica de análisis.

Este concepto aparece como una nueva herramienta para la antropología, que consideraba aspectos como la aculturación y la hibridación cultural. Que en el caso de la aculturación implica aprender los parámetros de una cultura para el desarrollo social, sin embargo, presenta el enfoque desde una cultura hegemónica que ejerce su influencia cultural sobre otra. Este enfoque fue utilizado en muchas ocasiones como forma de explicación para la conquista Europea en Latinoamérica.

Por su parte, la hibridación cultural como concepto hace referencia a la interacción entre culturas, pero desde del intercambio, generando un diálogo cultural. Sin embargo, desde el punto de vista de Ortiz, la Transculturación es un proceso que emerge en una nueva realidad, compuesta y compleja que no solo simboliza la suma de sus partes, sino también una nueva perspectiva. Este concepto implica el cruce entre dos culturas para la creación de una nueva cultura, la cual que es diferente a sus antecesoras. Utilizando este concepto Ortiz describe la sociedad Cubana, como una nueva cultura que nace a raíz de la cultura Latina y Africana.

Este concepto permite generar una visión más completa en torno a la producción cultural y la interacción de culturas, ya que, a diferencia de la hibridación cultural y la aculturación, la transculturación observa una producción cultural nueva. De esta forma, el estudio de la interacción de culturas se abre a una nueva vertiente de comprensión.

Esta búsqueda implica para el autor una separación con respecto de los enfoques positivistas en los estudios de las sociedades en Europa, a fin de encontrar una nueva forma de realizar estudios y de generar conocimiento desde Latinoamérica. El estudio de la transculturalidad abre diferentes opciones en torno a aspectos culturales, ya sean desde el plano económico, religioso, educacional, y otras variantes.

El desarrollo de este concepto genera diferentes campos de estudios en torno a la vertiente latinoamericana, en donde se destacan estudios que buscan la independencia cultural con diferentes líneas de investigación. Los estudios identitarios, migratorios como procesos sociales que generan nuevas culturas.

Desde un enfoque musicológico podemos observar el trabajo de Martí (2004), que indica en su texto Transculturación, globalización y músicas de hoy, que la experiencia musical se conforma de entramados culturales, en función de procesos de transculturación. De esta forma, la Transculturación en el caso de la industria de la música implica a través de un proceso de aceptación y rechazo de aspectos simbólicos, la creación de nuevos entramados culturales. El ámbito de las artes es uno de los sectores en donde más se puede observar este proceso, entendiendo la presencia de hechos musicales como fenómenos sociales. Esto implica el intercambio de símbolos y significados, generando nuevos procesos de creación musical, mezclando diferentes estéticas, sonidos, y ritmos.

Entendiendo esto, podemos observar y analizar cómo las escenas musicales experimentan cambios, y comienzan a utilizar elementos de otras culturas. En este aspecto, cuando se habla de escena musical se hace referencia al sistema de relaciones entre grupos en torno a un determinado estilo musical, en tanto constituyen un espacio cultural orientado en torno a asociaciones estéticas y musicales en un contexto particular (Straw en Bennett, 2004).

2.5 Estado del arte: Estudios desde las ciencias sociales sobre la influencia musical afro-cubana en Chile.

En el caso de la antropología de la música en Chile, hay estudios que se enfocan en su desarrollo histórico como también otros, que se enfocan en su significado social y cultural. Desde un enfoque histórico, según Rojas (2015) existen diferentes períodos que marcan la influencia de la música afrolatina en Chile, en donde el primero de ellos va entre 1905 y 1954, a través de la difusión de ritmos derivados del jazz norteamericano, y progresivamente ritmos de países como Cuba, Brasil, entre otros. El siguiente periodo va entre 1954 y 1970, en donde se observa la época de oro de las orquestas tropicales, las cuales destacan por generar nuevos ritmos con aspectos propios de la música chilena.

Otro período se observa a través de la influencia de los ritmos afro latinos en el movimiento social y artístico de la nueva canción chilena a fines de la década de 1960 y hasta 1990. Con la vuelta a la Democracia se genera una apertura global con respecto del tránsito de diferentes ritmos en la industria musical chilena (Gonzales & Rolle, 2005).

En ese aspecto, se destaca que existe una tesis titulada “El Club de la salsa-Chile: Música y baile en Santiago de Chile en las postrimerías de la dictadura militar” (1986-1989), publicada por Malucha Subiadre, en la cual se indica la presencia de la cultura afro latina y su difusión progresiva antes de la década de 1990. En ese aspecto, luego de la dictadura militar la influencia de dichos ritmos es mucho más notoria en la industria musical chilena.

Otra tesis importante de destacar, es la de Sofía Castellano (2017), titulada “El cubaneo a la chilena, Análisis de las prácticas musicales afrocubanas en el marco de procesos migratorios transnacionales recientes. En esta investigación se observa desde un enfoque antropológico como la cultura afro latina, y cubana en específico, se ha vuelto cotidiana en la y visible en el Chile actual. Esto en función de procesos sociales y culturales relacionados con la globalización y también con los procesos migratorios que Chile ha experimentado en la última década.

Esto implica la creación de aspectos identitarios en procesos de migración sur-sur, entendiendo a la música como factor cultural que condensa diferentes relaciones sociales con aspectos socio-políticos, demográficos.

Otras visiones desde Chile ante el estudio de la música se observan en instituciones como el Ministerio de la Cultura y las Artes (2015), que ha generado documentos en torno al comportamiento del sector de las Artes en general, observando las formas de financiamiento y los diferentes sectores de la industria musical en Chile. Otras instituciones como el Observatorio digital de la música chilena, se constituye como un repositorio de estudios independientes sobre la industria musical en Chile. Existen estudios en torno a las percepciones de la música en Chile, el consumo de música en diferentes plataformas y también su distribución.

Desde este punto de vista, también aparecen estudios relacionados con los fondos públicos como formas de financiamiento por parte del estado a fin de potenciar el desarrollo musical. En Chile el sector independiente mantiene un apoyo desde el estado para financiar, sin embargo, este apoyo tiene un límite de dinero el cual también influye en grado de profesionalización que se genera a

través de la música. De esta forma, los músicos que poseen mejor financiamiento pueden optar a una calidad más alta y una difusión mucho más completa que aquellos que poseen el financiamiento del estado (Pino, 2016).

Este tipo de estudios se complementa con aquellos que generan descripciones de la cultura afrocubana en Chile y su influencia, ya que se presenta el comportamiento de la industria musical como un fenómeno social en donde interactúan diferentes instituciones como el estado y otras ONG. Por su parte, se indica que este campo de estudios en Chile aún se encuentra en desarrollo, ya que los enfoques desde la academia aún son reducidos.

CAPÍTULO 3: METODOLOGÍA

Esta investigación considera aspectos ligados a la producción musical, como también un enfoque social y cultural con respecto de la influencia afrocubana en la industria musical chilena. Para investigar esto se propone una metodología de carácter cualitativo, utilizando la técnica del análisis de contenido.

3.1 Análisis de contenido en la investigación artística

Según Martínez-Barragán (2011) la investigación en el sector de estudio de las Artes presenta algunas dificultades epistemológicas, por lo cual, propone la apropiación de herramientas de investigación cualitativa como base para desarrollar un propio estilo de investigación desde este sector.

Desde esta perspectiva se propone la investigación musical en función del lenguaje de los instrumentos, considerando que esto implica aspectos simbólicos en la creación de significados en torno al arte. Esto posiciona al investigador como un observador de los significados del arte, pero que, a diferencia de las ciencias sociales, es también un artista que interactúa con las obras que analiza. Considerando de esta forma, que la investigación es también una actividad subjetiva, que implica la creación de una perspectiva en función de contenidos sociales en el Arte a través de diferentes tipos de documentos.

Este autor se refiere al Análisis de Contenido como una técnica cualitativa de carácter flexible y aplicable a la investigación desde el sector de las artes. Esta técnica permite observar diferentes tipos materiales que tenga contenido social, pueden ser textos escritos, entrevistas, fotografías, música, cine, entre otros tipos de documentos.

Esta técnica tiene diferentes etapas, en donde la primera de ellas se relaciona con seleccionar cuáles son las fuentes de información, definiendo cuáles son los documentos que se requieren analizar y que se espera conocer.

La segunda etapa del análisis, implica la observación de los diferentes documentos, identificando categorías temáticas en ellos. Estas categorías temáticas, o también conocidas como códigos,

permiten hacer visibles cuales son las diferentes perspectivas (o temas), que se mencionan en los documentos analizados. En el caso de la investigación artística, las categorías temáticas permiten visualizar cuales son los diferentes tópicos que se abordan en las obras artísticas, conociendo de esta forma las perspectivas de los autores, y de los movimientos artísticos con los que se relacionan.

La tercera etapa de este análisis implica observar cómo estas diferentes categorías temáticas interactúan entre sí, definiendo los límites de cada categoría y su relación con las otras categorías. Esto permite observar el panorama general del análisis, conociendo la interacción de las diferentes entrevistas a modo de red.

