



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

CANTO PATAGÓN

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención musicología

ROMINA ALEXSANDRA SANTANA ARRIAGADA

Profesor Guía: Cristián Leonardo Guerra Rojas

Santiago, Chile

2014

A mi tierra lejana,
pero jamás olvidada.

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
i. CUÉNTAME... ¿CÓMO ES TU TIERRA MAGALLÁNICA?	6
ii. PROBLEMATIZACIÓN	15
Planteamiento del problema	15
Objetivos generales	19
Preguntas de la investigación	20
iii. UNA MIRADA HACIA EL ESTUDIO DEL GÉNERO DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA PATAGONIA	22
iv. <i>ESCUCHANDO EL PASADO: UN RECORRIDO GENERAL AL ESTUDIO DE UNA HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA POPULAR</i>	31
v. LA RELACIÓN ENTRE MEMORIA HISTÓRICA, IMAGINARIOS E IDENTIDAD.....	39
vi. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA DEL ESTUDIO	48
I. CAPITULO	53
i. BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LA FUNDACIÓN DE MAGALLANES	54
ii. PROCESO DE INMIGRACIÓN EN MAGALLANES	60
iii. LA PATAGONIA. RELACIONES POLÍTICAS ENTRE CHILE Y ARGENTINA.	63
II. CAPITULO	72
i. BREVE INTRODUCCIÓN DEL PANORAMA GENERAL DEL FOLCLOR EN CHILE	72
ii. EL FESTIVAL FOLCLÓRICO EN LA PATAGONIA Y EL IMPULSO AL GÉNERO DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN MAGALLANES.....	78
iii. BREVE RESEÑA HISTÓRICO-MUSICAL DEL FOLCLOR EN MAGALLANES	85
III. CAPITULO	96
i. LA CANCIÓN, EL CANCIONERO FOLCLÓRICO Y SUS REPRESENTACIONES: UN ACERCAMIENTO AL <i>CANCIONERO DE LA PATAGONIA</i> DE DANNY PERICH CAMPANA.....	96
ii. DESARROLLO DEL ANÁLISIS MUSICAL - TEXTUAL DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA DEL GÉNERO DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN MAGALLANES.....	105
Análisis musical-textual: tabla de síntesis analítica	110
Análisis y síntesis de resultados: cuadro de frecuencia.....	114
iii. EL VALOR DISCURSIVO (MUSICAL-POÉTICO) DE LA CREACIÓN DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MAGALLÁNICA	117
CONCLUSIONES GENERALES	132
De la búsqueda del llamado <i>Canto Patagón</i> o <i>Canto Patagónico</i>	132

BIBLIOGRAFÍA.....	136
SITIOS WEB	139

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo central acercar y contribuir al conocimiento de la música popular del extremo Sur de Chile, específicamente XII Región de Magallanes. Es por ello, que esta investigación se centra en el estudio analítico de texto y música del género popular de raíz folclórica extraído del *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana, con el objetivo segundo de indagar en el papel que éste género ha jugado en la producción de representaciones que abrieron camino hacia la construcción del llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*. El análisis musical-textual se llevará a cabo mediante el modelo propuesto por el investigador Oscar Hernández Salgar, que trata de rastrear la existencia de asociaciones entre las cualidades emocionales predominantes de la música y la letra. A través de la correlación de los diversos resultados obtenidos del análisis musical y verbal este estudio se aproxima a una definición y caracterización preliminar del así llamado *Canto patagón* o *Canto Patagónico* exponiendo el valor de su discurso poético y musical en la construcción de la identidad magallánica.

INTRODUCCIÓN

- i. CUÉNTAME... ¿CÓMO ES TU TIERRA MAGALLÁNICA?**

*Y Dios creó a la Patagonia. Un espacio original la hizo
(sin la imagen ni la semejanza de ningún otro sitio
conocido), situándola adonde termina este mundo... o para muchos comienza.
Le dio belleza y, a la vez, la desolación de una geografía indómita,
tan diversa como los matices que encierra su clima
(un día lo podrían resumir “Las Cuatro Estaciones” de Vivaldi).¹*

Roberto Hofer²

El hecho de haber nacido en una región tan lejana como lo es la XII Región de Magallanes y el estar alejada a más de 3.000 kilómetros de mi tierra por más de 8 años, han acrecentado con mayor fuerza uno de los propósitos mayores en mi etapa de estudio y formación profesional. Aquel propósito es el que me ha impulsado a realizar esta labor investigativa la cual tiene por objetivo central, el dar a conocer una de las expresiones musicales que ha permanecido en la memoria y en el sentir regional de esta zona.

Y para esto, comenzaré respondiendo una de las preguntas más difíciles que me ha tocado contestar estando lejos de la tierra que me vio nacer, la

¹ Ver Hofer, 2006: 4.

² Destacado periodista y escritor de la región de Magallanes.

pregunta que dice ¿Cómo es tu tierra magallánica?. Cuando escucho esa pregunta mi mente se transporta sin ni siquiera pedir permiso a un lugar casi imaginario, envuelto en un sinfín de paisajes que develan la gloria de lo último de la tierra. Después de un silencio profundo, comienza de pronto el andar de presurosos recuerdos de niña corriendo en la nieve tras el trineo llevado por la mano de mi padre en inolvidables “horas de invierno de nunca acabar”. Y tras ese recuerdo, otro que me lleva a sentir la frescura de la nieve en la cara, mientras mi perro se acerca a mí con la nieve pegada al pelaje después de haberse revolcado un buen rato sobre ella. Y se amontonan uno tras otro los recuerdos, de las frías bañadas en el estrecho de Magallanes, de sus árboles inclinados por el viento, de los innumerables asados de cordero al palo para el año nuevo, de la infaltable guitarra y zamba en las juntas familiares. Y pensándolo bien, creo que me faltaría tiempo y espacio para poder contestar la pregunta que sólo aquel que ha estado o ha vivido en Magallanes podría contestar.

Es así, como esta investigación cobra sentido y valor tratando de hacer posible a través de estas páginas contestar la simple pregunta pero compleja respuesta, del ¿Cómo es tu tierra magallánica?. Y que mejor si en vez de responderla yo misma permito que sean sus propias expresiones culturales la que hablen de ella, esas expresiones que comparten día tras día la dureza del

clima, lo inhóspito del paisaje y la mano amable de su gente. De esta manera, la expresión musical se hace parte fundamental en la búsqueda de una respuesta que plasme fidedignamente todos los aspectos históricos, socio-culturales e identitarios de esta cultura magallánica. Son sus melodías, son sus ritmos, son sus armonías aquellas que nos responderán ¿Cómo es esa tierra magallánica?.

Desde este pensamiento es que nace la iniciativa de este estudio que abre la posibilidad de un análisis acerca de una de las manifestaciones del folclor musical magallánico, que contribuye concretamente al conocimiento y acercamiento de esta cultura magallánica a todo aquel que sienta el interés por estos parajes australes.

Para comenzar a inmiscuirnos en este estudio y posterior análisis de una de las manifestaciones del folclor musical patagónico, se hace imprescindible precisar algunos conceptos claves que aborda la presente investigación.

En referencia al epígrafe, inicialmente citado, en palabras del periodista magallánico Roberto Hofer, podemos observar una descripción de lo que se conoce como Patagonia. Territorio considerablemente extenso y llamativo que cubre los parajes más australes de América.

Es así como Ernesto Fernández, autor del libro *Magallanes desde el ayer*, escribe:

Patagonia es toda la parte austral de América, un territorio aproximadamente de 1.000.000 de km² compartido entre Chile y Argentina y lo que posee Chile es aproximadamente $\frac{1}{4}$ y Argentina $\frac{3}{4}$. Delimitando lo que es Patagonia podríamos decir que parte desde el norte con el fiordo de Reloncaví (dejando fuera la isla de Chiloé y su archipiélago) hasta el monte Tronador, la cordillera de los Andes hasta el nacimiento del río Neuquén, luego la línea del Neuquén y el Limay saliendo al Atlántico por el río Negro y desde allí todo hacia el sur [...] Por estrictez geográfica sólo hasta el estrecho de Magallanes, pero no es incorrecto englobar para ciertos aspectos también la Tierra del Fuego y el archipiélago dentro de este gran conjunto porque hay una serie de características que son comunes.³

Con esta definición y delimitación de la Patagonia se vislumbra la inmensa extensión territorial que comprende Chile y Argentina en estas zonas australes, y que va más allá de lo precisamente geográfico. Puesto que no se puede desconocer el fluido intercambio comercial y cultural que se aprecia en esta zona patagónica. Por decirlo en otras palabras, en la Patagonia, Chile y Argentina se toman de la mano y comparten un mismo paisaje en el cual se

³ Ver Fernández de Cabo Arriado, 2004: 17.

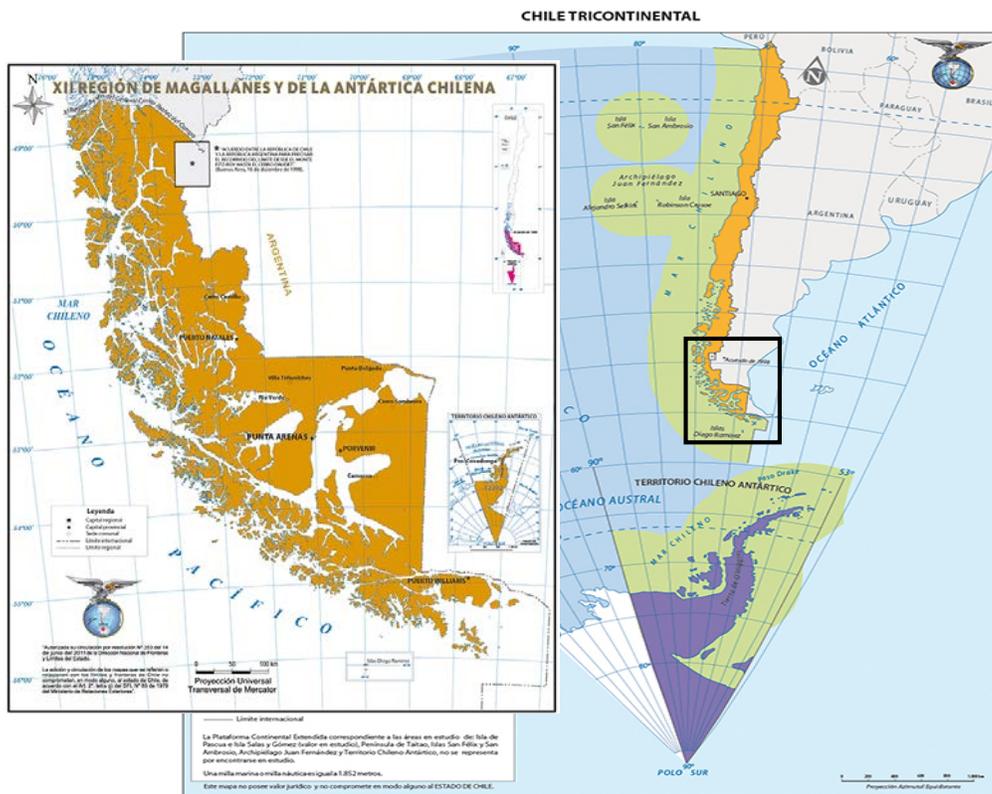
entremezclan costumbres, historias, modismos, creencias, etc., que conviven y subsisten ampliando sus propias fronteras territoriales.

La Patagonia comprende una región bastante amplia, por lo cual esta investigación pretende dirigir su mirada específicamente a la XII Región de Magallanes, que se constituye en la región más austral de la Patagonia Chilena. Por ello, es imprescindible citar las palabras de un destacado historiador magallánico que define de manera precisa la zona geográfica en mención. Me refiero a Mateo Martinic el cual expresa que:

La Región de Magallanes ocupa el extremo meridional del territorio metropolitano chileno y del continente americano. Comprende la parte austral de la Patagonia y la sección occidental de la Tierra del Fuego, y los archipiélagos adyacentes hacia el oeste y el sur. De norte a sur, se extiende entre los paralelos $48^{\circ}40'$ y $56^{\circ}30'$ y abarca una superficie de 132.033,5 kilómetros cuadrados (alrededor del 17,5% del territorio americano de Chile), lo que la hace la más extensa de las regiones chilenas. En la parte central, coincidiendo aproximadamente con el paralelo 52° , el territorio magallánico

corre entre los océanos Atlántico y Pacífico, señalando la parte más ancha del país (450/460 kilómetros).⁴

Mapa tricontinental de Chile, XII Región de Magallanes y de la Antártica Chilena.⁵



Según explica Mateo Martinic, Magallanes conforma la parte austral de la Patagonia siendo una de las regiones más extensas del territorio chileno, sin

⁴ Martinic Beros, 2002: 9.

⁵ Extraído desde la página web del Instituto Geográfico Militar en: www.igm.cl/MAPAIGM/CHILE%20REGIONES/DPA/XII.jpg y www.igm.cl/MAPAIGM/CHILE%20COMPLETO/CHILE%20TRICONTINENTAL.jpg.

embargo, comprende una población de tan sólo 159.102 habitantes aproximadamente.⁶ Por lo cual el mismo autor nos explica que:

Esta población se haya concentrada principalmente en tres centros urbanos (90%), de modo especial en Punta Arenas, la capital regional que reúne el 79% del total de habitantes de Magallanes⁷.

Actualizando la información entregada por Mateo Martinic el año 2002, puedo decir “que las cifras preliminares del Censo 2012 demuestran que la comuna de Punta Arenas (131 mil 67 habitantes) concentra el 82,4% de la población regional (159 mil 102 habitantes) y muestra un crecimiento poblacional entre el Censo 2002 y el 2012 de 10,8%”⁸.

Ahora bien, para focalizarnos puntualmente en el objeto de estudio de esta presente investigación, se ha hecho ineludible una delimitación del campo de estudio más acotada. Por lo tanto, el viaje propuesto en este estudio ha sido a partir de una mirada extensa de la Patagonia, para luego descender a una de

⁶ Resultados preliminares censo de población y vivienda 2012. Instituto Nacional de Estadísticas. Santiago, Chile. 2012: 12. Recuperado el 12 de Mayo de 2014, desde: www.ine.cl

⁷ Ver Martinic Beros, 2002: 12

⁸ Información noticiosa otorgada por la Prensa Austral el día 1 de Septiembre de 2012. Extraída desde la página web: www.laprensaaustral.cl

las regiones más australes, Magallanes. Todo con el simple propósito de terminar el recorrido en la capital más austral de Chile, Punta Arenas.

Cabe destacar, que esta ciudad se encuentra ubicada a 3.090 kilómetros de Santiago de Chile. Lo que no puede dejar de llamarnos la atención, puesto que esta distancia nos revelará muchos de los procesos de desarrollo que ha sufrido la región hasta nuestros días.

ii. PROBLEMATIZACIÓN

Planteamiento del problema

Hace algún tiempo se viene escuchando en las lejanas tierras del sur del sur, el tímido sonar de un llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*. Sin embargo, hasta nuestros días no existe una clara respuesta de cuál es, ni de cómo es, ni de cómo se ha producido ese *Canto patagón*.

Algunos autores y compositores destacados de la región dan su parecer con respecto a estas interrogantes, sin embargo, aún sin una clara definición. Tal es el caso de Danny Perich Campana.

Danny Perich Campana autor y compositor de larga trayectoria ganador de innumerables festivales a nivel regional y nacional, publica en febrero del 2007 la página web “Cancionero de la Patagonia” con las biografías y canciones de todos los artistas de la región. El 2008 publica el libro “Cancionero de la Patagonia” con una recopilación de las más importantes canciones de autores magallánicos, cada una con sus acordes para guitarra. Este libro es distribuido a través del diario local “La Prensa Austral”. Ese mismo año crea la radio

“Cancionero de la Patagonia” de transmisión on-line cuyo enlace es <http://www.canionerodelapatagonia.cl/cancionero/radio/>. El 2010 publica el libro “Cancionero de la Patagonia 2”.

Danny Perich Campana en su respuesta a las mencionadas interrogantes sobre el *Canto patagón* corrobora que:

Siempre ha sido muy complejo responder a la pregunta de qué se entiende por canción o canto patagónico, ya que nuestra música ha estado muy influenciada por la música argentina. Para mí, se ha llegado a una combinación de esa música, en especial la de mayor lentitud musical, con la poesía que habla de la Patagonia y sus quehaceres⁹.

A pesar de la falta de claridad sobre lo que se entiende por *Canto patagón*, Danny Perich nos muestra algunas luces de aquellos elementos de valor que se logran identificar en la música magallánica.

⁹ Entrevista on-line realizada al autor, compositor y creador del *Cancionero de la Patagonia*. Con fecha: 11 de Noviembre de 2014.

Otro intérprete destacado dentro del ámbito folclórico de la región es Mario Isidro Moreno¹⁰ quién también nos comparte su visión con respecto al tema planteado de la búsqueda del *Canto patagón*:

Creo no estar errado al considerar que la expresión puede haber nacido en el Festival Folclórico en la Patagonia y más aún, creo haberlo escuchado en las expresiones de Cocho Cárcamo¹¹ cuando animaba este evento. No hay nadie que haya registrado esto, sino que habría nacido en esas frases llenas de colorido que lanzaba Cocho y seguramente se refirió al hecho de que en esos días del certamen, la zona se inundaba de música, del *Canto Patagónico*, en líneas generales no definiendo a cierto tipo de canción. Por lo tanto, creo y considero, en forma muy personal, que *Canto Patagónico* es toda aquella expresión musical cuya letra sea alusiva a la identidad magallánica¹².