3.2 Aspectos operacionales

Para llevar a cabo el análisis de contenido es necesario delimitar los aspectos que se buscan analizar, teniendo consideración los lineamientos principales del estudio en los objetivos y preguntas de investigación.

El siguiente cuadro presenta el plan de análisis en función de los objetivos y preguntas principales:

	Preguntas	Objetivos	Plan de análisis
Principal	¿De qué manera ha influenciado la percusión cubana a la industria musical chilena, en torno a las decisiones de producción musical y también en términos culturales, entre 1981 y 2016?	Conocer de qué manera ha influenciado la percusión afrocubana a la industria musical chilena, en torno a decisiones de producción musical y aspectos culturales entre 1981 y 2016.	Análisis de contenido y descripción de obra
Secundarias	¿Cuál fue la técnica utilizada para grabar los registros fonográficos (discos) en las producciones en los discos seleccionados entre 1981 y 2016?	Conocer la organología de 3 canciones seleccionadas, que representan la influencia de la percusión afrocubana en la industria musical chilena, y describir las herramientas y técnicas utilizadas en dichos registros, entre 1981 y 2016.	Descripción de la obra en términos de producción musical.
	¿De qué manera se ha desarrollado la influencia cultural de la percusión afrocubana en la industria musical chilena entre 1981 y 2016?	Conocer y describir los aspectos culturales y sociales desde la percusión afrocubana que influyeron en la creación de estos cuatro registros desde la industria musical chilena, entre 1981 y 2016.	Análisis de contenido en tres entrevistas a productores.

En los siguientes apartados se presentan los criterios muestrales, y los detalles del plan de análisis en torno a las técnicas seleccionadas.

3.3 Diseño muestral

La muestra de esta investigación se compone de entrevistas y de canciones. La descripción de la obra implica observar las canciones y discos más representativos, en torno la influencia de los ritmos afrocubanos en la industria musical chilena. Por su parte, las entrevistas son semiestructuradas, y se realizan a los productores de cada grupo considerado, a fin de tener detalles técnicos utilizados, y también su perspectiva social y cultural frente al tema.

A continuación, se presenta la muestra de canciones seleccionadas:

Agrupación	Año	Nombre disco	Canción
Inti-illimani	1981	De Canto y de Baile	Chiquitita (track n°1)
	1993	Andadas	La mulata (track n° 9)
Juana Fé	2007	Aforumba chilenera	Aforumba chilenera (track n°3)
Moral Distraída	2016	Hacerlo de día	Sencillo (track n°2)

En total se seleccionaron cuatro canciones pertenecientes a tres grupos musicales. En el caso de Inti-illimani, se consideraron dos canciones a diferencia de Juan Fé y Moral Distraída, ya que ambas piezas musicales reflejan fuertemente la influencia afrocubana. Por otro lado, esto también permite observar periodos de tiempo diferente, en función del momento de publicación de dichas obras, tanto en la década de 1980 y 1990.

Se realizaron 3 entrevistas semi-estructuradas en función de una pauta temática (Adjunta en ANEXOS), que considera aspectos de producción musical, y también la perspectiva social/cultural de los productores.

Para describir cada canción se hacen observaciones sobre aspectos técnicos utilizados para la grabación y producción, como también en torno a las letras de las canciones y su contenido. Este enfoque de análisis permite hacer observaciones con respecto de los detalles de los instrumentos de percusión, y como esto influencia en total al desarrollo de la música.

Respecto de las entrevistas, estas fueron estructuradas en dos niveles de análisis, en donde el primer de ellos enfoca en conocer el equipo técnico para la grabación y producción del disco. Y el segundo nivel de análisis de las entrevistas, se relaciona con el plano cultural y social, relacionado con la influencia cultural de los ritmos afrocubanos y su influencia en la industria musical chilena. Esto implica conocer la perspectiva cultural y social que los productores de dichas obras musicales presentan.

CAPITULO 4: ANÁLISIS

4.1 Análisis de entrevistas

Se destaca que se identificaron las principales categorías temáticas presentes en el discurso de los entrevistados. En donde temas relacionados con contextos sociales, trabajo colaborativo, y discursos de identidad a través de la música reflejan la influencia Afro-cubana en la industria musical chilena.

4.1.1 Contexto social en Chile en torno a la influencia de la música afrocubana

La música Afrocubana, desde la perspectiva de los entrevistados, atraviesa diferentes procesos sociales que potencian su influencia en la industria musical chilena. En la experiencia de Inti-Illimani, se destaca que su relación con la música Afro-cubana se da a través del exilio político en función de la dictadura militar de Pinochet. Estos músicos abandonan el país, e inician su propia investigación musical Latinoamericana, recopilando ritmos y aspectos de diferentes tipos de folclor, en donde destaca la influencia afroperuana, afrocubana, argentina, música brasileña, y uruguaya entre otras. Esta investigación realizada por estos músicos, en torno a la experimentación de ritmos también se observa a través de la adquisición de nuevos instrumentos generando un nuevo color en sus producciones musicales, como por ejemplo el sonido característico del tiple colombiano,

En el caso de Juana Fé, el contexto social se observa a través de la influencia de la migración afrocubana desde el norte de Chile hasta llegar a Santiago. Esto implica la llegada de nuevos músicos, los cuales traen conocimientos especializados en salsa, percusiones afrocubanas, cajón peruano, y otros ritmos e instrumentos del continente, En el caso de la inmigración, destaca Efrén Vieira, Ernestico y el maestro David Ortega que este último después se integra como profesor de la escuela moderna en la cátedra de percusión donde influyó de forma directa una gran cantidad de músicos que estaban en formación, además de ser el profesor y cesionista de diversas agrupaciones y discos de la industria musical chilena, Según la experiencia del entrevistado, durante la década de 2000 – 2010, aparecieron músicos en el espacio público, tocando en plazas y otros lugares, quienes interactuaron con músicos chilenos entregando el conocimiento necesario para ejecutar las congas y otro tipo de tambores.

Por otro lado, la situación de la Moral Distraída, se relaciona una realidad social más diversa culturalmente, en donde el proceso de inmigración ya se encontraba más avanzado en comparación a Juana Fé. Esto implicó para ellos un camino más simple en torno a la experimentación con los ritmos afrocubanos, ya que dichas mezclas musicales ya se habían realizado anteriormente, y también la investigación de dichos ritmos es más factible por la presencia y conocimiento de músicos de raíz afro, que ya participan en la escena musical chilena.

4.1.2 Investigación musical y auto educación de músicos chilenos en torno a la música Afrocubana

Los músicos chilenos presentan interés en el color de la música afrocubana y comienzan a investigar, generando un proceso de auto educación en torno a cómo se desarrollan dichos ritmos y como utilizar dichos instrumentos. La música afrocubana no es reconocida de forma académica para estudiarse en universidades o conservatorios, por lo cual este proceso de educación es autogestionado y se relaciona directamente con el grado de interés que presentan los músicos.

En la experiencia de Inti-illimani, este proceso de investigación fue realizado en el extranjero por motivos políticos con la dictadura. Estar fuera del país potenció el conocimiento de ellos, ya que en sus diferentes viajes mientras vivieron en el extranjero adquirieron diferentes instrumentos y también mantuvieron contacto con diferentes músicos.

En el caso de Juana Fé, se destaca una clara intención por parte de los integrantes de la agrupación por saber más sobre la música afrocubana estando en Santiago. Ellos no tuvieron la experiencia de viajes y adquisición de instrumentos como en el caso de Inti-illimani, sin embargo, mantuvieron contacto con músicos callejeros de origen extranjero, quienes mostraron música, instrumentos, y también influencia como Hector Lavoe y Sargento García. El proceso de auto educación de estos músicos, fue a través de videos VHS con métodos de congas, tambor, y otros instrumentos que permitieron su experimentación musical.

La Moral Distraída reconoce como parte de su proceso de auto educación, el conocimiento y la influencia de Juana Fé e Inti-illimani, como agrupaciones que generaron un sonido propio y también una forma de llevar la música afrocubana en Chile. Para esta agrupación, el proceso de auto educación, se da a través del trabajo colaborativo, ya que, a diferencia de sus predecesores,

ya existían en Chile muchos músicos dispuestos colaborar en producciones de este tipo. En este caso, el proceso de auto-educación no fue tan complejo como el que experimentaron otras agrupaciones, porque ya existía una cultura de la percusión afrocubana en Chile.

4.1.3 Construcción de una nueva identidad en la industria musical chilena

El proceso de auto educación e investigación que experimentan los músicos chilenos en torno a los ritmos afrocubanos, genera nueva música y también una nueva propuesta de identidad desde la industria musical nacional. La experiencia de Inti-Ilumani, refleja la búsqueda de un sonido propio a través de la mezcla de ritmos e instrumentos de diferentes sectores del continente Latinoamericano. Esta agrupación no se cierra solo en un tipo de folclor, sus miembros destacan durante la entrevista, que la búsqueda realizada por parte de este grupo se relaciona con su identidad propia, más que presentar elementos chilenos, o del folclor de algún país en específico.

Este proceso para ellos, se resume a través de la propuesta de una ambientación en torno al sonido afrocubano, ya que la intención de ellos según lo que declaran, no es hacer música afrocubana directamente, sino más bien utilizar dichos colores para recrear dicho ambiente. De esta manera, el contenido de esta agrupación se relaciona con una búsqueda asociada a lo que la música exige, ellos comentaron que seleccionaban los instrumentos según lo que la canción pide en ese momento, más que pensando en una situación social o cultural directamente.

El caso de Juana Fé es el más importante según indican los diferentes entrevistados que componen la muestra de esta investigación. Tanto Inti-Ilumani como La Moral Distraída, reconocen en Juana Fé la manifestación máxima de la influencia Afrocubana en Chile. Esto a raíz de que la experiencia de Juana Fé con la música Afrocubana se lleva a cabo en las calles de Santiago en un contexto informal. Por su parte, esta agrupación desarrolló su trabajo en función de historias y experiencias de poblaciones en Chile, y otros discursos sociales asociados con lo propio de la cultura chilena. Esta característica del trabajo de Juana Fé, permitió que al momento de llevar a cabo su experimentación rítmica con instrumentos afrocubanos, se generara un nuevo discurso chileno en función de estos ritmos. De esta forma, aparece Afro rumba chilenera, como una manifestación chilena a través de ritmos afrocubanos, pero que no pertenecen a Cuba, sino que reflejan las historias y experiencias de sectores populares de Chile a través de la ambientación y el color de la

música afrocubana. Este hecho generó un cambio en la manera en la que se pensaba la música afrocubana, generando una apropiación de dichos aspectos, para la creación de un producto completamente nuevo con otro significado, el cual representa el pensamiento chileno y la forma de hacer música en la industria musical nacional.

A diferencia de Inti-illimani que buscaba recrear el color y la ambientación solamente, Juana Fé ideó un concepto que mezclara lo chileno y lo afrocubano en nueva forma de hacer música, mezclando la experiencia de ambas culturas en un nuevo proceso.

En el caso de La Moral Distraída, el proceso de identidad se genera a través del uso de referencias chilenas en torno a los ritmos afrocubanos. En la experiencia del entrevistado, se destaca la presencia de elementos provenientes desde Juana Fé y también Inti-illimani, como músicos que generaron un discurso nuevo a través del diálogo de elementos chilenos y afrocubanos. En ese aspecto, ya existía una propuesta afrocubana chilena, por tanto, el trabajo de esta agrupación fue tomar ese discurso y potenciarlo de manera propia. Para esto utilizaron los ritmos como forma de ambientación en su música, generando música en torno al contexto chileno pero a través de una identidad propia como agrupación.

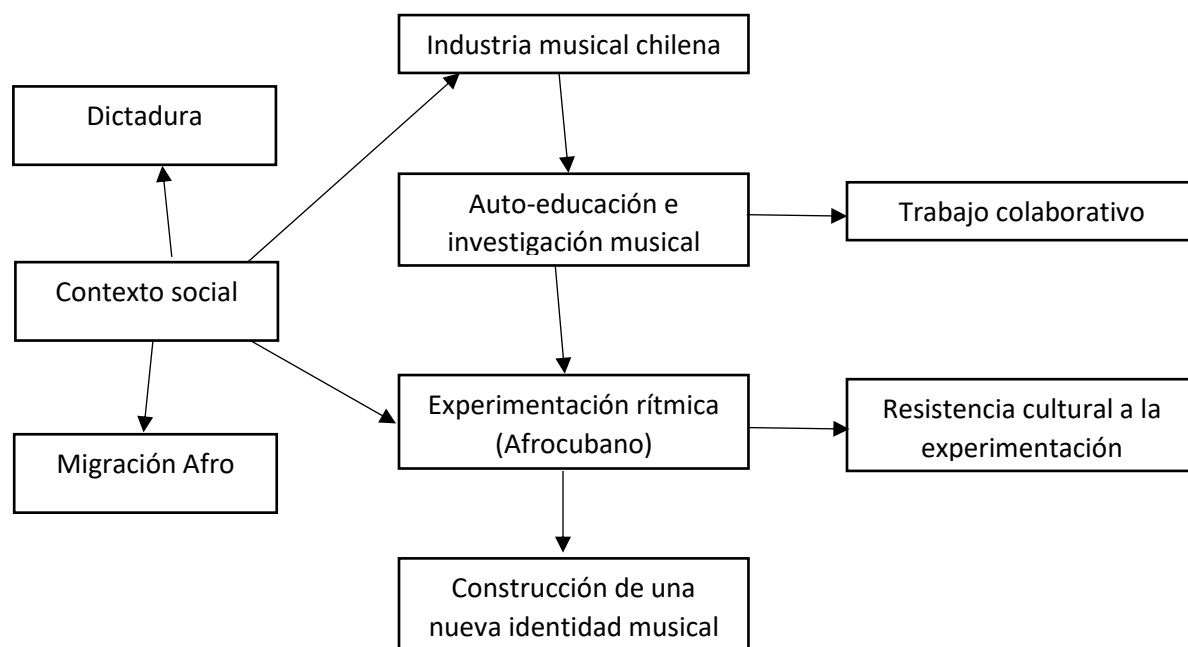
4.1.4 Transculturación y pensamiento de la industria musical chilena

Las agrupaciones utilizadas en esta investigación destacan por utilizar elementos de la música afrocubana, sin querer hacer directamente música de Cuba. En ese aspecto, desde la industria musical chilena se observa la música afro cubana como un elemento para la producción musical. Cabe destacar que Inti-Illimani declara en la entrevista que pensaron en la música afrocubana y en sus ritmos tan solo como un recurso más de las posibilidades que ofrece la música. Ellos utilizaron a modo de ambientación los ritmos afrocubanos. De esta forma, generaron un producto completamente nuevo que no responde al folclor nacional, ni al folclor latinoamericano. Esto porque ellos consideran elementos de todo el continente en su música, generando un producto folclórico que no responde a una sola cultura sino más bien, un producto nuevo con diferentes elementos. De esta manera, generan un proceso de transculturación ya que su producto musical no refiere a una cultura única, sino que a una identidad propia en función de la mezcla de dichos elementos.

En el caso de Juan Fé, se observa la apropiación de un sonido y también de un discurso social chileno, generando una manifestación cultural nueva. Un proceso de Transculturación, en función del concepto “Afro rumba Chilenera”, ya que este concepto no alude a la cultura Cubana ni a la cultura chilena, sino más bien a una forma de entender el contexto social para dicha agrupación. En el caso de La Moral Distraída, dicho proceso de Transculturalidad se experimenta con mayores antecedentes que sus predecesores, ya que existía un camino en torno a la experimentación rítmica para el desarrollo de esta propuesta.

A continuación, el siguiente esquema representa las diferentes relaciones entre las categorías temáticas que aparecieron del análisis de las entrevistas

Figura1: Esquema Entrevistas



Como se puede observar, en la industria musical nacional se observa un proceso de investigación y auto-educación el cual desemboca finalmente en la experimentación rítmica y en la construcción de una nueva identidad en la música, lo cual responde finalmente a un proceso de transculturación.

También existen elementos importantes a destacar como la resistencia cultural a la música, ya que en la experiencia de los entrevistados se evidenció que muchos músicos declinaron y hablaron mal con respecto de la fusión de ritmos afrocubanos en la industria nacional. Sin embargo, también existe la presencia de trabajo colaborativo por parte de músicos y productores en este sector de la industria, con el fin de generar este nuevo proceso de identidad.

En todo este proceso, se destaca la importancia del contexto social en el cual se encuentran inmersos los diferentes músicos y productores que trabajan en esta investigación musical.

4.2 Análisis Musical por banda

4.2.1 Inti illimani;

Partiremos el análisis con la banda inti illimani, banda musical chilena formada en 1967, siendo esta una de las bandas más reconocidas de la historia del país que pertenecieron a la corriente de la “nueva canción chilena”, que debido al exilio debieron vivir forzadamente desde 1973 hasta 1988 en Italia. Al fin de la dictadura, en septiembre de 1988, al derogarse la prohibición de ingreso al país que pesaba sobre sus integrantes, regresaron a Chile, donde residen de manera permanente hasta el día de hoy.

Banda intérprete de música altiplánica, latinoamericana y folclore, nació en 1967 en el casino subterráneo de la Escuela de Artes y Oficios de la Ex Universidad Técnica del Estado (UTE). En 1966 se llevó a cabo la primera peña folclórica de estudiantes de esa institución. Cada sábado se presentaban grupos integrados por los mismos estudiantes, donde cada grupo daba a conocer su música. Al año siguiente dos de los estudiantes, Jorge Coulon y Max Berrú, formaron un dúo y con el correr de las presentaciones se les sumaron Horacio Durán y Pedro Yáñez.