¹⁰ Destacado intérprete, escritor e investigador costumbrista de la región de Magallanes. Ha publicado trece libros, siendo el primero: *Raíces Magallánicas* (1983), actualmente sigue realizando una gran labor literaria en la región.

¹¹ Alfonso "Cocho" Cárcamo, fue quién se puso a la cabeza de la entidad que se conocería como Corporación Patagónica del Folclore, la que asumiría el desafío de organizar el certamen (Festival Folclórico en la Patagonia) después de haber estado años suspendido por problemas económicos y político-sociales que se registraban en nuestro país. Información extraída del libro: *Almanaque 2007 de la música patagónica*. 2006: 105.

¹² Entrevista on-line realizada al destacado intérprete, escritor y folclorista de la zona. Con fecha: 11 de Noviembre de 2014.

A mi parecer el *canto patagón* es un canto que realza el entorno paisajístico y climático de la región, con ritmos influyentes desde el folclor tradicional argentino como chileno. Su forma pertenece a la forma canción representada en gran parte por el género popular de raíz folclórica.

A partir de esta búsqueda del *Canto patagón* propuesta por la presente investigación no solo nos permitirá tener indicios de las diversas representaciones sociales que se entretajan en las manifestaciones folclóricas musicales en Magallanes, sino que además nos permitirá comprender el rol de la música patagónica en la sensibilidad de una tierra que ha sido marcada por sucesos infaustos que por supuesto sus habitantes han tenido que aprender a sobrellevar como parte de la construcción histórica de la Patagonia.

En este marco, es pertinente hablar de significaciones sociales encarnadas en la música, en este caso específico, en el texto musical y literario del género popular de raíz folclórica. No obstante aún es preciso tomar en cuenta el discurso que se desarrolla en torno al hecho sonoro. En el caso puntual de mi investigación, el discurso utilizado corresponde al pensar y al sentir de los propios sujetos en cuestión, específicamente de los compositores, autores e intérpretes del género de raíz folclórica de Magallanes, los cuales compartieron abiertamente su opinión con respecto a los elementos característicos de su

música. De estos discursos se desprenden importantes significados sociales que reiteran una vez más las emocionalidades intrínsecas en sus letras (melancolía, nostalgia, soledad y tristeza por nombrar algunas) que están estrechamente amalgamadas con los elementos musicales del repertorio investigado.

Es así como el presente estudio basa su indagación en una fuente que se registra como la única obra sistemática de recopilación de canciones folclóricas y populares de la XII región de Magallanes, el *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana. Este cancionero comprende una vasta gama de géneros que dan cuenta del amplio desarrollo creativo musical en el extremo sur y que por ende será el vehículo que nos conducirá a dar respuesta por supuesto, no una respuesta absoluta, pero sí una respuesta tentativa sobre las interrogantes que surgen en torno al llamado *Canto patagón*.

Objetivos generales

En primera instancia, la presente investigación tiene como objetivo central acercar y contribuir al conocimiento de la música popular del extremo Sur de Chile, específicamente XII Región de Magallanes, a todo aquel que sienta el interés de saber más sobre la creación musical en la Patagonia Austral Chilena.

Es en este contexto, que la presente investigación se centra en el estudio analítico de texto y música del género popular de raíz folclórica extraído del *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana con el objetivo segundo de indagar en el papel que el género popular de raíz folclórica ha jugado en la producción de representaciones que abrieron camino hacia la construcción del llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*.

Preguntas de la investigación

Es en este contexto que surge la problemática que orienta las bases de esta investigación, y que está desarrollada en las siguientes preguntas; ¿Cómo la creación musical de los magallánicos llegó a ser tan influenciada por las corrientes populares de la música argentina?, ¿Cómo la música popular magallánica logra converger tantos ritmos pertenecientes a otras culturas, adoptándolas y adaptándolas a su realidad, hasta producir una música que los representa e identifica como magallánicos?, ¿Cómo y en qué momento de la historia de este confín del mundo, se abrió el camino, o se impulsó a la creación musical de raíz folclórica, que ha llevado a los magallánicos a crear los así llamados “los clásicos de la Patagonia” los cuales se constituirían en un posterior y reconocido cancionero llamado “Cancionero de la Patagonia”?, ¿Qué es, cómo es y cómo se ha producido el llamado Canto patagón?, y por

último, los elementos musicales o extramusicales presentes en el género popular de raíz folclórica en la Patagonia pueden haber influenciado en la producción de representaciones que abrieron camino hacia la construcción de un *Canto patagón?*.

A manera preliminar estas son algunas de las interrogantes que el presente estudio busca responder a través de las líneas expuestas a lo largo de esta investigación.

iii. UNA MIRADA HACIA EL ESTUDIO DEL GÉNERO DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA PATAGONIA

Indudablemente, la Región de Magallanes es una tierra nueva en cuanto a su fundación, lo que invita a pensar que sus expresiones musicales recién están abriendo sus ojos o que aún están en proceso de formación. Sin embargo, no se puede desconocer la gran riqueza musical que guarda esta parte de Chile a pesar de sus pocos años, por lo tanto, esta investigación pretende situarse en el estudio de un canto que se viene gestando desde la década del 60' y que prolifera hasta nuestros días.

Para definir a qué tipo de manifestación folclórica nos referimos, cabe tomar en cuenta algunas consideraciones.

En una primera instancia, tras ser delegada guía de una investigación en terreno el año 2010 en la capital de la región de Magallanes, Punta Arenas, y por medio de un cuestionario aplicado a casi la totalidad de profesores de educación musical, se logró identificar la existencia de una expresión musical que representa e identifica a los puntarenenses, una manifestación que revela su

identidad regional¹³. Sin embargo, considerando los resultados cualitativos arrojados a partir de entrevistas grupales y entrevistas en profundidad dirigidas a profesores especialistas de la zona central del país, quedó demostrado el desconocimiento casi total y, por ende, la falencia en la enseñanza de las manifestaciones del extremo sur en la educación musical chilena. A través del resultado de una serie de técnicas cualitativas, se reveló que una de las razones principales de este desconocimiento es la escasez de material sobre las expresiones musicales de esta zona.

Cabe destacar, que este considerable desconocimiento hacia las manifestaciones musicales del extremo sur no tuvo el mismo resultado respecto de las demás zonas de Chile, de las cuales se demostró un gran desplante de conocimientos tanto prácticos como teóricos. Esta preocupante situación denota la escasa información que existe a nivel bibliográfico sobre aquellas expresiones que han marcado la historia de ese lugar y que hasta nuestros días han quedado encasilladas y ocultas en sus propios límites.

A partir de esta problemática es que nace dicha investigación antes mencionada. Fue una iniciativa personal que en conjunto con otras colegas nos propusimos para acercar la cultura magallánica al ámbito pedagógico en el cual

¹³ Cárdenas *et.al.*, 2010.

me desenvuelvo como profesora de educación musical.¹⁴ Aquella investigación se realizó mediante una recolección de información de primera fuente en las cuales se llevaron a cabo dos tipos de técnicas, la cualitativa y la cuantitativa, a través de un Estudio Empíricamente Fundado, el cual generó una teoría explicativa del fenómeno estudiado a partir de los significados que emergieron de los datos recabados, dado su carácter exploratorio descriptivo reveló una mirada holística del estado del registro del Patrimonio Cultural Inmaterial sobre la música popular de raíz folclórica de la ciudad de Punta Arenas.

El objeto práctico de esa anterior investigación fue el registro de una selección de música popular de raíz folclórica puntarenense desde la década del '60 hasta el año 2002, a través de la recopilación y transcripción de sus melodías y acompañamientos característicos.

Esa anterior tesis citada se encuentra considerada también en la esfera de la Musicología. Esto al tomar dos aspectos, el folclor musical y la música popular, puesto que los compositores australes son producto de la tradición de música popular internacional que existió en Punta Arenas y de las especies más conocidas del folclor criollo nacional, lo cual lleva a determinar que el

¹⁴ Profesora de Educación Musical para la educación pre-escolar y básica. Licenciatura en Educación. Creadora y responsable de la investigación *Reconocimiento y sensibilización de la música popular de raíz folclórica de Punta Arenas*. "Recopilación para la construcción de un material de apoyo en NB6". 2010.

repertorio estudiado, la producción musical urbana de Punta Arenas, es el resultado de la simbiosis creativa de estas dos áreas.

Es así, como se puede observar en el siguiente escrito extraído de la investigación antes mencionada una caracterización general de la música de raíz folclórica de Magallanes:

En este marco investigativo, se ha estimado una de las manifestaciones de la música popular de Punta Arenas que ha sido influenciada por elementos de la música tradicional chilena. Es una expresión que se basa en ritmos característicos de la música folclórica de nuestro país, como lo es, por ejemplo; el huaino, la tonada, la cueca, el cachimbo y el parabién, sin dejar de lado sus ritmos con aires argentinos que se entrelazan con los ritmos chilenos, creando un resultado de síntesis cultural que enriquece aún más esta expresión musical. Esta manifestación está clasificada dentro de la música popular como “música popular de raíz folclórica”, puesto que sus bases rítmicas están asentadas en ritmos tradicionales del país, pero integrando elementos distintivos de la zona (Cárdenas, *et.al.*, 2010: 64).

En aquella investigación del año 2010, tuvimos el privilegio de recibir de mano de los mismos autores, algunos de los escasos materiales bibliográficos que existen en la región sobre referencias de su folclor musical. Aquellos escritos se han convertido en fuentes permanentemente consultadas.

Por nombrar a alguno de ellos, podría mencionar el trabajo de un destacado periodista regional, que ha dedicado su labor comunicacional al servicio de la música magallánica, Roberto Hofer. Algunos de sus aportes son, *Voces del Sur del Sur* del año 2003 y *Almanaque 2007 De la Música Patagónica* presentado a la comunidad en el 2006. Estos dos trabajos son de carácter histórico, bibliográfico y anecdótico, los cuales facilitan datos relevantes de los hechos artísticos que marcaron alguna época dentro de la historia magallánica. Cualquier tipo de investigación que dé cuenta de manifestaciones artísticas en Magallanes tendría que citar los escritos de Roberto Hofer, ya que se constituyen en un referente historiográfico de gran credibilidad y fidelidad.

Ahora bien, tras una posterior revisión bibliográfica sobre el escenario actual del folclor musical patagónico o austral, se sigue observando una escasa pero no inexistente disposición de material que informe sobre aquellas expresiones musicales representativas de la Patagonia Chilena. Sin embargo, no así con el caso de la Patagonia Argentina, en la cual se observan importantes avances investigativos con respecto al tema. En este marco, la investigación

musical argentina lleva un camino bastante avanzado en el estudio de la música patagónica en comparación a lo realizado en Chile.

Este género musical no es tan sólo característico del folclor de la Patagonia Chilena, sino como veremos más adelante con el trabajo de Marta Andreoli, parece ser que también es característico en la Patagonia Argentina. Por ello se considera aún más relevante el estudio de este género de raíz folclórica, puesto que, abarca una parte importante de la Patagonia que invita a ser escuchada y no más olvidada.

Es así, como mi actual y segunda investigación sobre el género de raíz folclórica de Magallanes tiene como propósito el estudio y análisis de un repertorio representativo de este género musical, que se ha convertido en un lema característico del folclor para los puntarenenses.

En este punto, vale la pena destacar un significativo estudio realizado por la etnomusicóloga argentina Marta Andreoli, titulado *Folklore musical de adscripción patagónica: articulación entre discurso musical e ideologías contrastantes*, del año 2005 en donde explica la iniciativa de su proyecto con las siguientes palabras:

Este trabajo surgió como una primera respuesta a la falta de bibliografía sobre la música folklórica en la Patagonia Argentina. ¿La no existencia de referentes textuales sobre la misma implicaba la no existencia del folklore patagónico? Esta pregunta ha resonado en mí desde la puesta en marcha de este proyecto.¹⁵

Es evidente la falta de investigación musical en torno a la música folclórica de la Patagonia Argentina y Chilena, en otras palabras, ese es nuestro panorama real y actual sobre lo que está sucediendo en nuestra Patagonia. Por este motivo el trabajo de esta autora se constituye en un referente fundacional, puesto que, es a través del mismo diálogo con los músicos patagónicos, que la autora logra comprender desde lo sonoro musical, la combinación de lo instituido y lo instituyente bajo la denominación de folclor patagónico.

La categorización de *folklore de adscripción patagónica* que expone Andreoli, se fundamenta en los mismos diálogos que compositores e intérpretes plantean del repertorio folclórico patagónico, teniendo en cuenta al género como categoría que puede comprender una serie de variaciones pero que

¹⁵ Ver Andreoli, 2005: 2. Texto disponible en la página web: www.iaspmal.net Recuperado el 18 de Marzo del 2014.

siempre se perciben como integrantes del mismo modelo. Por lo tanto, se entiende al repertorio folclórico patagónico como categoría genérica, y en ese caso puntual, como género de raíz folclórica el cual se constituye como objeto de estudio de la investigación.

Cabe destacar también que la autora comprende y finalmente concluye que los testimonios recogidos se dirigen principalmente al contenido de la poética del repertorio como producción del imaginario instituyente, explicando que se trataría de un mensaje por el cual se reconstruyen símbolos. De esta manera, Andreoli pone énfasis en el contexto social en combinación con lo musical para dar definición de lo que es el folclor patagónico;

Los géneros musicales son sistemas simbólicos que pueden ser alterados o no, en su desarrollo, exposición y reexposición, en sus pies binarios o ternarios, en el contrapunto entre dos y tres tiempos. Y no son folklóricos por esto, sino por el entramado sociomusical que construye y expresa la experiencia de las personas (2005).

Este género se reconoce como un elemento constitutivo de lo patagónico, y dicho en palabras de la investigadora Marta Andreoli, se trataría de un “folklore de adscripción patagónica”.¹⁶

Sin duda, el trabajo investigativo de Andreoli articula y armoniza una serie de variables que surgen al observar y escuchar los diversos discursos sobre el folclore musical patagónico, por lo tanto, es un texto base para adentrarnos en este campo investigativo.

¹⁶Ver Andreoli, 2005.

iv. ESCUCHANDO EL PASADO: UN RECORRIDO GENERAL AL ESTUDIO DE UNA HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA POPULAR

El texto *Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular* de los autores Juan Pablo González y Claudio Rolle¹⁷, invita a comprender más de cerca el oficio de la historia que en principio permite relaciones entre el mundo del presente y el territorio del pasado, gracias al método histórico que logra una relación enigmática como dice De Certeau entre el presente y la muerte, y citando las palabras de Jules Michelet como una ciudad común entre los vivos y los muertos.

De esta manera, la historia debe hacer todo esfuerzo para entregarle a la sociedad una memoria que explique cómo han llegado a ser lo que son, que ofrezca una mirada identitaria del pasado y del presente.

Como disciplina, la historia se fundamenta en lo humanista y social, por su enfoque en los valores del ser humano a través del tiempo y por la consideración de su existencia en relación con los demás. Por su parte el

¹⁷ Ver González & Rolle, 2007. Texto disponible en la página web:
http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003483092007000200003&lng=pt&nrm=iso

historiador no puede prescindir del otro, puesto que su relato histórico se fundamenta en los testimonios de protagonistas y testigos que van construyendo así la historia. Asimismo, el oficio del historiador no sólo se basa en escribir lo que se ha dicho, sino también lo que ha permanecido en silencio, lo que no ha sido registrado, o lo que simplemente no se ha considerado importante.

Hoy en día la historia ha despertado hacia la gran riqueza de información que entregan las fuentes musicales como una ayuda a la mejor comprensión de esta. Por lo tanto, la música ahora se propone como objeto de estudio de la historia, porque se constituye en una interesante perspectiva interpretativa que conduce al conocimiento de una sociedad de y desde un patrimonio musical.

Tal es el caso de la música popular la cual según los mencionados autores conduce el camino hacia el rescate de experiencias humanas, de memoria y de escucha hacia el pasado. Por ende con la certeza de que la historia es una disciplina fragmentaria, conjetural y propositiva, la historia social de la música popular se constituye como un eslabón de una cadena que debe seguir avanzando.

Un tipo de enfoque utilizado es el referente a lo histórico social que adopta conceptos como el rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural, reciprocidad, poder, centro y periferia, mentalidad, ideología, género,

comunicación y recepción, oralidad y escritura, hegemonía, y mito, que contribuyen a identificar la función social de la música.

Con respecto a la historia social de la música popular latinoamericana de la primera mitad del siglo XX se distinguen líneas temáticas que son impulsadas por la premisa que relaciona la música popular que se practica en un lugar determinado con la historia que se vivía en ese momento, algunos ejes son; el espacio privado y público, la industria musical, los géneros musicales y escénico-musicales, la masificación del folklore, la influencia extranjera, y el baile social.

La historia social de la música popular dedica sus escritos al estudio de los modos de uso, formas de circulación y construcciones de significado, por ende cualquier alusión a géneros musicales de la época de estudio debe estar correctamente caracterizado. Por este motivo a pesar de que el punto central no está en el desarrollo de los estilos musicales o su lenguaje, la historia social de la música popular debe usar una cierta terminología y en algunos casos la notación musical para caracterizar el repertorio utilizado.

La historiografía intenta descubrir todo tipo de fuente que ofrezca algún testimonio del pasado y ya no sólo trabaja con las fuentes más tradicionales, sino que recurre a diversos recursos que den luces de aquellas reminiscencias

del mundo pasado. En este sentido, las fuentes sonoras, es decir, la música, entrega un testimonio fidedigno del sentir de la época estudiada.

Una consideración de suma importancia que expresan los autores en este punto, se refiere a que la música popular es una expresión que sólo existe como una práctica viva, entendiendo esta práctica como sus performatividades, improvisaciones, escenificaciones, interacciones y ambientes, que no necesariamente quedan registrados a través del tiempo. Por lo tanto, para comprender la música popular en su cabalidad se debe poner atención en el qué y en el cómo, es decir, en el dato y en su narrativa.

El texto propone reconstruir la música popular del pasado como una práctica performativa y escénica, explicando que ese es el mejor camino para comprenderla de una manera sensible y a cabalidad. Para ello se debe realizar una triple acción; en primer lugar debe establecer conjeturas informadas de datos que están ausentes (interpretación), en segundo lugar por su dimensión artística debe existir una acción de comunicación mediante ella y por último una acción político-cultural por contribuir al rescate patrimonial, a la construcción de memoria, a la articulación de identidades y subjetividades colectivas como lo reconocen los autores.

Entonces, hoy en día se observa una nueva forma de valorización de la música popular del pasado, que ya no se entiende como una música anticuada

sino antigua. Se trata del rescate de un sonido auténtico y verdadero que aporta al sentimiento de pertenecía a nivel colectivo por su carácter del “recuerdo o de nostalgia”.

Esta actividad de reconstruir performativamente diversas fuentes musicales se ve impulsada por una serie de motivaciones que en el texto *Escuchando al pasado* [...] son clasificadas en ocho y que a la vez se articulan entre sí sin dejar de observar ciertos énfasis particulares de cada una de ellas. Las motivaciones comentadas anteriormente se catalogan como productivas, expresivas, estéticas, artísticas, patrimoniales, restauradoras, de consumo cultural y académicas.

A modo reflexivo la historia social de la música popular se constituye en una manera de rescatar y valorar lo que ha quedado en el olvido o lo que simplemente no se ha tomado en cuenta en la historia. Es proponer interpretaciones que nos den luces de lo que pudo haber sido en el tiempo pasado y que no se han contado hasta este día. Es una historia que no se limita por los años transcurridos ni por la muerte, sino que su investigación hacia el pasado es tan estrecha que comienza a formar relaciones aún con los que ya no existen.

La música popular nos permite viajar a través del tiempo a pesar de la gran distancia de los años, situando al historiador o musicólogo en la

expresividad musical de épocas pasadas desde una perspectiva mucho más sensible entre el presente y el pasado. La historia social de la música popular en otras palabras es, encontrar algo perdido, recordar algo olvidado, revelar algo escondido, darle voz a algo enmudecido, revivir algo muerto.

Ahora bien, todo lo que los autores han mencionado sobre la historia social de la música popular es totalmente válido en general para la “historia” en general, sin embargo, a mi punto de vista aún la dimensión *social* queda muy poco caracterizada. Por ejemplo, podríamos preguntarnos ¿cuál es el sujeto social de esta historia?, ¿serán los músicos, los productores, los operadores de la industria, el auditor?. En este contexto, lo social no está completamente definido. ¿De quién realmente está hablando esta historia “social”? La historia con apellido “social” abarca una serie de ámbitos que deben ser bien especificados. La sociedad es un sistema complejo de relaciones y por ende, el querer construir una historia social desde la complejidad de la sociedad debe tener en cuenta cada aspecto de la vida social. Por lo tanto, cada aspecto social debe ser bien contextualizado y definido para así lograr una adecuada interpretación histórica de lo “social”.

Lo social por lo tanto, comprende la organización, el comportamiento y las relaciones de una sociedad y estos deben ser estudiados de tal forma que logre que la investigación histórica de lo social sea lo netamente social. Cabe

destacar, que no necesariamente al hablar de lo social estamos hablando del estudio que realiza la sociología de la música, puesto que ésta se encarga del trabajo analítico de los aspectos sociales de la música. En cambio, la historia con apellido social da cuenta de los hechos sociales en relación con las prácticas musicales de cada época. Sería interesante saber entonces, desde dónde se está historizando, desde qué aspecto social. Si la mirada de la historia social es desde el músico, desde el productor o desde el auditor cada uno debe estar correctamente contextualizado con su ámbito social específico. Por ejemplo, no podemos hablar del mismo ámbito social para el músico, como para el productor o el auditor aunque estén insertos en una misma sociedad. Las organizaciones, comportamientos y relaciones sociales que experimenta un músico, un productor o un auditor son absolutamente diferentes entre ellos. Por consiguiente, la historia social debe construirse desde una mirada más delimitada para no errar en generalidades ideadas.

Con ello surge otra interrogante, con respecto a lo social, ¿corresponde a alguna clase social específica, alta, media o baja?. Personalmente creo que es insostenible una investigación social válida si no hay una perspectiva social de clases bien definida. Es indiscutible que hoy en día las clases sociales ya no son cerradas como antes sino más bien abiertas, hay mayor movilidad social lo cual

hace muchas veces difícil y difusas las fronteras de clases sociales. Sin embargo, no se puede negar que aún existen diferencias sociales entre clases y es por ello, que definir una historia social desde una clara perspectiva de clases se constituye en una variable importante a la hora de construir una historia social de la música popular.

Otro ámbito que también queda poco caracterizado es lo que hace referencia a la música popular como objeto de estudio de la historia social, y cabe la siguiente pregunta: ¿cómo se explica lo *popular* en la historia social?, será ¿por su relevancia social solamente, o por su uso y/o consumo? ¿A qué se refieren los autores concretamente con lo popular? Además de entender la música popular urbana como una música “mediatizada, masiva y modernizante” según González y Rolle se debe considerar desde qué punto es definida como tal.

Estas y otras son algunas de las interrogantes que surgen a partir de los siguientes capítulos que buscarán ser contestadas a partir de las propias canciones, las cuales nos remitirán al pasado proporcionándonos recuerdos y valoraciones significativas para la comprensión general de este estudio a través de la historia social de la música popular.

**v. LA RELACIÓN ENTRE MEMORIA HISTÓRICA, IMAGINARIOS
E IDENTIDAD.**

La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la

sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos¹⁸.

Plantear la identidad como un proceso de construcción social es la perspectiva fundamental de este proyecto, para así entender el posterior análisis de este género de raíz folclórica no como articulador, sino como encarnador de representaciones culturales que contribuyen a la construcción de una identidad magallánica.

La identidad se vincula con los discursos. Es en sí un discurso. Y como tal (discurso identitario) es construido mediante procesos sociales. Mencionemos que el uso social de la música permite la generación de discursos (populares, sociales e identitarios) que no forman parte del texto musical. Más bien, conforman parte de una trama de significaciones contextuales¹⁹.

Asimismo, tal como lo expone Frith en su escrito *Cuestiones de identidad cultural*: “la identidad es *móvil*, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser”. En otras palabras, no es algo estático, sino que se trata de algo cambiante y dinámico. Y en este planteamiento Frith cambia el sentido de la pregunta que por años se había desarrollado alrededor del tema de la identidad, es decir, la

¹⁸ Ver Frith, 1996: 212.

¹⁹ Ver Zamora, 2009.

pregunta sobre ¿Cómo ciertos materiales musicales reflejan a las personas?, se transformó a: ¿Cómo ciertos materiales musicales construyen o crean a las personas, como una red de identidades? (1996).

Uno de los objetivos planteados en este estudio es indagar acerca del lugar que ha ocupado este género de raíz folclórica en la comunidad magallánica en relación a la construcción de la identidad regional de este lugar. Entendiendo hipotéticamente que este dicho género pudo haber jugado un papel crucial en la producción de representaciones sociales que abrieron y siguen abriendo camino hacia la construcción del llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*.

Por lo tanto, la identidad entendida por Frith “no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia”, que en este caso, es una experiencia desde lo musical, que sólo se entiende si se apropia una identidad tanto desde el yo como desde los otros. Un yo que está, dicho sea de paso, en construcción permanente (1996).

Es así como, la identidad se construye en parte por un ideal, aquello que surge de un imaginario, lo que nos gustaría llegar a ser, o en otras palabras, lo que no somos. Entonces si se comprende la música como una metáfora de la

identidad, quiere decir que, debe tener algo de real como de irreal, es una relación de semejanza entre lo real y lo imaginario.

En este punto, estableciendo ya la relación concreta entre música e identidad, podemos hablar que la identidad musical es “siempre fantástica y nos idealiza no sólo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales”²⁰. De allí que nacen los llamados *movimientos sociales*. Y para comprenderlo mejor, debemos tener claro que, la música es una experiencia concreta, en tiempo real, que nos permite llevar a lo tangible (a la práctica musical) lo que muchas veces sólo se encuentra en el imaginario.

El imaginario se nutre de anhelos, esperanzas, aspiraciones y, también, de recuerdos, anclajes históricos y mitos fundantes²¹.

Al aproximarnos a la memoria histórica debemos situarnos inmediatamente en el campo de la Historiografía, en el cual memoria histórica se entiende como:

un recuerdo colectivo, una evocación volcada hacia el presente del valor simbólico de las acciones colectivas vividas por un

²⁰ Ver Frith. 1996: 210.

²¹ Ver Facchinetti, Jensen & Zaffrani, 1997.

pueblo en el pasado. Es una acción que preserva la identidad y la continuidad de un pueblo, es no olvidar lo aprendido, muchas veces con sangre, es el camino para no repetir errores pasados. La memoria es un hecho transformado en sistema de valores²².

La memoria histórica es un concepto base en este estudio por constituirse como un componente de la identidad. No podemos hablar de identidad sin dialogar con la memoria histórica. La memoria histórica se refiere a procesos mentales establecidos por una sucesión de hechos, acontecimientos y quehaceres cotidianos inmiscuidos en medio de la cultura tradicional y/o popular de un lugar. En pocas palabras, es recordar.

La identidad social y cultural, como pertenencia e identificación con una región geográfica, con una cultura y por ende con un modo de vida y de ser particular, está unida estrechamente con la memoria que un grupo elabora sobre su pasado²³.

Continuando la idea del párrafo anteriormente citado, se infiere que cada sociedad “confiere una sobrecarga valorativa a ciertos hechos y personajes del pasado²⁴” que permanecen vivos dentro de su memoria.

²² Marañón Rodríguez, 2011. Recuperado el 13 de Noviembre de 2014 en: www.eumed.net/rev/cccss/12/jlmr.htm

²³ Marañón Rodríguez, J.L. 2011.

²⁴ Facchinetti *et.al.*, 1997: 23.

Es por esta razón, la importancia de desarrollar este concepto a la luz del topónimo *Patagonia*, para alcanzar a acercarnos a través de la memoria histórica a una reflexión sobre la identidad patagónica y en este caso particular, a la identidad magallánica.

Será esa memoria musical la que “proporcione un circuito por el que podamos recorrer su pasado y nuestro pasado evocando, contextualizando, reviviendo, recuperando fragmentos de un tiempo que se ha ido”²⁵. Y en este planteamiento Claudio Rolle nos habla que: “la investigación de la historia de la música popular nos da señales de cómo cambiamos y de cómo construimos nuestra propia imagen colectiva” (1999).

Memoria, imaginario e identidad son conceptos que hoy, sin duda, ocupan un lugar privilegiado dentro de las investigaciones que se llevan a cabo dentro de las ciencias sociales. Cada día se reconoce la importancia en indagar en la memoria individual y colectiva para reconocer imágenes que den cuenta de la existencia de una identidad propia, es decir, de la necesidad de auto percibirse dentro de un entorno, de una sociedad, de un determinado momento determinado momento histórico, como

²⁵ Ver González & Rolle, 1999: 317.

también de qué forma, en determinados procesos históricos, la creación de identidades opera bajo una lógica funcional al sistema imperante²⁶.

Ahora bien, es aquí en donde otro término comienza a tomar posición dentro de este diálogo teórico. Estamos hablando del imaginario social, que en las anteriores palabras de Rolle se esbozaba como imagen colectiva.

Y una de las definiciones que más se acerca y se asemeja a la manera de entender el imaginario social en este estudio es el concepto que plantea el autor Juan Luis Pinto²⁷, quien dice que los imaginarios sociales: “son aquellos esquemas, contruidos socialmente, que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social se considere como realidad”²⁸.

Por otro lado también nos señala el mismo autor, que los imaginarios sociales corresponden a una “especie de inconsciente colectivo incuestionable”, explicando que su origen es inescrutable por medio de la metódica objetivista

²⁶ Ver Román, 2002.

²⁷ Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense. Actualmente es Profesor de Teoría Sociología en la Facultad de CC. Políticas y Sociales, y Director del Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración en la Universidad de Santiago. Profesor e Investigador Invitado en la UCA de El Salvador, ha publicado diversas obras de sociología de la religión, de sociología de la cultura (Mapa cultural de Galicia, 1991) y de teoría sociológica (Las fronteras de los saberes, 1990), La “recepción” de la sociología europea, (1992), Sociocibernética (1994) y El Imaginario Social de la violencia (1994). En los últimos años está llevando a cabo un programa de investigación sobre “El orden social y los imaginarios sociales”.

²⁸ Ver Pintos, 2000. Extraído de la página web:
<http://idd00qmm.eresmas.net/articulos/construyendo.htm#ftn5>.

(de causa-efecto- consecuencia). Lo que nos da a entender los imaginarios como representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación e integración social que permiten ver la invisibilidad social, en palabras de Jaime Martínez Iglesias²⁹ haciendo referencia a Pintos.³⁰

Son aquellos esquemas de representaciones que se pueden entender como imágenes, sin embargo, no se limita “sólo a las imágenes preestablecidas o a las que han sido construidas en pos de un proyecto país, sino que también las que nacen de la experiencia colectiva de los propios protagonistas³¹” es decir que se sustenta de lo subjetivo, como anhelos, esperanzas, aspiraciones, recuerdos, anclajes históricos y mitos fundantes³², expuesto inicialmente en el epígrafe de este acápite.

Además, todas estas representaciones que nacen de lo objetivo como de lo subjetivo “se pueden encontrar en una canción, poesía, un cuento, un relato, un recuerdo, en fin, en la memoria individual y colectiva del que se encuentra dentro de una realidad tal y la percibe de una manera particular según la experiencia de vida que ha vivido y vive en el día a día³³”. Por lo tanto, es la experiencia de diversas sociedades la que se encarga de construir y de

²⁹ Doctor en Artes Visuales y Educación por la Universidad de Barcelona.

³⁰ Ver Martínez, 2011.

³¹ Ver Román, 2002: 4-5.

³² Ver Facchinetti *et.al.*, 1997: 23.

³³ Ver Román, 2002: 4-5.

reconstruir constantemente el mundo de representaciones, creando significados y símbolos, introduciendo valores e ideales, delineando identidades y como consecuencia modelando conductas individuales como colectivas (Facchinetti, *et.al.*, 1997: 23).

Juan-Luis Pintos en su escrito *Orden social e imaginarios sociales*³⁴, nos acerca a la concepción de imaginarios a través de la mirada del autor Raymond Ledrut³⁵, quien lo presenta en dos categorías: las imágenes y los imaginarios. Aquellas imágenes se encuentran en todas partes y se constituyen en realidades físicas o mentales, como por ejemplo: fotografías, carteles, etc. Estas imágenes poseen una significación en tanto que, “representan” simbólicamente una realidad. “La sociedad sólo es real, existe, mientras está tejida de imágenes que la hacen vivir”. No obstante, las imágenes no existirían si no fuera por los imaginarios, la cual corresponde a la segunda categoría de lo imaginario. Un ejemplo que nos expone Pintos leyendo a Ledrut, se refiere a que las imágenes publicitarias revelan los imaginarios que utilizaron para llegar a esa imagen, que pueden haber tenido el carácter de consciente como de inconsciente. Pero, cambiando la perspectiva del tema, se distingue un imaginario que va más allá de las fronteras. Hablamos de los imaginarios que no son meras

³⁴ Ver Pintos, J-L. 1995

³⁵ Ver Ledrut, 1987.

representaciones si no que son esquemas de representación. En otras palabras, cada experiencia se va convirtiendo en una imagen real. En síntesis, las dos categorías: las imágenes y los imaginarios están estrechamente unidos a la “representación de la sociedad y de lo social”³⁶.

De esta manera, es como nos aproximaremos a la *Patagonia* a través de los ya expuestos conceptos centrales de este estudio, tales como: memoria, imaginario e identidad, conociendo que “la Patagonia ha sido una tierra fértil para la generación de múltiples y variadas imágenes que han obedecido a distintos momentos históricos y apelan a diferentes aspectos según sea la raíz desde donde han emergido y, hoy emergen”³⁷.

vi. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA DEL ESTUDIO

Para comprender mejor esta investigación, es necesario conocer y relacionar los hechos históricos que marcaron y dieron vida a la ciudad de Punta Arenas, para comprender el enfoque identitario del contexto histórico y político y cultural en el cual surgieron melodías y ritmos que hoy son parte del repertorio folclórico de esta ciudad. Es por esta razón que parte importante de este estudio lo comprende el capítulo I, en donde se da cuenta de la conformación y

³⁶ Ver Pintos, 1995: 117.

³⁷ Ver Román, 2002: 5.

fundación de la región de Magallanes y su proceso de inmigración. Por otro lado, se adscribe a este capítulo I las relaciones políticas las relaciones políticas que han sobrellevado durante años los países de Chile y Argentina en la patagonia, para entender el proceso de cambio que ha sufrido la patagonia en sus límites territoriales.