El nombre inti illimani lo otorga el guitarrista Eulogio Dávalos como cuenta Jorge Coulon en una entrevista y cito

“Eulogio Dávalos, era a la sazón el guitarrista más connotado de nuestro Chile. Daba la casualidad que el cumpleaños de su padre (de nacionalidad boliviana) coincidía con el Día Nacional de Bolivia, 6 de agosto, y visto que nosotros estábamos obsesionados con los instrumentos andinos, Eulogio nos invitó y nos bautizó como Inti Illimani (ya hacía parte del grupo Max Berrú). No era una cosa fuera de lugar, ya que estábamos fulgurados con el descubrimiento de la música andina. Tocábamos casi exclusivamente esa música, por lo que nos pareció normal seguir utilizando ese nombre...”¹.

Casi a fin de ese año se incorporó un quinto integrante, en octubre de 1967 se integró al grupo Horacio Salinas.

Su primera gira internacional se llevó a cabo en Argentina, en 1968. Tocaron en las calles y en restaurantes de Buenos Aires, Mendoza y San Martín de los Andes, a cambio de comida y propina. Al regreso, Pedro Yáñez decide apartarse del grupo, para terminar sus estudios donde fue reemplazado por Ernesto Pérez de Arce, ejecutor de clarinete y quena.

En 1973, el grupo estaba compuesto por Max Berru, Jorge Coulon, Horacio Durán, Horacio Salinas, José Seves y José Miguel Camus. El 11 de septiembre de ese año, el país sufrió un golpe militar, poniendo fin a la democracia; el grupo se hallaba de gira por Europa, cuando recibieron la desagradable noticia al visitar el Vaticano.

La primera canción a analizar es durante ese periodo, de exilio en Italia, donde grabaron un total de 16 discos.

Mi Chiquita (1986) es el track n. 1, del disco "de canto y baile", publicada por el Sello Alerce en Chile y por RCA Italiana, es la primera canción a analizar, grabada en los estudios Fórum Music Village, bajo la Iglesia "Sagrado Corazón de María" en la ciudad de Roma, Italia, estudio fundado por el compositor italiano, Ennio Morricone, Inti illimani grabó este disco con el ingeniero de Morricone, Sergio Marcotulli que fue el ingeniero de grabación de la banda incluso después de dejar Italia, este estudio constaba con ciertas peculiaridades, además de ser uno de los primeros con sistema digital, utilizaba la reverb natural de la iglesia para añadir ese efecto en las canciones,

¹ En el link <https://intiabul.wordpress.com/2008/02/04/265/>

La canción Mi chiquita fue grabada por pistas, es decir un instrumento a la vez, y está separada por secciones, las percusiones fueron grabadas por Renato Freygang, y se le dio a este tema lo que los mismo integrantes denominaron como un "aire afrocubano" ya que la letra de la canción es un poema del famoso poeta cubano Nicolás Guillen, y en la composición del tema ellos quisieron envolver esta poesía en esa sonoridad dada por las congas, la campana, y un shekere, siendo inti illimani una banda que siempre fue muy cuidadosa de tomar los ritmos latinoamericanos, ya que ellos se inspiraban en el sonido de estos ritmos de la diáspora latinoamericana, pero siempre los interpretaban a su manera, y en esta canción podemos apreciar esto, ya que esta canción no está pensada en base a un ritmo tradicional afrocubano, sino que simplemente los instrumentos de la diáspora afrocubana fueron incluidos en su orquestación. La canción en sí como nos dice Salinas(2013) en su libro, "es una especie de guaguancó, muy libre por cierto, aunque el inicio lleve pensar en una especie de bailecito argentino...y donde sin duda alguna recibí la influencia del gran Bola de Nieve, a quien conocí a través de discos de mi infancia". La idea de este bailecito argentino es debido a que Salinas, llega con este tema pensado desde la guitarra, en base a un 3/4, la canción tiene una intro con el motivo que se repite durante la canción y está construida en base una célula rítmica que acentúa los dos últimos tiempos del compás de 3/4, aunque después del primer párrafo se le yuxtapone un ritmo de 6/8 en las percusiones, en este sentido se puede pensar en cierto tipo de ritmo columbia, que es uno de los tres ritmos de la rumba cubana y es la única de las tres que está en 6/8, y por eso la comparación, pero normalmente la rumba columbia es mucho más rápida, ya que es la rumba que bailan solo los hombres y los más jóvenes en Cuba, pero en este caso está bastante libre o a lo que podríamos denominar a la chilena, mucho más lenta y como bien nos explica Marcelo Coulon en la entrevista con un "aire de", la canción tiene la organología latinoamericanista del inti illimani con guitarra, tiple, charango, y el sector de las percusiones consta de congas campana y shekere, además de las palmas. La canción claramente se compone de secciones donde existe una intro que se repite dos veces durante la canción, y en donde la tercera vez da un lugar a una coda, para volver una vez más a la letra, como se ha expuesto anteriormente la música está pensada en un poema del mítico poeta cubano Nicolas Guillen, donde los versos de este poema de su libro "Motivos de Son"(1930) decían así;

(Primer verso)

*“La chiquita que yo tengo
tan negra como é
no la cambio por ninguna,
por ninguna otra mujé.*

(Segundo Verso)

*Ella laba, plancha, cose,
y sobre too,
caballero, cómo cocina.*

(Tercer verso)

*Cuando la vienen a buscá,
pa comé, pa bailá,
ella me tiene que llevá
o traé.*

(Cuarto verso)

*Ella me dice, mi santo,
tú no me puede dejá,
buscamé, buscamé,
buscamé pa gozá.”*

En la entrevista con Marcelo Coulon, él nos cuenta que el segundo párrafo “*Ella lava, plancha, cose, y sobre too, caballero, cómo cocina*”, Fue sustituido por “*Ella canta, baila, cose, y sobre*

too, caballero, cómo camina”(Salinas), porque no gustaba en el grupo la idea, del imaginario de la mujer que nos escribe Nicolas Guillen en los años 30, y el grupo se decide a cambiar esos versos por unos que estuvieran más acordes a su época.

Aspectos Formales

Secciones	Intro x 2	Interludio	Primer Verso X2	Segundo Verso X 2	Tercer Verso	Cuarta Verso	Intro	Interludio
compas	32	8	16	16	8	16	20	8
Metrica	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$

Primer verso	Segundo verso	Tercer Verso	Cuarto Verso	Primer Verso	Segundo Verso	Intro	Solo de tiple	Primer Verso	Intro
16	12	8	16	8	4	16	32	8	4
$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{3}{4}$

Instrumentos de la Percusión Afrocubana, presentes en la canción;

Shekere

Conga



(Célula rítmica)

Cabe destacar que el patrón real de la rumba cubiana es el siguiente;



El porqué de esta comparación es debido a dejar en evidencia, la diferencia que existe entre el ritmo original y la creación del inti illimani.

La Música de la canción, como podemos apreciar en variadas canciones del inti illimani y como una de la característica de composición de Salinas es que, más que trabajar en un desarrollo armónico, se trabaja en un desarrollo en la instrumentación donde va agregando instrumentos

para mantener la atención del oyente, bajo esta premisa podemos darnos cuenta que cuando entra la segunda estrofa de la canción, en la instrumentación podemos apreciar el tiple, las dos guitarras, las palmas y el bajo acústico, que están sonando desde la segunda repetición del intro, pero después cuando entra la segunda repetición de la segunda estrofa, podemos encontrar este ritmo en 6/8 donde encontramos Congas, campana, y el shekere, que este último se mantiene haciendo la misma célula rítmica que estaban haciendo las palmas, después entran los dos otros versos donde se mantiene en lo que podríamos denominar un “ A’ ”, hasta que después vuelve a la intro, salen las campanas y el shekere, vuelven las palmas y se mantiene la conga, después de aquí, se vuelve repetir toda la canción pero esta vez con el apoyo de dos voces más, cabe mencionar que en la segunda vuelta se escucha un cajón peruano tocando un ritmo en 6/8 y al final de esta vuelta completa de la canción, vuelve la intro, con la instrumentación completa y en esta vuelta de intro hay un solo de tiple antes de volver al verso final, que es la primera estrofa del poema.