En el capítulo II se hace imprescindible la exposición de un panorama general del folclor en Chile, de sus procesos y desarrollo, para así adentrarnos a la historia musical del folclor en Magallanes en la cual el festival folclórico en la patagonia tiene un lugar central, puesto que este festival se constituyó en el escenario principal de creación y manifestación del folclor en la patagonia. Por lo tanto, para que este estudio desarrolle un análisis del género popular de raíz folclórica en Magallanes se debe hacer especial hincapié en su creador el festival folclórico en la patagonia.

En el capítulo III de este estudio se llevará a cabo un análisis descriptivo-correlacional entre música y texto de algunas canciones características del *Cancionero de la Patagonia*. La selección de canciones está basada en el resultado obtenido tras un cuestionario realizado en el año 2010 a casi la totalidad de profesores residentes en la ciudad de Punta Arenas, especializados en la música, que ejercían la actividad docente en establecimientos de la misma ciudad. Por medio de este resultado se revelaron las canciones más

representativas de la capital austral, según los profesores, las cuales fueron clasificadas en una tabla de porcentajes obedeciendo a la frecuencia de respuestas obtenidas.

La idea central era poder rescatar las canciones más representativas de la región sin importar a qué género nos estuviéramos refiriendo. Lo sorprendente de esta indagación y posterior análisis de los resultados obtenidos es que, al solicitarles que mencionen –a su juicio- las canciones más características de Punta Arenas la gran parte de canciones mencionadas correspondieron al género popular de raíz folclórica.

El análisis musical-verbal se llevará a cabo mediante el modelo propuesto por el profesor e investigador colombiano Oscar Hernández Salgar³⁸, que en palabras del autor trata de “rastrear la existencia de asociaciones entre las cualidades emocionales de la música y la letra. Este análisis se basará en las canciones seleccionadas como las más representativas de la región de Magallanes pertenecientes al género popular de raíz folclórica registradas en el *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana, con el propósito de

³⁸ Maestro en Música con énfasis en Administración Cultural, Magíster en Estudios Culturales y candidato a doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. Durante 2000 y 2001 fue Coordinador del Programa Infantil y Juvenil de música de la Facultad de Artes. Ha publicado varios artículos sobre música, etnomusicología, estudios culturales y semiótica musical en revistas académicas nacionales e internacionales, así como capítulos de libros en diversas compilaciones. Desde 2006 es miembro de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Fue director del Departamento de Música de la Universidad Javeriana entre 2007 y 2010.

hacer “una lectura de las emocionalidades predominantes” en la música popular de raíz folclórica en Magallanes (Hernández, 2012). Para alcanzar este objetivo analítico, se adaptará el modelo propuesto por este autor desde la semiótica musical para así aproximarnos a la sedimentación de significaciones desde una perspectiva histórica (Hernández, 2012).

Como he comentado anteriormente, hace un tiempo atrás se viene escuchando el llamado *Canto patagón*. Y es a través de esta investigación que se pretende indagar en la posibilidad de que los elementos tanto musicales como textuales manifiesten la caracterización de este *Canto patagón*.

Es por ello, que se debe tomar en consideración una serie de elementos teórico-musicales que son relevantes en la asociación con emocionalidades de valencia positiva o negativa y con alto o bajo nivel de actividad³⁹. Estos elementos son los siguientes: tonalidad (contraste entre menor-mayor en correlación con lo trágico-no trágico), elementos textuales (agrupación de emocionalidades por temas, por ejemplo: melancolía, nostalgia, soledad, etc.), progresión armónica (acumulación de dominantes), elementos melódicos (gestos cadenciales recurrentes) y por último géneros musicales.

³⁹ El autor explica en su texto que la *valencia* hace referencia a la percepción de negatividad o positividad de una emoción, y que la *actividad* se refiere al nivel de excitación de una emoción. Algunos ejemplos de valencia negativa y bajo nivel de actividad son: disforia, melancolía y tristeza. Y los referentes a una valencia negativa con alto nivel de actividad son: la angustia, el miedo y la ira. (Hernández, 2012, pág. 242).

A través del análisis de estos elementos musicales y textuales este estudio se aproximará a las significaciones musicales y emocionales del llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*. En el presente análisis se excluirá el método estadístico de asociación de variables utilizado por el autor, puesto que, no es parte de los objetivos de esta investigación indagar en la medición del grado de correlación de los elementos (variables) analizados. Por consiguiente, el modelo de análisis propuesto por Hernández se adaptará para el cumplimiento del objetivo segundo de este estudio que se refiere a la indagación del papel que el género de raíz folclórica ha jugado en la producción de representaciones que abrieron camino hacia la construcción del llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*. El presente análisis permitirá (sin tener necesidad de recurrir a métodos estadísticos) indagar en la existencia de representaciones asociadas a cualidades emocionales de la música y la letra del repertorio seleccionado con el propósito de afirmar la hipótesis de este estudio planteando que, el género de raíz folclórica influyó en la creación y construcción del llamado *Canto patagón* o *patagónico* de Magallanes.

Por todo esto y más, es que en el presente estudio se realiza una aproximación “a” y “desde” la *Patagonia* a través del género de raíz folclórica en Magallanes, que dejará entrever en sus aspectos musicales y extramusicales la definición de lo así llamado “patagónico”.

I. CAPITULO

**i. BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LA FUNDACIÓN DE
MAGALLANES**

*Portento o milagro, califíqueselo como se quiera,
el surgimiento de Magallanes fue un triunfo magnífico
del hombre, la epopeya pacífica de su esfuerzo el acervo
histórico máspreciado para sus habitantes [...]*

Mateo Martinic⁴⁰.

⁴⁰Ver Martinic Beros, 2002: 136.

Magallanes es, sin duda, una región que guarda una historia muy particular. Los primeros colonos levantaron ese lugar a fuerza de tesón, coraje y paciencia, puesto que por sus características geográficas y climáticas debían sobreponerse a una multitud de dificultades. Los primeros esfuerzos del hombre por colonizar estas tierras

australes se vieron sumergidos en una sucesión de trágicos hechos que se recuerdan hasta nuestros días, tal es el caso de la historia fueguina del extremo sur de Chile.



Selk'nam, yámanas, kawashkar y tehuelches adaptados a los duros paisajes del confín del mundo sufrieron serias consecuencias con la llegada de los colonos a la zona. Algunos de ellos fueron contagiados por diversas enfermedades destacándose entre todas ellas las bronco-pulmonares contagiadas por la misma población colonizadora. Por otro lado, los encargados de la labor evangelizadora presionaban a los indígenas a cambiar sus vestimentas y hábitos de vida aprendidos por sus ancestros. Otros fueron muriendo de forma más abrupta por mano de algunos colonos. Con carabina en mano y junto a algunos coautores del macabro hecho, se puede observar en una de las imágenes

fotográficas⁴¹ más representativas al colonizador Julio Popper en pleno asesinato de un indígena.

De esta manera la raza indígena de la Patagonia se fue apagando hasta llegar a su total exterminio, por la ambición de algunos poderosos colonos que vieron la posibilidad de seguir ampliando su patrimonio en ese lugar a costa de la vida de miles de aborígenes que defendieron sus tierras hasta la muerte. Hoy en día sobre estos pueblos aborígenes sólo se puede hablar de descendientes mestizos los cuales habitan en la Patagonia chilena y argentina.

Magallanes es, en esencia, un territorio de carácter multiétnico y multicultural; por su historia, por su conformación, y por el proceso de desarrollo del territorio, representa una región particular.

El lamentable antecedente de etnias originarias en vías de extinción⁴², las sucesivas migraciones e inmigraciones, en diversos tiempos históricos del devenir regional, nos colocan en la necesidad vital de reconocer y proteger de forma especial, estableciendo la diferenciación, el Patrimonio Cultural

⁴¹ Imagen fotográfica extraída de la página web: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74462.html>

⁴² La extinción indígena que expone esta cita no necesariamente se acerca a la posición personal de esta tesis, puesto que como se expuso anteriormente, personalmente creo que más que una extinción (entendida como un proceso natural) es un exterminio indígena (entendido como un proceso provocado por la intervención humana).

Intangible de la Región, en riesgo, incluso, de piratería genética, dado el interés particular que despierta en el mundo esta región extrema.⁴³

Hernando de Magallanes, marino portugués, por apoyo del Rey de España Carlos I prepara un viaje de expedición con 5 naves, siendo una de ellas la popular “Victoria”. Zarpan desde Sevilla con fecha 10 de agosto de 1519 llegando a conocer el estrecho el 27 de noviembre de 1520. Navegan por el gran océano de aspecto quieto y tranquilo, al cual él lo llamaría posteriormente Océano Pacífico. De esta manera encuentra el paso que une el Océano Atlántico y Pacífico.

Entre el descubrimiento del Estrecho por Hernando de Magallanes en 1520 y la llegada de los primeros colonos chilotes en 1843 (aproximadamente 323 años) ocurren una serie de sucesos de reconocimientos y asentamientos a esta tierra que resultan en absolutos fracasos. Cabe destacar lo que ocurrió en uno de los dos intentos de fortificación y poblamiento de las costas del estrecho.

A cargo de Pedro Sarmiento de Gamboa y por mandato del Rey Felipe II se da inicio al asentamiento de pobladores en el Estrecho. El 11 de febrero de 1584 se funda la primera población llamada: “Nombre de Jesús” y el 25 de

⁴³Ver Consejo de la Cultura y las Artes, 2005.

marzo de 1584 se funda la segunda ciudad llamada: “Rey Don Felipe”. Esta segunda fundación, se ha constituido en uno de los acontecimientos más terribles, y por ende, más memorables de la historia de Magallanes. Allí se recuerdan a todos aquellos que murieron por falta de alimentos, enfermedades o desesperación; después de que la nave encargada de administrar todo lo necesario para la subsistencia de esa población, fuese atacada y arrastrada por un violento temporal. De esa manera, la nave desapareció y con ella Pedro Sarmiento de Gamboa. En 1587 Thomas Cavendish, recogió a un sobreviviente de esta desgracia llamado Tomé Hernández, nombrando este lugar como “Puerto del Hambre”. Nombre que hace memoria de un lugar en el cual murieron aproximadamente 300 personas que no escatimaron su propia vida por intentar fundar una ciudad en estos lejanos lugares.

Tras una larga serie de infortunios que rodearon cada intento de colonización del estrecho de Magallanes, en el año 1843, zarparía desde la isla de Chiloé la goleta nacional Ancud al mando del capitán de fragata Juan Williams con un total de 21 personas, desembarcando el día 21 de septiembre de ese año. Un mes más tarde, es decir, el 30 de octubre específicamente, se inaugura oficialmente el fuerte llamado “Bulnes” en la punta de Santa Ana, constituyéndose en el primer asentamiento poblacional permanente. Sin embargo, esto no estuvo exento de adversidades. Debido a la crueldad del clima,

a lo complejo de la ubicación geográfica y a la pobreza de recursos naturales como lo señala Mateo Martinic (2002: 46), se vieron en la necesidad apremiante de mover la colonia a un lugar más apropiado. Fue en esa búsqueda cuando decidieron situarse en un lugar conocido como Punta Arenosa. Entonces, fue el 18 de diciembre de 1848, cuando se da por constituida la primera ciudad “que con los años habría de llegar a ser capital de una rica región y ciudad principal de la Patagonia”, llamada Punta Arenas (2002: 47). No hay que dejar de destacar que en su inicio la ciudad de Punta Arenas se constituyó como una ciudad penal para reos reincidentes y militares relegados prolongándose hasta el año 1867. Por ello el desarrollo y crecimiento de Punta Arenas fue lento, sin embargo lo que marcaría el crecimiento seguro para esta ciudad sería la decisión del presidente Don José Joaquín Pérez realiza una política de colonización con inmigrantes extranjeros y decreta “puerto libre” a Punta Arenas.

Desde este día se escribe la historia de la fundación de Punta Arenas y su posterior crecimiento y expansión por lo que hoy se conoce como Región de Magallanes, la Patagonia Austral Chilena.

Magallanes como entidad económica y social es hijo de su capital; no puede concebirse el fenómeno prodigioso del progreso patagónico austral sin pensarse primero en Punta

Arenas. Con propiedad histórica puede afirmarse entonces que en mucha medida Punta Arenas “ha sido” y “es” Magallanes⁴⁴.

Y personalmente agregaría a este párrafo recién citado en palabras de Mateo Martinic, que no tan sólo Punta Arenas “ha sido” y “es” Magallanes, sino que “ha sido”, “es” y “será” Patagonia.

ii. PROCESO DE INMIGRACIÓN EN MAGALLANES

Así como nos cuenta la historia, la posesión y posterior colonización de las tierras australes a cargo del gobierno de Manuel Bulnes, dio fin a su cometido con gran victoria al pisar estos rincones el 21 de septiembre de 1843. El capitán de fragata Juan Williams pisó tierra con veintiún personas a bordo de la goleta nacional Ancud confirmando la anhelada soberanía de Chile en esta zona.

En el año 1853, el gobierno a cargo del presidente Manuel Montt estipula a Magallanes en calidad de “Territorio de Colonización”. Lamentablemente,

⁴⁴ Ver Martinic Beros, 2002: 63.

esta condición no fue concretada por la falta de actos de apoyo hacia la zona, continuando en la misma calidad de zona penal.

Sería en el gobierno del presidente José Joaquín Pérez cuando Magallanes comenzaría su real florecimiento.

El desarrollo y posterior crecimiento que alcanzó la colonia en Magallanes en esta segunda administración fue extraordinario. Además, con la llegada del capitán Oscar Viel al puesto de gobernador de la Colonia de Magallanes, todas las ideas políticas-administrativas orientadas desde la presidencia serían eficazmente concretadas.

En este mismo año, específicamente el 2 de diciembre, se propone y establece una de las iniciativas que va a cambiar la historia hasta ese momento contada en Magallanes. La calidad de territorio penal con la cual fue poblada esta zona quedaría atrás, puesto que, se otorgó la estimulación de la inmigración y radicación definitiva en el lugar.

Otro hito importante realizado por el gobierno fue la hijuelación y distribución de parcelas entre los colonos. Como consecuencia de estas propuestas visionarias, en el año 1871 la población se había ampliado llegando a unas 800 personas.

La labor incansable del gobernador Viel fue sin duda, la más significativa para el empuje que ese lugar requería. Todas las órdenes y decretos instaurados como la inmigración, el acrecentamiento del comercio y el tráfico marítimo fueron factores esenciales de progreso y prosperidad para esta región patagónica.

Ya en el 1870 se comienza a vislumbrar los primeros flujos de grupos inmigrantes a la zona, principalmente europeos. Los franceses ya estaban radicados alrededor del año 1874, junto con algunos ingleses, alemanes y posteriormente los suizos. Esta población inmigrante comenzaría a cubrir los diversos parajes patagónicos entre Chile y Argentina. Y gracias a la inteligente motivación de Viel muchos de ellos decidieron comenzar su vida en Punta Arenas. Lo que llevó a que en cinco años llegaran a 200 personas. El historiador Mateo Martinic nos cuenta que:

En Punta Arenas arribaron personas de toda Europa: franceses, portugueses, británicos (ingleses, escoceses, irlandeses y malvineros), españoles, alemanes, italianos, suizos, croatas, rusos, norteamericanos y árabes quienes se fundían con los chilenos quienes eran originarios de Chiloé predominantemente

y del resto del país. También llegaron en menor cantidad los daneses, noruegos, suecos y fineses.⁴⁵

Desde la llegada de diversos inmigrantes de todas las partes del mundo se comenzaría a escribir una historia diferente para Magallanes. Lamentablemente, diferente sólo en algunos aspectos, ya que, la historia de matanzas y sangres que marcaron los inicios de la colonización no terminarían aquí, sino que recién comenzarían a escribirse las frases más tristes y conmovedoras de la historia de este confín.

iii. LA PATAGONIA. RELACIONES POLÍTICAS ENTRE CHILE Y ARGENTINA.

⁴⁵ Ver Martinic Beros, 1985.

Hablar de territorio chileno es entender los tratados que poseionan a Chile en este tema desde tiempos tan antiguos⁴⁶. Es así que el 7 de junio del año 1494 se demarca el territorio del Reino de España y Portugal en esta región de Sudamérica con el tratado de Tordesillas, el cual incluye las tierras de la Patagonia como parte de la gobernación de Chile o de la Nueva Extremadura. Este era el Reino de Chile en el año 1540.



⁴⁶Ver http://www.soberaniachile.cl/resumen_de_las_ocho_entregas_de_territorio_chileno_a_argentina.html

El UTI POSSIDETIS

JURIS⁴⁷ de 1810 no se

manifiesta por escrito,

pero sí es legalizado por

los pergaminos reales,

mapas, archivos oficiales,

cláusulas y las Leyes de

las Indias del tiempo de la

Colonia, en un Chile

ahora independiente.

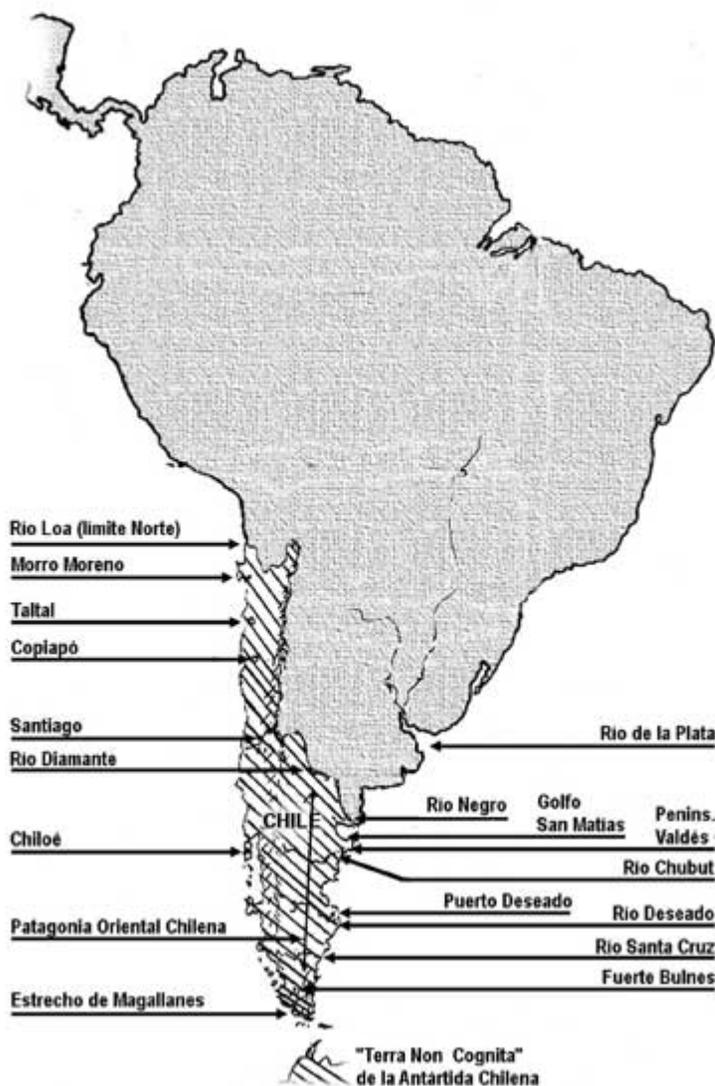
Esta declaración de

límites era parte del

proceso post

independentista y

Territorio de Chile en 1810 y Tratado de 1856



⁴⁷ El principio por el cual se determinó el territorio de las naciones emancipadas de América fue este desconocido principio de Derecho Internacional "*uti possidetis juris*" de 1810, traducible del latín en algo así como "*poseerás lo que te corresponde*", y se impuso como el único patrón de Derecho occidental y civilizado para fijar las fronteras entre las repúblicas en pleno proceso de desmembramiento.: "Cada república conservaría el mismo territorio que le correspondía en la colonia." Extraído del comentario hecho por el escritor e investigador en Historia Pedro Marcelo Rojas Herrera. Recuperado el 23 de Noviembre de 2014 desde la página web: <http://www.blogmejillones.cl/profile/view/41403/PEDRO-MARCELO-ROJAS-HERRERA.html>

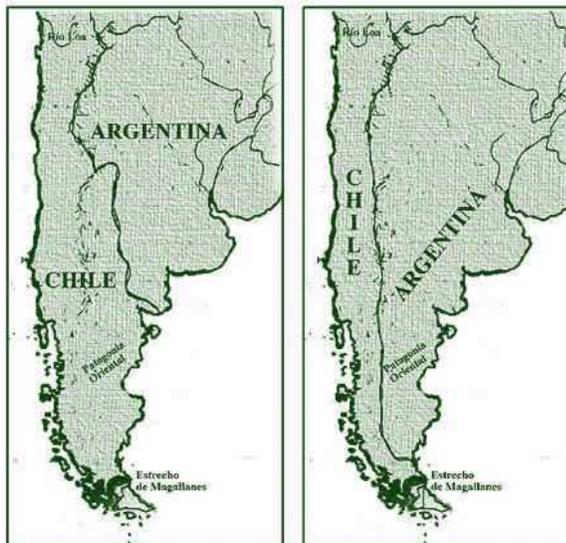
republicano en que se encontraban la nación chilena y la argentina⁴⁸.

Sucede entonces que la Patagonia viene a ser un punto de interés cuando Chile reafirma soberanía al fundar el Fuerte Bulnes en 1843. Diez años más tarde se inician reclamos y fundamentaciones que provocarán cuestionamientos a los tratados existentes llevando así a formular nuevos tratados sobre este tema territorial.

Diversos personajes chilenos y argentinos intentan definir esta situación en informes, escritos y expresiones que no logran en la época el anhelado momento de paz, claridad y definición territorial.

Es el tiempo de la Guerra del Pacífico en 1879, por el norte de Chile, cuando las tierras de la Patagonia quedan desprovistas de resguardo y justa soberanía, por lo que los argentinos declaran señorío en los pueblos del extremo sur. Es la denominada

TRATADO DE LIMITES DE 1881



La posición defendida por Chile era que la Patagonia Oriental empezaba en Río Negro y pertenecía en su totalidad a Chile por concepto de uti possidetis. Se deja constancia de que entonces, por el Sur, Chile llegaba hasta el Polo Antártico, y que por el Norte, en plena Guerra del Pacífico, había avanzado al interior de Perú.

El Tratado de 1881 fijó el límite en la línea de cordillera andina, en base a división de aguas. Toda la Patagonia Oriental quedó en posesión de Argentina. Chile sólo logró conservar sus posesiones territoriales en la zona del Estrecho de Magallanes.

⁴⁸Mapa del territorio de Chile en 1810 y Tratado de 1856. Extraído desde la página web: <http://cartomap.cl/utfsm/HISTORIA%20CARTOGR%20FICA%20RESUMIDA%20DE%20LOS%20L%20CDMITES%20DE%20CHILE.pdf>

"Expedición del Desierto" que, según lo señala la historia debía tomar posesión a costa de lo que fuera, incluso tomando las vidas de tantos indígenas patagónicos.

Llegamos de esta manera al tratado del año 1881⁴⁹ donde Chile entrega al país argentino cerca de 1.000.000 de kilómetros cuadrados de territorio patagónico. Este tratado de 1881 plantea que por la división de las aguas surgiría una línea divisoria quedando la Patagonia oriental en manos argentinas, de este modo, Chile queda y mantiene sus territorios del sector del Estrecho de Magallanes.

Pocos años han pasado y en la Argentina se crean discusiones de interpretación respecto del acuerdo de 1881, que llevarán en 1892, a recibir aproximadamente 800 kilómetros cuadrados de islas y tierras de un sector de Tierra del Fuego. Esto por el desplazamiento del meridiano del cabo del Espíritu Santo hacia el Oriente. Personalidades chilenas intentan resolver estos problemas no logrando conformar al pueblo chileno ante tal pérdida, pero quienes quedan conformes son los habitantes argentinos quienes agregan territorio patagónico en su favor.

⁴⁹ Mapa del Tratado de Límites de 1881. Extraído desde la página web:
http://www.soberaniachile.cl/resumen_de_las_ocho_entregas_de_territorio_chileno_a_argentina.html#sub1

Diez años más tarde un grupo de chilenos cree que los límites en el país están definidos y son irrevocables. En la Argentina presentan nuevos reclamos territoriales a partir del año siguiente al anterior tratado de 1892, incluso involucrando la realeza británica en 1896. Es así que el llamado Laudo de Su Majestad Británica en noviembre de 1902 dictamina a favor de Argentina, en su cuarta entrega territorial en fundamentos de que estos terrenos patagónicos tenían mucha presencia de argentinos establecidos, entre otros argumentos. Chile inicia el siglo XX con cuatro importantes lagos particionados, lagunas y ríos segmentados, según lo estipularía la división de las aguas de más altas cumbres. A esta altura se juramenta respetar "con el honor" este tratado de arbitraje de SMB.

No es fácil entender que el pueblo argentino reitera anexar a su favor nuevas tierras desde la décima región y hasta el Estrecho de Magallanes. Se recurre a S.M.B. quien en 1966 resuelve a favor argentino un extenso territorio, de 420 kilómetros cuadrados, formado por dos grandes valles en el Alto Palena.

El tratado de Paz y Amistad de 1984, que se ratifica en 1985, a través de la mediación del papa Juan Pablo II, que en 1980 acepta participar en este evento, Chile cede 40 kilómetros cuadrados más y 32.000 kilómetros cuadrados de soberanía marítima en el sector del Canal del Beagle. En otras palabras, Argentina queda en control de todo el Pacífico Austral al este del Cabo de

Hornos pasando por alto el Protocolo de 1893. Cabe destacar que en el intertanto Argentina niega el arbitraje de S.M.B. en 1977, a favor de Chile, razón por la cual se recurre al papa Juan Pablo II.

Un nuevo problema limítrofe entre Argentina y Chile viene a resolverse en 1994, con una pérdida para Chile de aproximadamente 560 kilómetros cuadrados los cuales corresponden al sector de la Laguna del Desierto, ubicada entre el hito 62, en la ribera sur del lago O'Higgins/San Martín y el monte Fitz Roy lugar de la Laguna del Desierto.

Llegamos al año 1998. Esta Patagonia no está definida como pareciera, en paz y acuerdo. Contradicciones en políticos argentinos, diferencias de criterios y descontentos hacen resurgir intentos expansionistas que olvidan promesas y acuerdos de paz. El campo de hielo Patagónico Sur con sus muchos glaciares en Los Andes patagónicos entre Chile y Argentina es un territorio de hielo continental y no polar posible de acceder por vía terrestre. En Chile campo de hielo sur y en Argentina hielos continentales. La propuesta cambiaría los límites de 1902 y no respetaría el protocolo de 1893 en que Argentina no iba a pedir más territorio. Año en que hay acuerdo entre los presidentes Eduardo Frei Ruiz-Tagle y Carlos Menem, el tal se refiere a los cerros Murallón y Stokes siendo aprobado por los congresos en 1999.

Cabe destacar que la mirada de los estudiosos chilenos sobre este tema es que Chile entregó o cedió terrenos que eran originalmente propios, pero ¿qué tan cierta es esta afirmación? ¿Cómo puede el gobierno y/o también el pueblo chileno apropiarse de zonas territoriales que en su origen fueron habitadas por los indígenas de la Patagonia? A mi parecer, los verdaderos protagonistas de esta historia quedaron fuera de ella. Los registros que hablan sobre la existencia de indígenas en el extremo sur datan del año 1520 con la llegada de Hernando de Magallanes al Estrecho. Por lo tanto, tales terrenos fueron en sus inicios propiedad de los indígenas de la Patagonia, que por la llegada de los colonos europeos fueron siendo desterrados uno a uno hasta su exterminio total.

Los gobiernos argentinos por su parte, exigieron y demandaron terrenos que a su parecer les correspondían, a través de diversas interpretaciones de tratados ya firmados. Y por otro lado, los gobiernos chilenos se quedaron con la sensación de haber entregado y hasta “regalado” terrenos propios a la Argentina. Sin embargo, de ninguna de las dos partes se reflexiona y menos se cuestiona sobre la injusticia cometida hacia los que en ese entonces tenían todo el derecho de exigir sobre lo que para ellos era su tierra.

A manera conclusiva Mateo Martinic expresa algunos problemas de lo irresuelto de este acuerdo dando a entender que “sólo queda pendiente hasta la actualidad el tramo comprendido entre un punto situado al sur del monte Fitz

Roy y el Cerro Murallón”, destacando el clima de distensión y tranquilidad en lo respectivo a las interpretaciones de los diversos tratados antes mencionados. Lo que lleva a percibir una cierta calma en estos acuerdos que quién sabe hasta qué punto se consideran realmente como acuerdos. Sólo la historia del porvenir escribirá lo que aún falta completar en el libro de la llamada Patagonia.

II. CAPITULO

i. BREVE INTRODUCCIÓN DEL PANORAMA GENERAL DEL FOLCLOR EN CHILE

*No creo que haya posibilidad de una averiguación
cabal de nosotros mismos, sino después
de un largo registro de nuestro folklore.*

Gabriela Mistral⁵⁰

Asentándonos en el extraordinario acervo que comprende nuestra música tradicional chilena y a través de una mirada panorámica de ella (de norte a sur), se alcanza a inferir la abundante riqueza de canciones y danzas representativas que envuelven nuestro territorio nacional, constituyendo un holgado y diverso repertorio que encarna⁵¹ los valores propios de cada una de las regiones de Chile. Dicho repertorio musical comprende no tan sólo un gran número de canciones, sino que además una diversidad de géneros y estilos que se entremezclan produciendo así el denominado fenómeno de la hibridación musical.

Ahora bien, no se puede desconocer que la música de tradición oral o música de cultores tradicionales ha estado expuesta a significativos cambios. Los cuales han ampliado considerablemente su significado original, y que con

⁵⁰ Ver Mistral, 1978.

⁵¹ Esto hace referencia al planteamiento que considera a la música popular no como una mera representación de valores sino como una encarnación de ellos en una cultura. Ver Frith, 1996: 198.

el transcurrir del tiempo han llegado a entenderse actualmente como folclor. Sabemos que desde hace muchos años atrás el concepto de folclor como sinónimo de zona rural ya no es considerado legítimo, puesto que el folclor a través de diferentes procesos socio-culturales se fue extendiendo más allá de sus límites rurales. Uno de esos cambios se fundamenta en la inmigración rural. El proceso de intercambio de gentes de la zona rural a la urbana y viceversa resultó en el ir y venir de nuevas formas y géneros musicales que fueron transformando la conocida música de tradición oral en una nueva definición de folclor.

El vertiginoso desarrollo de la industria musical se convierte en otro factor esencial de cambio en el concepto de folclor entendido hasta ese momento. Con la llegada de la industria musical en la década de 1920 se abre la posibilidad a nuevos músicos, a nuevas creaciones musicales que no necesariamente eran practicadas por los mismos cultores tradicionales sino que se abre el espacio a diversos cantantes, folcloristas, conjuntos y cuartetos que desenvuelven su música en la base del folclor. Desde entonces el folclor pasa a ser de consumo masivo y comienza a establecerse como concepto hegemónico de identidad sonora de la nación. Hacia 1940, las principales distinciones que se constituyeron sobre folclor a través del Estado fueron tres: “Folclor Histórico”, “Folclor Tradicional” y “Folclor moderno”. El folclor moderno fue

la también llamada “música típica” la cual estuvo fuertemente influenciada por la industria musical. Por otro lado, se encontraba el folclor histórico enfocado fundamentalmente en el rescate de conocimientos de los propios cultores o fuentes de archivos literarios. Todo este desarrollo musical basado en el folclor impulsó tres grandes corrientes en las décadas 50 y 60, las cuales fueron: los conjuntos de proyección folclórica, el Neofolclor y la Nueva Canción Chilena. Estas grandes corrientes provocaron una gran puesta en valor del folclor chileno, sin embargo, no dejaba de ser socialmente excluida.⁵²

Sabemos que la Nueva Canción, como lo da a entender su nombre, abrió nuevos caminos hacia una composición más rupturista, ahí por mediados de los sesenta. La tradición pasó a segundo lugar dando espacio a nuevos ritmos provenientes ya no tan sólo de otras regiones de Chile, como la sirilla, la pericon, el trote, el cachimbo, sino que extendió sus límites fuera del país, hacia toda nuestra América Latina. Como lo señala Juan Pablo González (2013: 265), el aumento de la circulación del folclor argentino –salteño y litoraleño- y andino –boliviano y peruano-, permitieron encuentros, cruces e hibridaciones que antes no existieron y que muchos de los cantautores chilenos valoraron y desarrollaron.

⁵² Ver González, 2013.

Como lo explica muy bien Juan Pablo González (2013: 267), a mediados de la década del 70' lo andino comenzó a tomar presencia en el periodo de una fuerte represión militar. Fue en este contexto que lo andino alcanzó la cúspide de su expresión, naciendo grupos que hasta nuestros días son grandes referentes musicales; como por ejemplo Illapu, por nombrar alguno de ellos.

Ahora bien, es aquí en donde me quiero detener de manera más profunda. Porque fue en este devenir musical chileno donde comienza a surgir un nuevo concepto conocido como “raíz folclórica”, que hacía referencia “a una estrategia de la segunda generación de cantautores chilenos (1970-1980) agrupados en el llamado Canto Nuevo, para proteger y legitimar el campo de la canción de autor basada libremente en un folclor de distinta procedencia”⁵³. Es de esta manera como el concepto poco a poco llegó a institucionalizarse hasta ser reconocido por el Estado.

Es así como el concepto de folclor en Chile se aleja cada vez más de su sentido original. El folclor ya no se limita a pequeñas zonas rurales, ni tampoco a expresiones de cultores ajenos a la vida urbana. El folclor en su sentido más amplio se refiere a las raíces que convergen entre diversidades de culturas que van más allá de fronteras geográficas. Lo local, lo regional, lo nacional, y aún

⁵³ Ver González, 2013: 267.

hasta lo latinoamericano queda desdibujado bajo la perspectiva de un folclor universal, que como bien lo explica Juan Pablo González, fue mediatizado a partir del desarrollo de la *world music*. Es lo que este mismo autor llama la tercera generación, aquella que elige opcionalmente y de manera más individual que colectiva el uso de las raíces en sus creaciones. Es un folclor que busca lo auténtico sin negar la posibilidad de integrar elementos contrastantes que diversifiquen su expresión. El folclor de hoy en día se convierte en un valioso elemento integrador, que forma “comunidad desde el margen y la divergencia”⁵⁴.

De esta manera, sería absurdo discutir sobre lo puro, lo esencial o lo auténtico desde la mirada del folclor actual. Sería desconocer el desarrollo natural que sufre nuestro entorno y la humanidad a medida que van avanzando los tiempos, por la llamada globalización. Sería tratar de congelar o embalsamar aquellas épocas que no volverán. Así como los momentos vividos hoy, mañana se transformarán en recuerdos, así es hablar de folclor, hoy nos expresamos con lo que tenemos, mañana eso será sólo un recuerdo y el hoy es algo nuevo. Y no por ese desarrollo natural de la vida vamos a encasillar las primeras expresiones

⁵⁴ Ver González, 2013: 270.

como auténticas o puras, sino que a mi parecer todas tienen el derecho de ser legitimadas y valoradas por lo que son en su momento.