Mulata(1993) es el track n. 9 del disco “Andadas”, disco que fue el primero de la banda en llegar a listas Billboard donde se posiciono número once en la categoría “Top world Music álbum”, este disco salió bajo el alero de la compañía discográfica EMI presentes en Chile desde 1930 y de la compañía discográfica de EEUU Green linet, este disco fue grabado en Chile, habiendo terminado la dictadura, aunque para la grabación invitaron desde Italia, al ingeniero, Sergio Marcotulli, con quien tenían una gran sintonía, además de la confianza de la capacidad de este como ingeniero, esta canción también es una musicalización de un poema de Nicolas Guillen, del libro Motivos de Son de 1930, Horacio salinas nos cuenta un poco de como abordaron esta canción, que es una rumba guaguancó y los contrapiés que tuvieron, en su libro “La canción en el sombrero” (2013) ;

“...En pleno montaje de esta canción aparecieron amigos músicos cubanos del grupo Moncada que hicieron observaciones valiosísimas que aprovechamos para la grabación. Efectivamente sucedía algo extraño en el canto al respetar el poema tal cual, sin amputaciones ni acomodados a la música: se daba vuelta la “clave”: 2x3 por 3x2. Este tecnicismo, aparénteme incomprendible, dice relación directa con un acento que es primordial para cantar y bailar. Nada más. El bailarín, lego en música, se da cuenta inmediatamente si en el transcurso del bailongo se le da vuelta la

clave. Cinco golpes de clave que determinan, según se escoja, la columna vertebral de toda la música de raíz africana... Que se dé vuelta esta bendita clave, es una falta gravísima en el léxico caribeño pues puede significar el tropiezo o la pérdida de la gracia de baile...” (Salinas 2013)

En este relato se puede apreciar que el inti illimani, tenía un contratiempo que es de suma importancia en la música cubana y en la música caribeña en general, aunque, en esta tesis no se ahonda en las células rítmicas de la música caribeña pero aun así es necesario mencionar que cada clave, es como bien dice Salinas, la espina dorsal de los ritmos, si hablamos de este ritmo en particular que es el guaguancó, solo con la clave, se puede cantar la rumba, y toda la orquestación percusiva nace desde esa pequeña célula rítmica, en esos tiempo era aún muy difícil tener el conocimiento de los ritmos de Cuba y la forma tradicional de la orquestación, a pesar de este contratiempo el inti illimani, genera la grabación de esta canción que al final queda como una “rumba cubana a la chilena” y que después se transforma en una especie de son cubano como nos explica Salinas; “Todo el inicio es un ritmo de guaguancó y luego desemboca en un estribillo más sonero donde por cuestiones de estilo, hay que respetar una serie de prerrogativas instrumentales y de uso de accesorios rítmicos, todas cosas cuyo aprendizaje verdadero bien vale un doctorado de un par de años en La Habana” (Salinas 2013).

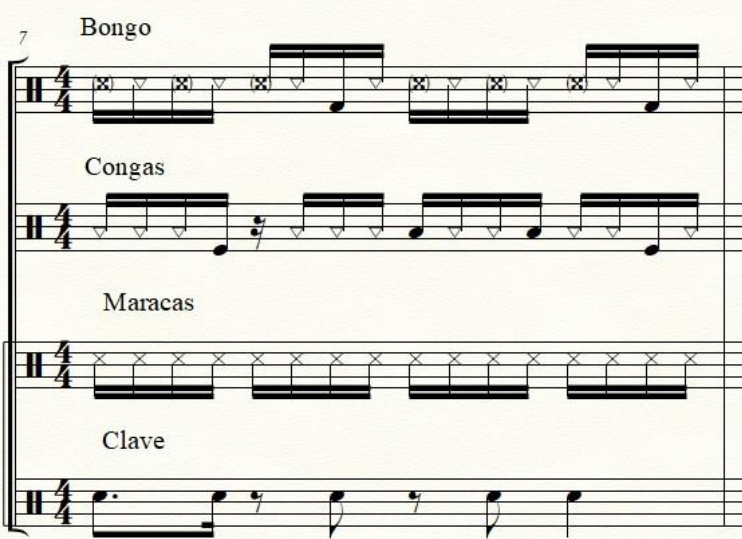
Aspecto Formal

Secc	Intro	1er Verso A	Intro	1er Verso A	Intro	2do Verso A'	Coro B	Intro	1er Verso A	Coro B	Solo C	Pregon D	Coro B
Com-pases	4	4 1 5	4	4 1 4	2	10	6 1	2	4 1 4	6 1	22	16	6 1
Metrica	4/4	4/4 6/4 4/4	4/4	4/4 6/4 4/4	4/4	4/4	4/4 6/4	4/4	4/4 6/4 4/4	4/4 6/4	4/4	4/4	4/4 6/4

Instrumentos de la Percusión Afrocubana, presentes en la canción;

Conga

Bongó



7 Bongo

Congas

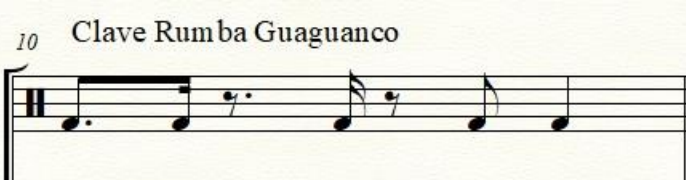
Maracas

Clave

(Celula ritmica)

The image shows a musical score for four percussion instruments in 4/4 time. The instruments are Bongo, Congas, Maracas, and Clave. The Bongo part starts at measure 7 and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Congas part follows a similar pattern. The Maracas part consists of a steady eighth-note rhythm. The Clave part is a simple two-beat pattern. The entire score is labeled as '(Celula ritmica)'.

Es necesario destacar que a pesar de que esta canción estaba pensada en base a una rumba guaguancó la clave que utilizaron como base, para realizar la canción que realiza la guitarra, es la clave que es más utilizada en ritmos como la salsa o el chachachá, incluso mambo. Ya que la real clave de la rumba guaguancó es la siguiente.



10 Clave Rumba Guaguanco

The image shows a musical score for a Clave Rumba Guaguanco. It starts at measure 10 and features a simple two-beat pattern in 4/4 time. The pattern consists of a quarter note followed by a quarter rest, then a quarter note followed by a quarter rest, and finally a quarter note followed by a quarter rest.

En el disco la canción hace una intro solo con la guitarra y voz, la guitarra parte en un arpeggio donde acentúa los tres primeros golpes de la clave del son cubano, el primer verso de la canción

que se podríamos denominar como “A” que se repite dos veces, y donde se repite la intro como puente y en una segunda vez entra la percusión que en este caso es una Conga y un Bongó, que hacen el patrón típico de la rumba guaguancó.

“Ya yo me enteré, mulata,

mulata, ya sé que dise

que yo tengo la narise

como nudo de cobbata.

Y ffjate bien que tú

no ere tan adelantá,

poqqe tu boca é bien grande,

y tu pasa, colorá.”

Después de la segunda repetición de esta parte, entra unas maracas comúnmente utilizadas en la percusión del son cubano haciendo ese mismo patron, se mantiene esta instrumentación y aparece esta otra estrofa que podríamos denominar un A’.

Si tú supiera, mulata,

la veddá;

¡que yo con mi negra tengo,

y no te quiero pa na! (bis)

Al finalizar esta estrofa entra el coro de la canción donde hay una pequeña variación en la armonía, y la guitarra pasa de ser arpegiada a ser un rasgueó muy tradicional a la música latinoamericana de este lado del continente, en la percusión se le agrega una campana, que cual campana de salsa,

agrega una intención en el pregón, ya que en esta parte ya no está el patrón de guaguancó de las congas y pasa a ser algo más parecido a un son cubano en lo percusivo.

Tanto tren con tu cueppo,

tanto tren;

tanto tren con tu boca,

tanto tren;

tanto tren con tu sojo,

tanto tren. (bis)

Vuelve la primera estrofa lo que podríamos denominar como A' y se le agrega el característico tiple del inti illimani, vuelve el arpegio y la misma instrumentación de la anterior A', al terminar vuelve al coro donde al terminar hay un pequeño cambio y se le agrega una flauta traversa donde esta sección podríamos denominar como C, donde hace un solo que dura 22 compases, para terminar en un pregón que podríamos denominar como D o Coda, que es clásico en la música afrocubana sobre todo en el son, y en la salsa, donde el pregonero en este caso es la flauta traversa, para terminar en una última vuelta del coro para terminar la canción.

4.2.2 Juana fe

Juana Fe, es una banda chilena que nace en Santiago a comienzos de los años 2004, en una entrevista en Lastfm hablan del porque del nombre, cuentan que este se inspiró en el personaje de la "señora Juanita", citada recurrentemente por el presidente chileno Ricardo Lagos, en una referencia que a ellos les resultaban despectiva: "El nombre es una respuesta a esa mierda de desvalorizar el saber popular. Decirle señora Juanita es reírse de ella, y por eso nos llamamos Juana Fe", cuenta Juan Ayala, quien fuera el cantante de la banda hasta el 2014, la banda Juana Fe fue una de las bandas más influyentes de la década de los 2000's, donde tuvieron presentaciones por

todo Chile y el extranjero, mucho se debía a que es un proyecto que iba un más allá de la música, siendo portavoz de muchos malestares de la sociedad chilena y que además era la banda que más tocaba gratis en Chile durante ese periodo como asegura Juan Ayala, apoyando ya sea peñas, juntas de vecinos o actividades universitarias o escolares, donde siempre se podía encontrar la música de Juana Fe, la banda ha pasado por diferentes formaciones donde en una primera instancia se conforma por Juan Ayala en la voz, el ex Escaso Aporte, Rodrigo Rojas en los teclados, Jaime Concha en el bajo, Pablo Vargas en las congas, Tomás Muhr en timbales, el guitarrista Gonzalo Ibáñez y Francisco Cradock en la batería, con esta formación se grabó los dos primeros discos, “Con los pies en el barrio” y “Afrorumbachilenera”, hasta el segundo semestre del año 2009, donde se incorpora Cristian Bidart e Inti González, donde se grabó el disco “la Maquinita”, para el año 2014, sin embargo, Juana Fe enfrentó un significativo cambio, cuando el cantante Juan Ayala comenzó un camino solista, y la incorporación de un nuevo cantante: Pablo Moraga, donde en ese mismo año se graba el disco “Parrilladas Vargas”, A fines de 2015 con dos nuevos sencillos anticiparon la salida del disco “Maleducaó”, y el 2019 el último disco llamado “Parrilladas Vargas vol2”, hasta el día de hoy la historia de la banda se sigue escribiendo.