Ahora bien, las discusiones y discursos musicales sobre lo auténtico o no auténtico, o tradicional o no tradicional, en relación con las nuevas corrientes musicales, no es básicamente el objetivo central de mi investigación. Puesto que, personalmente, creo que se ofrecen abundantemente espacios y tiempos dedicados a tratar ese tema, sin embargo, pocos espacios y tiempos para tratar sobre lo que en mi estudio pretendo tratar.

Es así, como a través de este panorama general del folclor musical en Chile pretendo adentrarme en el objeto central de mi estudio.

**ii. EL FESTIVAL FOLCLÓRICO EN LA PATAGONIA Y EL
IMPULSO AL GÉNERO DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN
MAGALLANES**

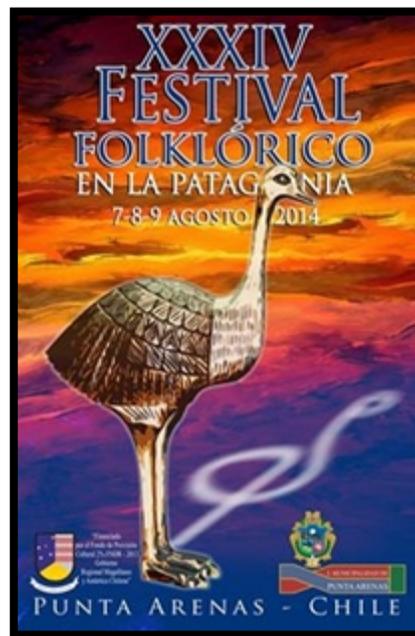
Uno de los eventos más importantes de representación de expresiones culturales de la región, es el “Festival Folclórico en la Patagonia”, un festival que ha marcado un antes y un después en la historia musical de la Patagonia.

Es en el año 1969 y después de haber avanzado unos pequeños pasos en esta iniciativa de abrir espacios para la creación magallánica, que

se organiza la primera edición del Festival de la Patagonia (que tiempo después se llamaría en la Patagonia).

Impulsado en su primera instancia como un nuevo espacio de divertimento y cultura para los magallánicos, que asimismo permitiría incentivar el turismo y la integración con Argentina (Hofer, 2006).

Este festival se ha constituido en un punto de encuentro regional que ha trascendido más allá de las fronteras, puesto que, tal como se menciona en el párrafo anterior uno de los propósitos de este encuentro fue y es, la integración con Argentina, por lo tanto desde sus inicios la “Patagonia” ha sido el principal invitado. Cabe destacar en este contexto, que en el extremo sur de Chile,



particularmente en la Región de Magallanes existe una hermandad con Argentina, es decir, no hay distinción, ni división entre estos dos países, pero hablando sólo en ámbitos musicales. Puesto que, como vimos anteriormente, en el ámbito de las relaciones políticas de Argentina y Chile aún se dejan entrever las tensiones que arrastra la historia patagónica.

Este festival da cuenta de aquella hermandad desde sus inicios, y esta realidad se expresa tal como lo definió el escritor y periodista regional Roberto Hofer:

Todos hermanados en un mismo sentimiento: la Patagonia
hecha canción. (2006).

Con este primer acercamiento al “Festival Folklórico en la Patagonia” ya se vislumbra la estrecha relación existente desde sus inicios entre dos países hermanados en la “Patagonia”, Argentina y Chile, lo que llama considerablemente la atención al momento de considerar la música que se ha desarrollado a lo largo de este festival, música que manifiesta la dicha relación en cada uno de sus certámenes realizados.

La Región de Magallanes por su zona geográfica se encuentra en una condición aislada del resto de Chile, a modo de ejemplo para tener contacto con Puerto Montt y así con el resto del norte del país la única posibilidad es tener que pasar por el territorio argentino para llegar a tener contacto con Chile. Por

lo tanto la cercanía con Argentina es natural, y con ello el intercambio cultural ha sido la tónica permanente en la Patagonia, y el objetivo del festival desde sus inicios fue afianzar los lazos con esta parte del extremo sur de Argentina, por este motivo muchos cantores argentinos han llegado a compartir su música durante todos los años de existencia del festival, interpretando variados ritmos tradicionales argentinos como chacareras, milongas, zambas, entre otros.

Por lo tanto, para hablar de la música magallánica no se puede desconocer la presencia de la cultura musical argentina en el Festival Folklórico en la Patagonia, puesto que sería desconocer la existencia de la transmisión de conocimientos que la propia cultura argentina transmite constantemente a través de su música en este espacio de expresión, que se constituye finalmente en un referente sonoro para la cultura musical magallánica.

Por razones de orden económico, político y social en el cual se encontraba envuelto Chile en la década del 70' con la dictadura, el Festival Folclórico en la Patagonia se vio en la necesidad de poner fin a ese esperado encuentro anual en el año 1978. Así se cerraría la primera etapa del Festival Folclórico en la Patagonia con la culminación indefinida de este espacio cultural gracias a la dictadura que en ese momento afectaba el país y particularmente a la expresión folclórica de la región.

Sin embargo, el gran anhelo de expresar lo que tanto tiempo quedó reprimido y la necesidad de retomar ese espacio cultural que les dejó tantas satisfacciones, hizo renacer el impulso de volver a formar el reencuentro con el festival desde la década del 90'. De esta manera se vuelve a contar la segunda parte de la historia del Festival Folclórico en la Patagonia que se extiende hasta nuestros días.

De esta misma manera la cultura musical chilena ha jugado un papel fundamental en los largos años de existencia del festival, particularmente la Nueva Canción Chilena y posteriormente el Canto Nuevo, fueron las expresiones que más lugar ocuparon en los primeros años del certamen del festival, así lo expuso el destacado compositor, profesor e investigador costumbrista de la música folclórica de Magallanes, Mario Isidro Moreno en una anterior entrevista;

La influencia del Festival de la Patagonia llevó conjuntos de todo el país y llevó por supuesto conjuntos del norte, y lo otro que en la época de la creación del festival de la Patagonia y todos sus primeros años, hubo mucha influencia del Canto Nuevo, entonces, ¿qué conjuntos se escuchaban allá?, estaban el grupo Illapu, Inti-Illimani, Quilapayún, Los Jaivas, y ellos, casi todas sus obras más grandes las tienen con música del norte y ritmos

latinoamericanos, entonces si eso lo tienes escuchando durante mucho tiempo te influencias para crear⁵⁵.

Esta anterior exposición de la presencia e influencia de la cultura musical chilena en el festival, revela el universo sonoro que rodeaba a la cultura magallánica en los comienzos del festival, un punto sumamente interesante de abordar en cuanto a la antes mencionada transmisión y aprendizaje de conocimientos recibidos de esos “otros” en este caso particular, de la música folklórica argentina con sus ritmos específicos (chacarera, zamba, milonga, entre otros) y de la música popular chilena (ritmos tradicionales chilenos y aires folclóricos latinoamericanos).

Este universo sonoro constituyó un potente referente para el Festival Folklórico en la Patagonia que nos provee en una primera instancia la posibilidad de pensar en que existen criterios de valoración estética que cumplen con el perfil del referente que en ese momento histórico marcaba la pauta de lo valorable en la música patagónica.

A modo de ejemplo concreto, las recientes bases de la competencia folclórica del festival que se llevó a cabo en agosto del año 2014, presentaron

⁵⁵ Ver Cárdenas, Contreras, Painén, Parra & Santana, 2010: 194-206.

como requisito que los temas a participar “deben ser de raíz folklórica y que tendrán plena libertad en cuanto a la temática y fuente de inspiración”.⁵⁶

Además las bases plantean una forma de presentación de la canción llamada “forma canción” y definida “a la forma folklórica de la canción presentada: vgr: zamba, tonada, vals, cumbia, sirilla, yaraví, milonga, polka, habanera, cueca, canción, etc”. (Comisión, 2014). Al observar los géneros musicales expresados, podemos deducir la extensa diversidad de ritmos latinoamericanos que van desde Chile, Argentina, Ecuador, Cuba, Colombia, entre muchos otros.

Si consideramos todo lo anteriormente explicado se infiere que el valor que se atribuye a la música que reúne este festival se encuentra en sus bases rítmicas tradicionales latinoamericanas, y en sus discursos poéticos, se concluye en que existe un gusto predominante en este festival hacia un cierto sincretismo cultural, como una forma de enriquecimiento musical que da un resultado de síntesis que desarrolla una expresión musical propia de la Patagonia, de la cual profundaremos con detalle en los siguientes capítulos.

⁵⁶ Ver Comisión, 2014.

iii. BREVE RESEÑA HISTÓRICO-MUSICAL DEL FOLCLOR EN MAGALLANES

Para hablar de una historia musical folclórica en Magallanes debemos remontarnos a los primeros vestigios escritos de este acontecer regional⁵⁷. Todo comienza desde la década del 40' en donde se daría a conocer un grupo que

⁵⁷ Ver Hofer, 2003: 12-14.

trascendería más allá de los límites regionales y nacionales, ellos son Los Hermanos Barrientos. Este grupo conformado por dos varones (Carlos y Tito) y una mujer (Marina) fueron los encargados de llevar el talento musical magallánico hacia el exterior, a través del virtuosismo de Tito en su guitarra y las destacadas voces de Marina y Carlos. La fama y el virtuosismo innato de estos músicos produjeron que sus melodías viajaran cada vez más lejos, llegando a alcanzar no tan sólo Suramérica y Centroamérica, sino que también España. Por nombrar uno de sus grandes éxitos, el vals “Corazón de Escarcha”, establecido en Magallanes como parte de su folclor regional. En palabras de Roberto Hofer se explica que:

El campo del folclore es el que ha brindado una mayor presencia regional, dejando huellas imborrables, sin dejar de lado las raíces chilotas y el influjo patagónico argentino (2003: 12).

Muchos artistas invitados y artistas que andaban en gira por la Patagonia venían a presentar grandes espectáculos folclóricos a la región. Sin embargo, sería hasta la década del 60' cuando el folclor reaparecería con mayor vigor y fuerza.

Fue entonces, gracias a las atrayentes corrientes musicales chilenas como el Neofolclor, la Nueva Canción y el Canto Nuevo surgidas alrededor de las décadas del 60, 70' y 80', en conjunto con los influjos de las corrientes

tradicionales argentinas y el significativo espacio de creación y expresión musical que instalaba el Festival Folclórico en la Patagonia, que dieron impulso a grandes creaciones musicales y a grandes exponentes regionales. Entre los exponentes de la primera oleada creadora en Magallanes del así llamado “Folclor Clásico”⁵⁸ (que se encuentra estrechamente relacionado con el movimiento neofolclórico y de la Nueva Canción desde los años 60’), podemos destacar: Los del Ocaso, Taller Alturas, Rocamalú, Yamán, Patagonia 4, Voces de la Patagonia, Los Cruzados Verdes, Los Ruiseñores, Hoshken, José Nahuelquín, América Sur, Mario Grandi y Karumanta. Otros grupos destacados fueron, Paralelo 53°, Cormorán y Las Voces del Puerto, entre muchos otros.

De esta ya mencionada oleada creadora surgida en la década del 60’ en referencia al folclor, han quedado plasmadas en la memoria regional



magallánica una serie de notables obras que se constituyen como obras emblemáticas del sentir regional. Un fiel reflejo de ello es el caso del “Canto a

⁵⁸ “Folclor Clásico”: es un término utilizado por el periodista y autor del libro *Voces del Sur del Sur* para hacer referencia a la primera parte de folcloristas de la región de Magallanes, basados en un folclor más bien tradicional (ritmos tradicionales chilenos y argentinos) aún sin las influencias populares latinoamericanas posteriores que incluiría la segunda parte de folcloristas regionales en “El nuevo folclor”.

Magallanes” del Taller Alturas, creado el año 1976 con el gran aporte del poeta natalino Fernando Ferrer.

59

El golpe militar causó un quiebre profundo en el desarrollo musical de la región, a pesar de todo, los cambios no fueron absolutamente negativos. Ya que fue en este momento político que surgió un movimiento artístico impulsado por estos mismos creadores magallánicos y otros nuevos adherentes con la necesidad de formar espacios de expresión cultural. Fue en este contexto, que surgieron las conocidas peñas folclóricas. Aquellos espacios se transformaron en los únicos lugares en donde podían expresar su música con libertad. Por lo tanto, las peñas folclóricas se constituyeron prácticamente en escenarios culturales que sirvieron de crecimiento musical por el mismo intercambio de experiencias entre músicos y oyentes. Aquí nacieron artistas como: Manuel Lagos, María Angélica “Coca” Cárdenas, Carlos Guala, Juan Tabilo, Hugo Marín, Nacho Chamorro, Diego Concha, Mario Grandi, Mario Contreras, Ivonne Le Marchand, entre otros. La compleja situación política provocó un

⁵⁹Imagen de la portada del Vinilo LP Doble 12" del *Canto A Magallanes* del Taller Alturas. Extraída de la página web: www.preciolandia.com/cl/vinilo-lp-12-doble-taller-alturas-canto-6uaj8w-a.html

cambio positivo en el quehacer musical de la región. El quiebre de la democracia llevó a los artistas a buscar instancias de reencuentros musicales en las peñas folclóricas, las cuales provocaron mayor contacto con el público y a la vez una motivación significativa para la creación magallánica.

Sin embargo, ya terminado el régimen militar, se inició un proceso distinto en el desarrollo musical magallánico, las instancias de reunión bajo el término de peñas folclóricas en esta nueva etapa política de la nación ya serían parte del recuerdo. Con la llegada de la democracia las diversas instancias culturales se verían en decadencia tras la mercantilización de la expresión artística de los 90' (Hofer, 2003). Cabe destacar, que esta época de “peñas y cafés” se recuerda en la historia musical de Magallanes como una época singular, ese encuentro íntimo entre artistas y oyentes para muchos marcó un antes y un después en la creación y consolidación de la música regional.

Es así, como los cambios sociohistóricos y políticos que traería la democracia también se verían reflejados en los cambios musicales de la región de Magallanes. Es en este momento histórico, a fines de los 80' y principios de los 90', donde se comenzó a fecundar una segunda oleada creadora del así llamado “El nuevo folclor” que se refiere específicamente a la creación de la Nueva Canción y ya apareciendo las creaciones del llamado Canto Nuevo que se heredó de las peñas y cafés en los tiempos de dictadura. Pero sería aquí en

donde comenzaría a proponerse ese aire de “nuevas raíces”, acorde a variantes políticas que hicieran de la música un instrumento de reflexión y cambio social. Y es así como poco a poco se comenzó a instaurar lo que hoy se conoce como el concepto de raíz folclórica, del cual profundizaremos más adelante. Este nuevo semillero de artistas abre la posibilidad a creaciones con influencias sonoras latinoamericanas, es decir, desde el folclor hacia otros géneros latinoamericanos. Entre los exponentes se encuentran los grupos: Semilla, Karukinkanto, Granizo, y Selknam, como los más destacados, sin dejar de lado a muchos otros exponentes como: Rodolfo Maldonado, Esteban “Chepo” Sepúlveda, René “Lito” Rodríguez”, por nombrar algunos⁶⁰.

No se puede negar que los grandes cambios musicales que la región de Magallanes ha sufrido están profundamente ligados a la gran influencia musical que recibieron de los artistas que impulsaban los diversos movimientos musicales en el país. Impulsos que se vieron sostenidos en los sucesos políticos y sociales del momento, y que marcaron el antes y el después de las creaciones magallánicas. Las generaciones de artistas y las canciones del folclor nacional están en la memoria colectiva musical de los magallánicos, entre algunos de ellos se encuentran: Violeta Parra, Víctor Jara, Los Jaivas, Quilapayún, Patricio

⁶⁰ Ver Hofer, 2003: 13.

Manns, Rolando Alarcón, Pedro Messone, Los Cuatro Cuartos, Inti- Illimani, ente otros.

Las creaciones folclóricas de la Patagonia se ven en la necesidad ineludible de ser escuchadas y guardadas no tan sólo en la memoria regional de los magallánicos, sino en la memoria chilena. Y una de las ideas más significativas en referencia a este sentir de salvaguardar el legado musical de esta tierra, fue la creación de un cancionero regional magallánico, a manos del destacado profesor, autor y compositor regional Danny Perich Campana.

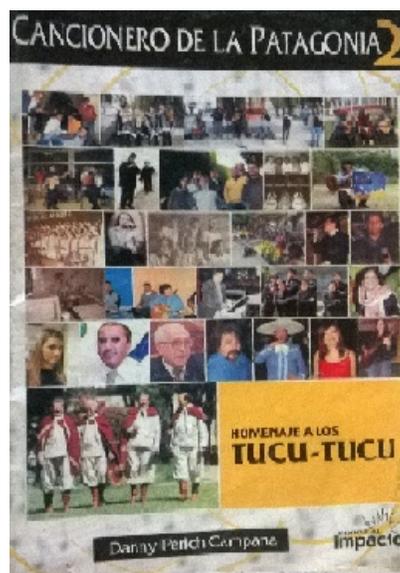
El primer cancionero nace de la siguiente apreciación dicha en las propias palabras del compositor:

No quiero que todo el esfuerzo creativo e interpretativo de mis colegas artistas pase al olvido, por lo que he creado las instancias para que esto no ocurra o al menos lo intento. Es así que he elaborado este primer cancionero que contiene muchas de esas creaciones regionales inolvidables que afloran en cada encuentro festivo de amigos o de compañeros de trabajo [...].⁶¹

De esta manera, se dio inicio a la puesta en marcha de la ya mencionada iniciativa. Y fue en el año 2007 cuando se da a conocer la página web

⁶¹ Ver Perich, 2008.

Cancionero de la Patagonia con una recopilación de biografías y canciones de casi la totalidad de los artistas regionales. En el año 2008 publica el libro *Cancionero de la Patagonia* con el repertorio más característico de los autores y compositores magallánicos. El 2010 publica el *Cancionero de la Patagonia 2*, como la continuación del repertorio anteriormente presentado⁶².



Portada del primer y segundo *Cancionero de la Patagonia*⁶³

Cabe destacar, que esta ardua labor investigativa y recopiladora ha sido, es y será un referente bibliográfico de incontable valor para el patrimonio cultural intangible o inmaterial de la región. Y como patrimonio cultural

⁶² Información extraída de la página web: www.folcloreyculturachilena.cl

⁶³ Imagen extraída de la página web: www.musicapopular.cl/biblioteca/cancionero-de-la-patagonia-2/

intangible es que se debe reconocer, rescatar y resguardar, que en términos de política cultural de la UNESCO, lo entendemos como salvaguardar⁶⁴.

Por lo tanto, esta iniciativa se constituye en un aporte base para todas aquellas futuras investigaciones o labores de rescate patrimonial que surjan con el interés de plasmar en la memoria chilena esta recóndita zona patagónica.

Personalmente, creo que Danny Perich (2008) nos da a conocer de manera más clara el objetivo de su labor y en este caso, el objetivo central de la presente investigación a través de estas palabras:

Espero que tantos hermosos temas creados no se pierdan en el tiempo y que nuestros hijos y nietos las sigan cantando por siempre y ojalá creando otros temas tan bellos como los que hoy se publican en este primer Cancionero de la Patagonia.

Es imprescindible en este punto no tomar en cuenta la importancia del Festival Folclórico en la Patagonia para el desarrollo que ha tenido la historia musical magallánica y por ende, el *Cancionero de la Patagonia*.

⁶⁴ Ver Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008.

Este festival fue y sigue siendo escenario de grandes autores, compositores e intérpretes regionales como también, nacionales e internacionales. Artistas de la talla de César Isella, Los Tucu-Tucu, Los 4 de Córdoba, Zamba Quipildor, Roberto Ternán, Patricio Manns, Tito Fernández, Jorge Yañez, Los Lazos, Inti Illimani, Illapú, Los Jaivas, Soledad, Los Nocheros, Los Huasos Quincheros, y el Dúo Rey Silva, por nombrar algunos. Asimismo, aquí nació un sinfín de melodías que están en la memoria regional, canciones que se transformaron en una especie de “himnos” regionales. Tales como, “Mensaje en la Patagonia”, “El Candombe para José”, “Cuando mi América sepa”, “Sueña negrito”, “El Rin del amor”, “Cuatrero”, “De mi tierra tristeza”, entre otras⁶⁵.

En síntesis, gran parte del repertorio folclórico magallánico más representativo de la región se debe a la creación impulsada por movimientos musicales que se venían gestando a causa de los cambios políticos de transiciones, de democracia a dictadura y de dictadura a democracia en nuestro país. No obstante, desde la década del 90’ hasta la actualidad, se vuelven a escribir nuevas páginas dentro del llamado *Cancionero de la Patagonia*⁶⁶.

⁶⁵ Ver Hofer, 2006: 105.

⁶⁶ *Cancionero de la Patagonia*: se refiere a la recopilación realizada por el compositor Danny Perich Campana, de casi la totalidad de las canciones de creación magallánica o que hayan hecho referencia a esa tierra. Tal recopilación se puede revisar en la página web: www.cancionerodelapatagonia.cl.

III. CAPITULO

i. LA CANCIÓN, EL CANCIONERO FOLCLÓRICO Y SUS REPRESENTACIONES: UN ACERCAMIENTO AL *CANCIONERO DE LA PATAGONIA* DE DANNY PERICH CAMPANA.

La canción es un resorte muy fuerte dentro de la formación de la nacionalidad, ya que posee una doble acción en la que el significado del discurso poético se potencia por el significado de la música, de aquí el valor discursivo del cancionero folklórico en la construcción de la identidad nacional⁶⁷.

⁶⁷ Albin, Caruso & Cianciaroso, 2010. Texto disponible en la página web:

La canción como forma musical, conforma dos grandes campos de acción que se potencian. Así es, como lo explican los autores Albini, Caruzo y Cianciaroso. Uno, pertenece al campo del discurso poético, el texto, y el otro, al campo de la música. El texto, es decir las letras de las canciones como lo señala Oscar Hernández Salgar, son el elemento extramusical más importante de los que se encuentran en el conjunto de partituras, y por ende, “el lenguaje verbal permite identificar una gama mucho más amplia de emociones específicas que el lenguaje musical”⁶⁸. El texto, entonces, al poseer significados extramusicales sobre acciones, hechos, procesos y conceptos conlleva a la producción de diversas representaciones⁶⁹.

Tales representaciones pueden ser de distinto orden referencial, produciendo una serie de significaciones que por defecto determinarán ciertas identidades.

En este contexto, es relevante comprender cómo el discurso poético y musical de un cancionero folclórico puede elaborar representaciones-

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/aportes-investigacion-musicologica-cancionero-escolar.pdf> Recuperado el 21 de Mayo de 2014

⁶⁸ Ver Hernández, 2012.

⁶⁹ Albini *et.al.*, 2011: 40.

construcciones de identidad ubicando de una manera particular a los actores sociales locales representados en el cancionero⁷⁰.

Ahora bien, en este estudio se adopta la concepción de cancionero folclórico a través de la mirada antropológica, que la explica de la siguiente manera:

Cancionero folclórico se refiere a representaciones-construcciones de eventos pasados en donde los narradores entextualizan elementos provenientes de diferentes discursos o diferentes épocas, elaborando un nuevo discurso. (Pizarro, 2006 Citado por Valiente, 2009).

Por lo tanto, el cancionero folclórico en este estudio será entendido “como un tipo de narrativa que da cuenta de prácticas sociales que fundan relaciones sociales, las que a su vez se expresan como representaciones”⁷¹, y que finalmente crean construcciones identitarias.

Es así, como el cancionero folclórico se conforma en una representación “de la sociedad y de lo social” como vimos anteriormente. Es decir, el cancionero folclórico crea, produce y construye en su discurso poético y

⁷⁰ Ver Valiente, 2009.

⁷¹ Ver Valiente, 2009: 48.

musical el imaginario social de una comunidad, como a la vez, crean, producen y construyen discursos de identidad. Puesto que articulan “modos de identificación y prácticas sociales que responden a una racionalidad fuertemente vinculada al lugar de la experiencia, de la sociabilidad, de los afectos, y separan a la población local y su territorio de otras formas de convivencia ligadas a un escenario más global”⁷².

Por lo tanto, toda representación de lo social está determinada o definida por factores ligados a las relaciones experienciales, sociales y afectivas en armonía con su territorio, y podríamos agregar con su naturaleza y su entorno paisajístico.

Las diversas representaciones locales insertas tanto en el discurso poético como en el discurso musical, generan y/o elaboran un nuevo discurso social plasmado en este caso particular, en el cancionero folclórico.

En base al planteamiento que exponen los autores Albin, Caruso y Cianciaroso en su estudio del cancionero argentino como constructor de una identidad nacional, responden a “cómo el cancionero cristaliza una identidad provincial en alteridad a la de sectores hegemónicos”.

⁷² Ver Valiente, 2009: 58.

Se infiere, entonces, que el cancionero se ubica en un lugar preponderante como creador, productor y constructor de la identidad de un territorio. Es una representación concreta y tangible de las diversas imágenes e imaginarios sociales que han estado insertos en la memoria histórica de un lugar. Tales cancioneros dialogan y articulan diversos discursos sociales, creencias, deseos e ideologías, pero esto no significa que el cancionero se constituye sólo en un simple “representador de esos valores” sociales, sino más bien, en un “encarnador” de ellos⁷³.

Es así como se confirma el planteamiento de este estudio en las siguientes palabras de Frith:

No es que un grupo social tiene creencias luego articuladas en su música, sino que esa música, una práctica estética, articula *en sí misma* una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad, sobre la base de la cual se entienden los códigos éticos y las ideologías sociales⁷⁴.

Lo que Frith quiere decir con esto, es que “sólo consiguen reconocerse *como grupos por medio* de la actividad cultural”.

⁷³ Frith, 1996: 198.

⁷⁴ Frith, 1996: 186-187.

Pero en este contexto, personalmente creo que el error de entender la música como simple representadora de valores y creencias de un grupo, está respondida en palabras del autor Juan Pablo González, exponiendo que la música y más específicamente la canción no se puede entender como un simple objeto sino como un proceso, esto en referencia al estudio y método analítico en que ha estado inmersa la canción popular⁷⁵. Pero, que deja al descubierto la equivocada manera de entender la canción como objeto de carácter cerrado aislado de sus posibles *con-textos*⁷⁶. Tal entendimiento de la canción como algo fijado tiene sus orígenes en la notación musical. (escritura).

Sin embargo y apropiándome de la idea propuesta por Juan Pablo González, debemos considerar que la música no es un producto (objeto-fijo) que nace como consecuencia de los valores intrínsecos en un grupo social, sino que se refiere a un “proceso observable” que encarna, y además crea, produce y construye valores en un grupo social.

Por ello, en este estudio se impone como necesario plantear el cancionero folclórico no como un objeto (canción grabada o fijada en partitura o lenguaje

⁷⁵ Ver González, 2013: 131-148.

⁷⁶ Ver González, 2013: 137.

verbal como objeto analítico cerrado) sino como proceso (en sus sucesivas existencias en el tiempo y el espacio)⁷⁷.

Esta comprensión se hace ineludible, para lograr aproximarnos de una manera más fidedigna a las representaciones y significaciones que están insertas en los discursos poéticos y musicales del cancionero, sin dejar de lado los procesos sociales, históricos y culturales que se construyen paralelamente determinando así, la identidad de un lugar.

Es por esta razón, que me he propuesto indagar en un cancionero que día tras día está ocupando más lugar entre los magallánicos, que rescata la memoria histórica, el imaginario social y por ende, la identidad de esta región.

El ya mencionado *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana es la primera recopilación sistemática de canciones populares y/o folclóricas de la región de Magallanes, que incluye una serie de géneros entre los cuales se destaca el género popular de raíz folclórica. Entendiendo en este caso el cancionero folclórico como una recopilación de canciones que:

haciendo pie en las especies realmente folclóricas, se proyectan a nuevas creaciones, ya no anónimas sino que reconocen autor,

⁷⁷ Adorni, 2014. Texto disponible en la página web: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
Recuperado el 17 de Noviembre de 2014.

tanto de la poesía como de la música, más cercanas en el tiempo y en el espacio. Se trata de productos culturales urbanos que a pesar de su antigüedad han adquirido popularidad⁷⁸.

Este cancionero se constituye en una fuente impresa y en línea⁷⁹ que nos ofrece una amplia gama de canciones con la letra y sus acordes correspondientes. Además, en su sitio web nos facilita la reproducción on-line de la gran mayoría de canciones recopiladas. Es por todo esto, que al *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana se le atribuye un valor innegable dentro de la cultura magallánica.

Es un cancionero basado tanto en ritmos tradicionales nacionales como internacionales, predominando ritmos basados en el folclor argentino.

El primer *Cancionero de la Patagonia* publicado el año 2008, nos presenta 81 canciones entre las cuales se encuentran: “Punta Arenas, Adiós”, “Nieve”, “Oración por Magallanes”, “Al sur de la tierra”, “Mensaje en la Patagonia”, “Revuelo”, entre otras representativas canciones de la región. En el *Cancionero de la Patagonia 2* publicado el año 2010 se registran otras 58 canciones entre las cuales se encuentran: “Cuatrero”, “Romance del marino del

⁷⁸ Albin, et.al., 2011: 40.

⁷⁹ Ver en: www.cancionerodelapatagonia.cl.

estrecho”, “Leyenda del Calafate”, “Candombe para José”, entre otras creaciones de la región.

Cabe destacar, que este cancionero comprende también canciones del ámbito del folclor tradicional argentino, croata y chileno. Como ejemplo de la herencia musical argentina en el cancionero podemos nombrar: “Balderrama”, “Luna Tucumana”, “Zamba para olvidarte”, por nombrar algunas. En lo relativo a la herencia musical croata, la canción “Tamo Daleko” se ha convertido en parte del folclor magallánico por la marcada presencia de los inmigrantes croatas (dálmatas) en la memoria histórica de la región. En lo relativo a nuestro país, Chile, podemos nombrar canciones como por ejemplo: “Corazón de escarcha”, una de las más representativas de la región.

Sin embargo, en este estudio no se pretende poner especial énfasis en este ámbito del folclor tradicional, sino en el ámbito del género popular de raíz folclórica en Magallanes, que por supuesto, tiene mucho de lo tradicional tanto como de lo popular.

Tal selección de canciones nos transportarán a la comprensión de esta música como productora de representaciones que abrieron y siguen abriendo camino hacia la construcción de un ya escuchado “*canto patagón o canto patagónico*”.

ii. DESARROLLO DEL ANÁLISIS MUSICAL - TEXTUAL DE UNA MUESTRA REPRESENTATIVA DEL GÉNERO DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN MAGALLANES

El siguiente análisis de música y texto se desarrollará a partir de la información recabada en mi anterior investigación sobre la música de la Patagonia ya mencionada en capítulos anteriores. En aquel entonces, los datos recabados en terreno fueron analizados cualitativa y cuantitativamente a través

de la triangulación de datos, lo que alcanzó una mayor comprensión del fenómeno investigado.

Fue así, como a través de un cuestionario realizado a casi la totalidad de profesores de Educación Musical de la ciudad de Punta Arenas, se arrojó como resultado una tabla con las canciones más representativas de la región a juicio de los propios profesores magallánicos. Dicha tabla expone lo siguiente:

Frecuencias Canciones				
		Respuestas		Porcentaje de casos
		Nº	Porcentaje	
	Mensaje en la Patagonia	18	8.2%	39.1%
	Nieve	25	11.4%	54.3%
	Corazón de escarcha	25	11.4%	54.3%
	Punta Arenas adiós	21	9.5%	45.7%
	Oración por Magallanes	24	10.9%	52.2%
	Himno a Punta Arenas	12	5.5%	26.1%
	Tierra escondida	8	3.6%	17.4%
	Al sur de la Tierra	10	4.5%	21.7%
	Tierra y Pan	6	2.7%	13.0%
	De una tierra tristeza	3	1.4%	6.5%
	Te pertenezco	4	1.8%	8.7%
	Cuatrero	3	1.4%	6.5%
	El ovejero	3	1.4%	6.5%
	El pionero	5	2.3%	10.9%
	Canción a Punta Arenas	3	1.4%	6.5%
	La leyenda del calafate	2	.9%	4.3%
	Romance del estrecho	1	.5%	2.2%
	Me enamoré de ti	2	.9%	4.3%
	Patagonia es libertad	1	.5%	2.2%
	Revuelo	1	.5%	2.2%
Rompe que rompe	1	.5%	2.2%	
Otros	42	19.1%	91.3%	
Total		220	100.0%	478.3%

A partir de esta tabla se dio a conocer un género característico que está presente en la mayoría de las canciones presentadas. Ese es el género de raíz folclórica ya anticipado a lo largo de este estudio. Mi anterior propuesta investigativa logró que a partir de esta selección se diera paso a la transcripción musical para alcanzar el objetivo de llevar este conocimiento a través de un material didáctico para el aula en enseñanza básica. Objetivo que culminó con la presentación de un posible material de apoyo al profesor con biografías de los compositores, autores e intérpretes de la música regional, en conjunto con las partituras, ritmos bases para guitarra y letras.

Ahora bien, en esta segunda instancia investigativa pretendo dar pie a que estas mismas transcripciones musicales sean ahora puestas en el centro de la mesa para un análisis musical y textual que no sólo nos permitirán hacer una simple lectura musical sino que más bien nos permitirán hacer una lectura hacia sus representaciones, asociaciones, y valoraciones presentes en el discurso poético de la música de estas lejanas tierras patagónicas.

He excluido algunas canciones nombradas que no pertenecen al género de raíz folclórica como, por ejemplo: “Corazón de escarcha” canción que pertenece al género de música tradicional, lo que no impide que sea entendido también como un canto patagón. Por otro lado, hay otras canciones que no corresponden a creaciones magallánicas sino que más bien hablan de esa tierra

pero que sus creadores pertenecen a otras regiones. Entonces, las canciones seleccionadas para este análisis son las siguientes:

	Canciones	Porcentajes
1	Nieve	11,4 %
2	Oración por Magallanes	10,9 %
3	Punta Arenas Adiós	9,5%
4	Tierra y Pan	2,7 %
5	De una tierra tristeza	1,4 %
6	El cuatrero	1,4 %
7	La leyenda del calafate	,9 %
8	Romance del marino del estrecho	,5 %
9	Revuelo	,5 %
10	Rompe que rompe	,5 %

Todas las canciones seleccionadas son ya parte del *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana y se enmarcan entre las canciones más representativas de los magallánicos. Las canciones “Nieve”, “Punta Arenas Adiós” y “El cuatrero” pertenecen al autor y compositor Belarmino Sánchez con la interpretación del grupo Patagonia 4. La canción “La leyenda del

calafate” pertenece al autor y compositor Miguel Palma, e interpretada por el grupo Patagonia 4. “Romance del marino del estrecho” pertenece al autor y compositor Jorge Cartes, siendo también interpretada por Patagonia 4. Las canciones “Oración por Magallanes”, “Tierra y pan” y “Rompe que rompe” pertenecen al poeta regional Fernando Ferrer, y la composición e interpretación al grupo Taller Alturas. La canción “De una tierra tristeza” pertenece al autor Juan Miranda con la interpretación del grupo Selknam. Y por último la canción “Revuelo” pertenece al autor, compositor e intérprete Rodolfo Maldonado.