La canción a analizar es la canción “Afrorumbachilenera” del disco homónimo “Afrumba Chilenera” que fue lanzada por el “Sello Azul” el año 2007, este disco fue grabado y mezclado por Pablo Gonzalez, él fue a la sala donde ensayaba Juana Fe, que es el actual estudio “La Maquinita” donde con sus equipos registró las canciones que tenían para el disco. Luego les dijo que sería mejor partir las grabaciones por la voz y guitarra ya que las percusiones aun no estaban muy claras, partieron las grabaciones y se grabó al final la batería, es decir este disco se grabó por pistas, donde no hubo un real orden de la grabación.

El disco “Afrumba Chilenera” como nos cuenta Pablo Vargas percusionista de la banda “ Este disco nos enseña a ser un poco más chileno”, donde la idea de intentar tocar ritmos de Cuba o Brasil como lo hicieron en su primer disco “con los pies en el barrio” ya no les hacía tanto sentido, si no que querían abrirse a sonidos propios, “a soltar los ritmos y hacer algo más chileno”, esta canción como nos dice Vargas, “es un relato de vivencia, entonces la idea era acompañar el relato con lo que la letra iba pidiendo”, es decir orquestaban a medida que iba pasando la canción, “hacíamos lo que la música nos iba pidiendo”, nos cuenta que más que un ritmo, “la base se

mantiene mediante la base del patrón que va haciendo el cajón” que es un patrón rítmico muy parecido a la rumba flamenca de España, donde encima va un bongó haciendo un patrón de rumba cubana guaguancó, algo que es muy utilizado últimamente por músicos de cuba, al día de hoy, es decir esta canción está construida en base a una célula rítmica, que se mantiene con el cajón, y encima de esta célula rítmica, como nos dice Vargas “ se tocan diferentes ritmos, se iba viendo mediante lo que la canción nos iba pidiendo, se tocaron patrones de guaguancó y Mozambique, y cuando la voz lo pedía se subía el, a un pregón o salsa”.

Para el análisis de esta canción es necesario leer la letra primero ya que esta orquestada y hecha en base a la letra que veremos a continuación.

“Afrorumbachilenera

sandunguera cumbiandera

Flor de palomilla son tus veredas

Noche que a un día cualquiera

Me cuenta la chinganera

Historia del bravo

Que ahí en la rueda

Santiago los tambores

Van a iluminar la noche

Esa larga noche del ayer

Y de las viejas balaceras

Que vuelvan las romerías

Y la primavera

nos sirva pa' enfiorear otra carreta

Coro:

No hemos dejado de creer

que esta situación es dura

Que nos sobran las razones

pa' cantar nuevas canciones y volver a florecer

No hemos parao' de soñar y a pesar que pasa el tiempo

ya no hay miedo a equivocarse

Ya no hay miedo a resbalarse ni miedo a desafinar

Solo la sonrisa se nos cae algunas veces mi amor

Afrorumbachilenera

Es cumbiera sandunguera y hip hopera

Flor de palomillas son tus veredas,

Santiago los tambores van a iluminar la noche esa larga

Noche del ayer

Y de las crudas balaceras

Que vuelvan las romerías

Y la primavera

nos sirva pa' enflorear otra carreta

Coro:

No hemos dejado de creer que esta situación es dura

Que nos sobran las razones pa' cantar nuevas canciones

Y volver a florecer

No hemos parado de soñar y a pesar que pasa el tiempo

Ya no hay miedo a equivocarse,

Ya no hay miedo a resbalarse

Ni miedo a desafinar;

Solo la sonrisa se nos cae algunas veces mi amor...

Coda:

Mi voz se enamoró, del sonido del pandero y del tumbao el acordeón,

Mi voz se enamoró... mi voz se enamoró... Mi voz se me perdio

Mi voz se enamoró...

Forjada, al calor de los arrabales de la vega, en los patios de la viseca o en lo recovecos, del puerto ahí donde los taitas después de la jornada, floreaban la guitarra y cañean el pandero,

donde los cueros están vivitos y las papas queman, ahí está sonando la afro rumba chilenera”.

Aspecto formal

Secciones	Intro x 2	Estrofa (A)	Intro	Estrofa (A)	Puente (B)	Coro (C)	Intro	Estrofa (A)	Puente (B)	Coro (C)	CODA (D)
Compases	8	6	4	6	10	19	4	6	10	19	17
Métrica	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4



Instrumentos de la Percusión Afrocubana, presentes en la canción;

Bongó

Congas

La canción parte con el piano haciendo un ostinato y la célula rítmica que hace el cajón, como nos cuenta Vargas, esta canción esta creada a base de esa célula rítmica, que es una variante de la rumba flamenca en el cajón, a la segunda repetición de la intro, entra una guitarra eléctrica, una guitarra acústica, un bongó y la batería.

Cuando pasa a la estrofa, se le agrega el bajo pero se mantiene esta instrumentación, hasta el puente o interludio, donde existen cambios rítmicos que dejan a entrever el cambio que habrá en el coro, donde en este cambia a un ritmo parecido, a lo que se conoce como un tumbao de salsa, que es el patrón base de la salsa, donde entra las congas además de la pailas o timbaletas y las campanas.

Estos cambios según nos cuenta Vargas, están pensados en base a la letra, al “Relato”, ya que en el momento del interludio cada frase, tiene su propia sonorización. Después del coro vuelve a repetirse toda la canción, hasta que llega al coda, que consta de dos secciones que acompañan la voz, donde en una se queda la guitarra acústica, con las palmas, el cajón y acordeón, con un aire mediterráneo, y después salen estos instrumentos y aparece una conga, una guitarra eléctrica, un bajo, y campanas.

4.3 Moral Distraída

Moral Distraída es una banda que nace en Santiago de Chile, el año 2010, es una banda que nace de los hermanos Camilo y Abel Zicavo, y Amaru López, luego de que se conocieran en la participación de una obra, ya que los hermano Zicavo son actores de profesión, en esta obra fueron agregando cada vez más músicos hasta que termino en esta banda.

Con un público mayoritariamente universitario esta banda se hizo popular durante la década del 2010's, con su álbum “Moral Distraída” lanzado el 2014, y con el sencillo “Sencillo” fue la antesala de un tercer EP, Hacerlo de día, que impactó a su vez con los éxitos, “Hacerlo de día”, “Qué pasará” y “Recreo”, y que la banda coronó en noviembre de 2016 con un concierto en un Teatro Caupolicán copado de público.

Después de estos conciertos la banda se ha mantenido como una de las bandas más populares del circuito de bandas nacionales, y se ha presentado en escenario como el XLIX Festival del Huaso de Olmué, la cumbre del Rock Chileno entre otros.

La banda está conformada por Camilo Zicavo, Abel Zicavo, Amaru López, Mauricio Campos, Eduardo Rubio, Guillermo Scherping, Sebastián Abraham, Javier Ramos, Juan Contreras y Nikos Alvear.

La canción a analizar es “Sencillo”, del Ep “Hacerlo de dia” lanzado el 2016 de edición independiente, grabado en estudios Madreselva, por el ingeniero Alfonso Pérez, que está especializado en grabar instrumentos acústicos, donde se grabó toda la sección de la percusión junta en una misma sala (Batería, güiro, conga y campana), que en este caso le da un toque mucho más orgánico al ritmo, pero en este caso nos centraremos solo en la letra para hacer este análisis, que es la siguiente;

Yo soy un tipo sencillo

No necesito mucho más que amor

Si quieres saber te digo

Cómo es que vivo mi estilo

Hay que tener un amante

Hacer familia y amigos

Lo bello se hace importante

Y mejor cuando es compartido

Recuperar la capacidad

De sentir asombro por la inmensidad del mar

Cómo aprender a disfrutar la realidad

Diferenciar lo material de tu verdad

Lo material de tu verdad

Pero qué lindo es trabajar

En eso que a ti te gusta

Y así después de almorzar

Un cafecito pa' conversar

Limpiar la casa bailando

En bicicleta yo voy cantando

Saber lo que está pasando

Y leer, me voy educando

Recuperar la capacidad

De sentir asombro por la inmensidad del mar

Cómo aprender a disfrutar la realidad

Diferenciar lo material de tu verdad

De tu verdad

Y construir

Por los que fueron

Por los que son

Por los que serán

Ponle un poquito de humor

Un poquito de sabor

Ríete, llora

Es parte de la ciencia de vivir

La vida es una experiencia, vívela

Antes de partir (y construir)

Pasar un fin de semana (por los que fueron)

Con los amigos en la playa (por los que son)

Gracias a la mano de forme (por los que serán)

Gracias a la vida que me ha dado tanto

Me dio la Moral Distráida y el canto

Y este rico mambo que viene llegando

Mambo, mambo, mambo

Se te va, se te va, se te va

Se te va la vida y tú no gozas ná

Se te pierde el foco

Para qué tú necesitas mucho

Si tú puedes ser feliz con muy poco

Dime, dime si me equivoco

Se te va, se te va, se te va

Se te va la vida y tú no gozas ná

Se te pierde el foco

Para qué tú necesitas mucho

Si tú puedes ser feliz con muy poco

Dime, dime si me equivoco

Dime, dime si me equivoco

Dime, dime si me equivoco

Si tú sacas la cuenta

Puedes perder la experiencia

Piensa que la vida es buena

Cómo descanso en la arena

Ya dijo Víctor el truco

Y la Moral el tributo

Solamente cinco pal' secreto del truco

La vida es eterna en cinco minutos

Solamente cinco pal' secreto del truco

La vida es eterna en cinco minutos

Solamente cinco pal' secreto del truco

La vida es eterna en cinco minutos

Solamente cinco pal' secreto del truco

La vida es eterna en cinco minutos

Solamente cinco pal' secreto del truco

La vida es eterna en cinco minutos

Oye! es una apuesta, una propuesta na má!

Es que no existe respuesta

Si la verdad el que no juega no arriesga

No vale si no cuesta ná

Oye! es una apuesta, una propuesta na má!

Es que no existe respuesta

Si la verdad el que no juega no arriesga

No vale si no cuesta ná

Es que no existe respuesta

Si la verdad el que no juega no arriesga

No vale si no cuesta ná

Es que no existe respuesta

Si la verdad el que no juega no arriesga

No vale si no cuesta ná

Análisis Formal

Seccion	Intro	Instrumental (A)	Estrofa (B)	Puente (C)	Intro	Estrofa (B)	Puente (C)
Compases	4 x 2	8 x 2	16	20	4 x 2	16	20
Metrica	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2

Tumbao (D)	Mambo (E)	Son (D)	Mambo O pregon (E)	Coda
32	32 x 2	16 x 2	32 + 16	8
2/2	2/2	2/2	2/2	2/2

Instrumentos utilizados:

Conga

Guiro

16

Clave Timba 2-3

The image shows a musical staff with a 2/2 time signature. The notation starts at measure 16 and consists of a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note. This represents the rhythmic pattern of the Clave Timba 2-3.

(Célula rítmica)

Esta canción está muy bien lograda, en el ámbito musical de lo que podríamos denominar como música cubana ya que contiene todas las partes de lo que es una Timba cubana, el tema está escrito por Abel Zicavo en tres y voz, después de eso se trabajó para crear esta timba, donde se hizo el mambo, el tumbao, las descargas y los cortes. Por cómo nos cuenta Guillermo Sherping, miembro de la banda y productor de este Ep, es que ellos se esforzaron en hacer una canción que sea una Timba cubana, “que sea una canción para el bailaror, y que la disfrute al igual como disfrutaría una Timba cubana de Cuba”, Sherping nos cuenta que la base de la canción está pensada desde el baile, y esa forma de pensar es algo típico de la cultura cubana, se podría decir que gracias a esta forma de ver esta música, y el estudio del estilo, la musicalidad en esta canción se logra, pero es necesario recalcar la Transculturación que aquí se presenta en la letra y en el contexto.

La Timba, en Cuba nace en el final del siglo XX y tiene su esplendor en lo que se denomina el “Periodo Especial”, uno de los momentos más convulsos de la sociedad cubana, etapa de una depresión económica y una decaída del sistema de valores estimulado por el gobierno revolucionario de Cuba (Casanella, 2013), Los cambios de valores encontraron ecos en las letras de este género denominado Timba, donde en grupos como NG la banda, Maykel Blanco, La Charanga Habanera o Manolin, se podía dejar entrever este lado más callejero, el énfasis en lo cotidiano y periférico, se convierte en el gran tema, Así, la filosofía popular, el acontecer del barrio, los prejuicios raciales, la comida, la vivienda y la doble moral, coexisten junto a temáticas habituales como ritmos y bailes cubanos, lugares del país, sobre todo su capital La Habana, las relaciones amorosas por interés material, o amor romántico, etcétera. (Casanella, 2013). En esta investigación, bajo ningún contexto se analiza este fenómeno con una mirada moral o de valor, ya que este, fue simplemente un hecho natural, donde la gente empezó a bailar con estos grupos donde los coros y la letra reflejaba la parte más popular de Cuba, donde la timba nos canta con la exquisita picardía de buen gusto de Van Van, por poner un ejemplo. Pero entonces la estaremos condenando por algo que “no es” (Lopez-Cano,2005), y como canta Ng la banda en su canción crónica social ;

“¿Chabacanos? ¿Quién te dijo?/ ¿Has ido tú, a los solares de Cuba, has estado en Los Sitios, Jesús María? ... candinga./ ¿Has visto a la gente que se levanta a las cinco de la mañunga [mañana]...?/ que son los que ponen la música popular...¿qué tú sabes de esto, qué tú dices de

esto?...”

(Ng la banda – Cronica Social)

En el denominado Periodo Especial la música popularailable de Cuba estaba en primer plano de lo social, y contribuyó a la isla a la reinsertión en el mercado internacional (Casarella,2013), donde tenía que competir con género latinos callejeros como el reguetón, y la bachata, que estaban en ese momento adquiriendo una popularidad exorbitante en el continente.

Este fenómeno más callejero no es legible en la letra de esta canción de la Moral Distraída, donde, se puede ver una narrativa muy propia, y en otro contexto, donde en frases de la canción como;

“En bicicleta yo voy cantando

Saber lo que está pasando

Y leer, me voy educando”.

Se ve un mensaje que está pensado para todo tipo de público, desde otra palestra y esto genera completamente otro producto que es lejano en sí, a este baile callejero que es la Timba cubana.

CAPITULO 5: CONCLUSIONES

Se puede deducir después de esta investigación que la percusión afrocubana en la industria musical chilena, ha influido en términos de ir incorporando una sonoridad transcultural, que genera una aceptación en el oyente a estos ritmos, incluso cuando se “Chilenizan”, ya que gracias a este fenómeno que viene sucediendo desde la década de los 50’s con las sonoras, es cada vez más aceptado este sonido más caribeño, y se deja entrever en los grupos estudiados esa búsqueda, donde músicos y productores, buscan esta textura, ritmos y sonoridad en sus canciones, para evocar generalmente el baile, la fiesta y todo lo que esta relacionado con estos ritmos de la diáspora afrocubana.

En la presente investigación se indagó respecto de la influencia de los ritmos afrocubanos en la industria musical chilena, entendiendo que los procesos de creación musical responden a aspectos históricos, sociales, y culturales. Se analizaron canciones y también entrevistas a las agrupaciones seleccionadas (Inti-Illimani, Juana Fé, y La Moral Distraída), las cuales destacaron por investigar y auto educarse con respecto de la cultura afrocubana, y sus ritmos e instrumentos. Estos procesos de investigación culminan con la experimentación rítmica, tomando elementos de la música chilena y ritmos afrocubanos, y otros aspectos del folclor latinoamericano en general.

Los grupos analizados en esta investigación responden a épocas diferentes de la historia de Chile, en donde el contexto social y cultural predominante es diferente para cada uno de los grupos. En el caso de Inti-Illimani, la experimentación y auto educación musical con ritmos afro cubanos, se da a través del exilio de Chile por causa de la dictadura militar de Pinochet. Las canciones analizadas responden al período que va entre 1981 y 1993, sin embargo, los elementos que se consideran en estas composiciones responden a la historia completa de la agrupación.

Esto provoca un viaje cultural, social, y musical para Inti-Illimani, quienes adquieren diferentes instrumentos latinoamericanos además del contacto con diferentes músicos en el extranjero. Esto les permitió crear música desde una perspectiva integradora respecto de los diferentes tipos de folclor de todo el continente. De esta manera, la experiencia de los entrevistados indica que ellos consideran los ritmos afrocubanos como uno de sus tantos experimentos musicales, al igual como la experimentación con ritmos afroperuanos, brasileños, etc.

La experiencia de Juana Fé considera otro contexto social en Chile, un país que ya no se encuentra en medio de una dictadura militar y que se abre a la globalización. Cuando se estrena Afro rumba chilenera en 2007, el país comienza a experimentar un proceso de inmigración afro latina. A diferencia de Inti-Illimani que viajó por causa del exilio por diferentes lugares en el extranjero, Juana Fé realizó su proceso de autoeducación e investigación musical de aspectos afro cubano en la ciudad de Santiago. Según indican, mantuvieron contacto informal con músicos extranjeros quienes tocaban en diferentes lugares públicos, plazas, pequeños conciertos, fiestas, y otro tipo de instancias. De esta forma, compartieron con ellos VHS con métodos de congas y conciertos de música afrocubana, lo cual les permitió adentrarse y aprender de manera no institucionalizada dicho conocimiento.

La música de Juana Fé considera relatos y aspectos propios de la realidad social de Santiago, y de esta forma generan una ambientación desde la Afro rumba con aspectos chilenos.

Por su parte, el contexto social que rodea a La Moral Distraída ya en el año 2016, considera un país altamente globalizado, con mayor migración afro que en otras generaciones y con mayor apertura a la experimentación musical. Cabe destacar que la presencia de Inti-Illimani y Juana Fé marca un precedente para ellos, quienes se encuentran revisando dichos trabajos como antecedentes propios de su experimentación afrocubana en Chile. Su proceso de auto-educación e investigación se da principalmente a través del trabajo colaborativo en la industria musical nacional, por la presencia de antecedentes en torno a este tipo de experimentación con músicos de dicho circuito.

Las tres agrupaciones consideradas en esta investigación concuerdan en una característica muy particular de la industria musical chilena, la cual toma aspectos de diferentes culturas, ya sean instrumentos o ritmos, para generar ambientaciones que apoyen discursos musicales. De esta manera, la experimentación con la influencia Afrocubana, responde a la creación de una ambientación musical, no necesariamente una propuesta purista de música afrocubana desde Chile.

De esta forma, estas agrupaciones también concluyen que en sus diferentes trabajos se presenta la creación de un producto nuevo, que no es chileno ni afrocubano, sino una mezcla nueva de aspectos de ambas culturas para una propuesta musical.

Desde este punto de vista, y desde la revisión bibliográfica de la obra de Fernando Ortiz, se consideran dichos procesos de experimentación como “Transculturaciones” en la industria musical chilena. Se destaca que esto considera la creación de un producto nuevo entre el cruce de diferentes culturas, el cual no responde a ninguna de las culturas iniciales, sino más bien a una nueva visión con una trayectoria diferente. Según el autor una de los aspectos más visibles de este tipo de procesos sociales, se observa a través de la cultura y las artes, en donde se generan cruces entre ritmos y también diferentes instrumentos para la creación de obras musicales.

Según la experiencia de los entrevistados en esta investigación, tanto Inti-Ilumani como la Moral Distraída, destacan que el proceso de transculturación más visible en torno a la música afrocubana desde la industria musical chilena se da en la obra de Juana Fé en Afro rumba chilenera. Esto principalmente por que el discurso acompañado de la música representa una manifestación de la realidad social de Santiago y de otros lugares de Chile durante esa década. Los miembros de esta agrupación indican que la rumba, que si bien considera aspectos cubanos, en su obra se interpreta de una manera que conlleva el carisma y la forma de hacer música en Chile.

Esta investigación también abre un campo para futuras investigaciones en torno a la cultura cubana en Chile, y también sobre las características propias de la industria musical chilena, la cual como se ha indicado, ha experimentado diferentes etapas, tanto a nivel de sellos independientes, como sellos majors, y actualmente su difusión a través de plataformas como Spotify, apple music, weezer, entre otras.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ARDITO, L. (2007) Pensar lo musical como correlato de lo social: El caso de la música popular afrolatinoamericana tesis para optar al título de socióloga, Santiago, Universidad de Chile

ARMENTA, M. (2015, octubre), Etnicidad y sonido: nosotros y los otros a partir de la música. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro de Gestión Cultural, del 14 al 17 de octubre en Tlaquepaque, Jalisco, México. Weber, M. (1993). Fundamentos racionales y sociológicos de la música. Madrid: FCE.

BENNETT, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 223-234.

CASANELLA, L. (2013), Música popular bailable cubana, letras y juicios de valor (siglos XIII-XX), Ediciones Cidmus

CASTELLANO, S. (2017-11). El Cubaneo a la Chilena. Análisis de las prácticas musicales afrocubanas en el marco de procesos migratorios transnacionales recientes. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/165796>

CLARO, S., & URRUTIA, J. (1973). Historia de la música en Chile. Santiago: Orbe.

CNCA. (2015). Informe de resultados de los fondos de cultural del CNCA. Santiago: Observatorio de políticas culturales.

DÍAZ, I. (s. f.). Orquesta Huambaly. Orquesta Huambaly | MusicaPopular.cl.
<http://www.musicapopular.cl/grupo/orquesta-huambaly/>

GAJARDO, C. (2011). Aproximación a la industria discográfica y su relación con la industria radial en Chile 1964-1967. *Polis*, 347-368.

GONZÁLEZ, J. y ROLLE, C. (2005) “Historia social de la música popular en Chile, 1890- 1950” Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

HERNANDEZ DE LARA, O (2013) Esclavos y cimarrones en Cuba : arqueología histórica en la cueva El Grillete / Odlanyer Hernández de Lara ; Boris Ernesto Rodríguez Tápanes ; Carlos Arredondo Antúnez. - 1a ed. - Buenos Aires : Aspha,

LAST.FM . (s. f.). Biografía de Juana Fe. <https://www.last.fm/es/music/Juana+Fe/+wiki>

LECHINI, G (2008) Los estudios afroamericanos y africano en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro / compilado; edición a cargo de Diego Buffa y María José Becerra - 1a ed Centro de Estudios Avanzados: Programa de Estudios Africanos; Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales,

LOPEZ-CANO, R. (2005). Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre la timba cubana. TRANS Revista Transcultural de Música, 9(Sociedad de Etnomusicología), 10. https://www.researchgate.net/publication/28111890_Del_Barrio_a_la_academia_Introduccion_al_dossier_sobre_timba_cubana

MARINEZ, P (1997) Esclavitud y economía de plantación en el Caribe

MARRERO, E (2013) Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz Tabula Rasa, núm. 19, julio-diciembre, 2013, pp. 101-117 Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá, Colombia

MARTI, J. (2004, 1 enero). Transculturación, globalización y músicas de hoy. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/28111910_Transculturacion_globalizacion_y_musicas_de_hoy<http://carlosreynoso.com.ar/archivos/IUNA/Antropologia-de-la-Musica.pdf>

MARTINEZ-BARRAGAN, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas artes. Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, 1, pp. 46 – 62.

Música tropical en los años 50. (s. f.-a). Memoria Chilena: Portal. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3620.html>

ORTIZ, F (1948) La música y los areítos de los indios de Cuba, La Habana, Editorial Lex

ORTIZ, F (1955) Los instrumentos de la música Afrocubana, La Habana, Editorial Letras Cubanas

PÉREZ DE ARCE, J , & GILI, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena*, 67(219), 42-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100003>

PINO, J (2016). “Producción musical, Edición y distribución” y su influencia sobre la Auto irritación en la creación de la música. Tesis para optar al grade de magister en análisis sistémico aplicado a la sociedad, Departamento de antropología, Universidad de Chile

REYNOSO, C. (2006). Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Buenos Aires: SB Editorial.

ROJAS, J. (2015, abril). Batuque chilensis: consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile. Kuriche. <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2015/06/Kuriche-Mayo2-1.pdf>

SANCHEZ, A. (2019). Rebeldías y resistencias esclavas en la historiografía sobre Cuba, siglo XIX. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 11(21), 249-284. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-132X2019000100249&lng=en&nrm=iso&tlng=es

SIMMEL, G . (2003). Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música. Buenos Aires: Gorla.

SUBIABRE,M (2015) “El “club de salsa-chile”: música y baile en Santiago de Chile en las postrimerías de la dictadura militar (1986- 1989). Santiago, Universidad de Chile

VEGA, M (2017) “El Lenguaje de los Tambores Batá, Dentro y fuera del Ritual de Santería” ,humanidades, vol. 7, núm. 2, 2017, Universidad de Costa Rica, Escuela de Estudios Generales

WILKSTROM, P. (2013). *The music industry: Music in the cloud*. Cambridge: Polity press.

WILKSTROM, P. (2013). *The music industry: Music in the cloud*. Cambridge: Polity press

WILLIAMS, E (2011), *Capitalismo y esclavitud. traficantes de sueños*, Primera edición,.

ANEXOS

Pauta de entrevista semiestructurada:

Preguntas de contexto max. 5 minutos

- Reseña del trabajo de producción musical realizado por el entrevistado

Preguntas relacionadas con la producción musical. 10 min

- ¿Cuál fue la técnica utilizada en el disco?
- ¿Cuál fue la técnica específica de la sección afrocubana?
- ¿Como abordaron grabar el ritmo?
- ¿Como abordaron el ritmo en composición?

Preguntas relacionadas con la influencia cultural de la percusión afrocubana 10 min

- ¿Cuáles fueron sus principales referencias para ese disco, tanto chilena como cubanas?
- ¿De qué manera influencia la música afrocubana a la industria musical chilena?
- ¿cual crees que es la proyección de la industria de la música chilena en función de los ritmos afrocubanos?