A continuación, presento los resultados del análisis musical y textual del repertorio seleccionado a través de una tabla de síntesis analítica de cada canción. En este análisis se tomaron los siguientes elementos (ya explicados en la introducción de esta tesis): tonalidad, elementos textuales, progresión armónica, elementos melódicos y por último, géneros musicales.

Análisis musical-textual: tabla de síntesis analítica

1. CANCIÓN: NIEVE

TONALIDAD	MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	NOSTALGIA
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA DOMINANTE – DOMINANTE A LA SUBDOMINANTE – DOMINANTE A LA MEDIANTE
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS DESCENDENTES
GÉNERO	MILONGA – TONADA PATAGÓNICA

2. CANCIÓN: ORACIÓN POR MAGALLANES

TONALIDAD	MENOR
------------------	-------

ELEMENTOS TEXTUALES	ESPERANZA
PROGRESIÓN ARMÓNICA	AUSENCIA DE DOMINANTES SECUENDARIAS
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES Y DESCENDENTES
GÉNERO	HUAINO

3. CANCIÓN: PUNTA ARENAS ADIÓS

TONALIDAD	MENOR/MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	TRISTEZA - NOSTALGIA
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA TÓNICA MAYOR – DOMINANTE A LA SUBDOMINANTE
ELEMENTOS MELÓDICOS	LÍNEA MELÓDICA ONDULANTE
GÉNERO	TONADA PATAGÓNICA

4. CANCIÓN: TIERRA Y PAN

TONALIDAD	MAYOR/MENOR
ELEMENTOS TEXTUALES	ESPERANZA – NOSTALGIA - TRISTEZA
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA SUBDOMINANTE – DOMINANTE A LA RELATIVA MENOR
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS DESCENDENTES
GÉNERO	TONADA PATAGÓNICA - HUAINO

5. CANCIÓN: DE UNA TIERRA TRISTEZA

TONALIDAD	MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	TRISTEZA – ILUSIÓN
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA RELATIVA MENOR
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES - SALTOS MELÓDICOS PEQUEÑOS
GÉNERO	CUECA

6. CANCIÓN: EL CUATRERO

TONALIDAD	MENOR/MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	SOLEDAD
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA TÓNICA MAYOR
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS DESCENDENTES
GÉNERO	MILONGA – TONADA

7. CANCIÓN: LA LEYENDA DEL CALAFATE

TONALIDAD	MENOR/MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	AMOR – ILUSIÓN - NOSTALGIA
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A TONICA MAYOR – DOMINANTE A TONICA MENOR – DOMINANTE A LA RELATIVA MENOR -
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES - LÍNEA MELÓDICA ONDULANTE
GÉNERO	ZAMBA ARGENTINA – TONADA PATAGÓNICA

8. CANCIÓN: ROMANCE DEL MARINO DEL ESTRECHO

TONALIDAD	MENOR
ELEMENTOS TEXTUALES	NOSTALGIA - AMOR
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA DOMINANTE – DOMINANTE A LA SUBDOMINANTE
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS DESCENDENTES - LÍNEA MELÓDICA ONDULANTE
GÉNERO	TONADA PATAGONICA

9. CANCIÓN: REVUELO

TONALIDAD	MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	NOSTALGIA - AMOR
PROGRESIÓN ARMÓNICA	DOMINANTE A LA SUBDOMINANTE – DOMINANTE A LA SUPERDOMINANTE
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES Y DESCENDENTES
GÉNERO	CUECA

10. CANCIÓN: ROMPE QUE ROMPE

TONALIDAD	MAYOR
ELEMENTOS TEXTUALES	ESPERANZA
PROGRESIÓN ARMÓNICA	AUSENCIA DE DOMINANTES SECUNDARIAS
ELEMENTOS MELÓDICOS	PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES
GÉNERO	PARABIÉN

Análisis y síntesis de resultados: cuadro de frecuencia

1.- Cuadro de frecuencia: Tonalidad

TONALIDAD	FRECUENCIA
MAYORES	4
MENOR/MAYOR (TRÁGICO/NO TRAGICO)	3
MENORES	2
MAYOR/MENOR	1

2.- Cuadro de frecuencia: Elementos textuales

ELEMENTOS TEXTUALES	FRECUENCIA
NOSTALGIA	7
ESPERANZA	4
AMOR	3
TRISTEZA	3
LONTANANZA	3
ILUSIÓN	2
LIBERTAD	1

3.- Cuadro de frecuencia: Progresión armónica

PROGRESIÓN ARMÓNICA	FRECUENCIA
DOMINANTE A LA SUBDOMINANTE	5
DOMINANTE A LA RELATIVA MENOR	3
DOMINANTE A LA TONICA MAYOR	3
DOMINANTE A LA DOMINANTE	2
AUSENCIA DE DOMINANTES SECUNDARIAS	2
DOMINANTE A LA MEDIANTE	1
DOMINANTE A LA SUPERDOMINANTE	1
DOMINANTE A LA TONICA MENOR	1

4.- Cuadro de frecuencia: Elementos melódicos

ELEMENTOS MELÓDICOS	FRECUENCIA
PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS DESCENDENTES	4
PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES	3
LÍNEA MELÓDICA ONDULANTE	3
PREDOMINANCIA DE GRADOS CONJUNTOS ASCENDENTES Y DESCENDENTES	2
SALTOS MELÓDICOS PEQUEÑOS	1

5.- Cuadro de frecuencia: Géneros atribuidos por sus compositores

GÉNEROS	FRECUENCIA
TONADA PATAGÓNICA	5

MILONGA	2
HUAINO	2
CUECA	2
PARABIÉN	1
ZAMBA ARGENTINA	1
TONADA CENTRINA	1

Considerando los resultados que arrojó este análisis musical y textual, se revelan varios aspectos de suma relevancia en la música de la Patagonia.

En primer lugar, se observa que existe una predominancia por la composición en tonalidades mayores y en tonalidades contrastantes como lo es menor/mayor correlacionado en este estudio con la oposición de lo trágico/ no trágico. En segundo lugar, se observa que los temas más frecuentes en la lírica patagónica hacen alusión a emocionalidades de nostalgia como tema principal en la mayor parte del repertorio. Se destacan otros temas como la esperanza, amor, tristeza y lontananza pero no con la misma frecuencia que la primera. En tercer lugar, en la progresión armónica se destacan las dominantes a las subdominantes, y las dominantes a las relativas menores y a las tónicas mayores. En cuarto lugar, los elementos melódicos analizados muestran una predominancia hacia los grados conjuntos descendentes.

Y por último, los géneros analizados descubren un género llamado así como, la *tonada patagónica*, ritmo que sobresale significativamente a

comparación de los otros diversos ritmos folclóricos del género de raíz folclórica en la Patagonia.

**iii. EL VALOR DISCURSIVO (MUSICAL-POÉTICO) DE LA
CREACIÓN DE RAÍZ FOLCLÓRICA EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD MAGALLÁNICA**

En el caso puntual de mi investigación, he querido estudiar el discurso que corresponde al pensar y al sentir de los propios sujetos en cuestión, específicamente de los compositores, autores e intérpretes del género de raíz folclórica en Magallanes, los cuales compartieron abiertamente su opinión con respecto a los elementos característicos de su música y más importante aún, el

valor que posee como generadora de representaciones que construye su identidad magallánica.

Cabe destacar, que de estos discursos se desprenden importantes significados sociales que están estrechamente amalgamados con el texto literario del repertorio investigado. Los discursos se observan a través de algunos extractos de las entrevistas realizadas a dichos sujetos en mi anterior investigación musical del año 2010.⁸⁰

Entrevista a Jorge Risco⁸¹;

en la parte de la composición siempre hemos sido llorones, ves la nieve y no causa alegría cuando te cuesta caminar, entonces, si compones sobre la nieve tu canto es medio melancólico, las noches son largas y esto te hace reflexionar sobre una forma diferente [...]

⁸⁰ Todas las entrevistas fueron extraídas de: Cárdenas, Contreras, Painén, Parra y Santana. *Reconocimiento y sensibilización de la música popular de raíz folklórica de la ciudad de Punta Arenas. Recopilación para la construcción de un material de apoyo en NB6*. Tesis de grado, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile. 2010.

⁸¹ Destacado profesor de música y cantautor regional. Director del grupo Folklórico "KarukinKanto".

Entrevista a Jorge Sharp⁸²;

la música de la Patagonia se basa en la composición poética, al hombre que trabaja, al ovejero, al clima, historia, la melancolía eso es lo que nos caracteriza [...] la identidad musical es la poseía, las canciones que están inspiradas en las cosas de acá marinos, petróleo, soledad, clima, frío, viento, eso es. Las condiciones climáticas, la soledad, la lejanía de estar tan aparte del país, más que algo folklórico o cultural es la sensación de estar separado del país, si no hay avión no hay otra posibilidad si no es pasando por Argentina, eso es lo que nos marca. Nosotros creemos que somos independientes del resto del país y no necesitamos a nadie, tenemos riquezas, tenemos puerto, eso es lo que marca porque hay un sentimiento de ser magallánico.

Entrevista a Rodolfo Maldonado⁸³;

⁸² Ex-integrante del grupo "Patagonia 4".

⁸³ Canta-autor magallánico.

Siempre hemos sido aislados, la música es de acá, la gente del norte se asombra de conocer esta gente como es, sus costumbres, características, por eso se le llama República Independiente de Magallanes, somos y queremos ser independientes. Por eso hay problemas con el resto del país, porque Chile llega hasta Puerto Montt y nos dicen que hagamos lo que podamos. Tenemos más conexión con Argentina que con lo que es Chile, en el Festival de la Patagonia saludamos a los argentinos como hermanos pero no así con la gente del norte.

Entrevista a Juan Miranda⁸⁴;

Nuestro canto es triste no podemos ser felices si no hay sol o si no hay calor. Habitualmente los cielos son grises, nuestra música es lastimera y triste y la música es romántica pero siempre la asociamos a factores que nos rodean [...]

⁸⁴ Autor y compositor magallánico. Locutor y conductor en canal TV Polar de Punta Arenas.

En las palabras de los propios actores sociales se logra identificar que la identidad musical magallánica está principalmente caracterizada por el entorno paisajístico, evocando emocionalidades luego traspasadas a la música y al texto. La música está definida como lastimera, triste, romántica, melancólica, con un dejo de soledad y lejanía. Se expresa también la idea del *ser magallánico* en relación a la música. Esta música entonces, crea, construye y fortalece el sentir de pertenencia e identidad de los magallánicos a su tierra.

Por lo tanto, el discurso poético de la canción posee un valor considerable a la hora de hablar de identidad magallánica, así lo han confirmado los propios músicos de la zona. Es la composición poética la encargada de plasmar los aspectos históricos, sociales, paisajísticos y climáticos que caracterizan y diferencian a esta zona con una identidad regional muy distinta al resto de las regiones del país. Eso que los hace distintos, es aquello que resalta en el discurso poético de la música. El frío, el viento, la nieve, el ovejero, la pampa, la lejanía territorial son aspectos que los músicos magallánicos quiere expresar en cada una de sus composiciones.

Y este discurso poético refleja en gran manera las diversas representaciones que hoy en día ya son parte del sentir regional. Tales representaciones que han sido construidas por el llamado imaginario social quedan al descubierto en cada composición magallánica. Y en este juego de

representaciones la memoria histórica juega un papel fundamental. Son los hechos históricos, políticos y sociales los que han marcado el devenir de la región y son esos hechos los que van construyendo ese *ser magallánico* que nos hablaba Jorge Sharp anteriormente. Asimismo, la música magallánica ha sido parte de esa construcción, en otras palabras, la música no ha sido un producto resultante de los procesos históricos, políticos y sociales, sino más bien ha sido parte esencial de los cambios y transformaciones de la reciente historia regional.

Ahora bien, para construir una comprensión más clara del hecho investigado y del valor del discurso poético de esta música en la identidad de los magallánicos se hace imprescindible mostrar algunos ejemplos de las temáticas que conforman este repertorio que fueron analizadas en los anteriores acápite. No obstante, es necesario realizar una lectura para comprender la estrecha relación que existe entre el discurso de los actores sociales sobre su música y los elementos textuales insertos en ella. He aquí extractos significativos de diversas canciones del género de raíz folklórica en Magallanes.

Ejemplo 1: Extracto de la canción: Soy de una tierra tristeza.⁸⁵

Soy de una tierra *tristeza*

⁸⁵ Autor y compositor de la canción: Juan Miranda.

impregnada en sin sabores
el viento curtida la especie
el frío templaba mi raza
petróleo y ganado la envuelven
de cobre y carbón bajo nieve

Estribillo:

Soy desde lejos, (Lontananza)
para siempre esquivo al sol
voy desde siempre
aferrado a una *ilusión*
eterna plegaria navega en mis labios
con queja y *tristeza*
por ti he de volver.

Ejemplo 2: Extracto de la canción: Tierra y Pan⁸⁶

Miro desde el barco
la inmensa pampa
mi nuevo hogar
he llegado desde lejos a este lugar
donde el viento me saluda *tristemente*
con la lluvia mis recuerdos caen al mar
y las olas *a mis playas llegarán* (Nostalgia)

⁸⁶ Autor: Fernando Ferrer. Compositor e intérprete: Taller Alturas.

Al morir la tarde
tras de los cerros
el mismo sol
que en mi tierra me alumbrara con calor
ya se esconde enrojecido y lentamente
sin sentir hoy su tibieza *como ayer*
despertando en mi *nostalgia* por volver

Estribillo:

Más nace aquí *en el confín* (Lontananza)
una nueva *esperanza*
de hacer brotar con mi mujer
los frutos de este suelo
y mañana al fin mis hijos tendrán
tierra y pan

Ejemplo 6: Extracto de la canción: Punta Arenas adiós.⁸⁷

Triste estoy pensando
tengo que partir
tengo que alejarme de aquí
de donde nací

Siempre en mi recuerdo tendré sus pampas, la nieve, el mar (Nostalgia)
el viento que llora en la inmensidad

⁸⁷ Autor y compositor: Belarmino Sánchez. Intérpretes: Patagonia 4.

siempre en mi recuerdo Punta Arenas va (Nostalgia)
eso es lo que digo al alejarme de mi ciudad

Dejo atrás mi infancia
he nacido aquí
triste estoy cantando lo ves
tengo que partir

En este marco, es pertinente hablar de significaciones sociales encarnadas en la música y en el discurso sobre esta música, en este caso específico, en el texto musical y literario de este género. Construcciones sociales que surgen de diversas emocionalidades insertas no tan sólo en la música y texto de este repertorio, sino que están grabadas en la memoria histórica de los magallánicos. Para ello hay que lograr entender que la canción es un proceso y no un objeto. Un proceso complejo, de representaciones, imaginarios, valores, emociones, entre muchos otros elementos. Por lo tanto, la canción se constituye en un complejo entramado de procesos musicales como extramusicales.

Es así como, a través del análisis y síntesis de resultados anteriormente expuestos, se logró conocer uno de las emocionalidades más recurrentes dentro de la lírica del género popular de raíz folclórica, estamos hablando de la *nostalgia*.

Cada lírica analizada nos remite al pasado, al ayer, ese que no volverá y que quedará grabado para siempre en la memoria. ¿Qué es lo que realmente está expresando la música magallánica con esta emoción de *nostalgia*?

Los autores Lechner y Pedro Guell⁸⁸ en su texto *Construcción social de las memorias en la transición chilena*⁸⁹, exponen que la nostalgia encierra en sí una paradoja. Si buscamos en el diccionario encontraremos como significado de nostalgia “tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida”, es decir algo que ya no tendrá réplica. Los autores por lo tanto concluyen que, “si el objeto de la nostalgia es lo irreversible, entonces la añoranza del pasado representa, en el fondo, la nostalgia de un presente que desaparece irremediabilmente”.

Se puede hablar entonces, de una nostalgia de lo posible como la evocación de lo que alguna vez pudo ser. No memoria de hechos concretos, sino a una celebración casi metafísica de un pasado del cual sólo se retiene su espíritu, su sentimiento (Lechner y Pedro Guell, 2005).

Es interesante observar como la música magallánica idealiza un tiempo pasado, la vida de antaño, quizás la vida de campo, de barrio, de juntas

⁸⁸ Guell, Lechner. *Construcción social de las memorias en la transición chilena*. CEME – Centros de Estudios Miguel Enríquez – Archivo Chile. 2005: 13.

⁸⁹ Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <http://www.archivo-chile.com>

alrededor de una fogata, de amistad, de tranquilidad en las calles, de tiempo con la familia. En otras palabras, para que exista una nostalgia debe existir una añoranza de lo ausente, de aquello que ya no existe. Son las carencias las cuales nos remiten al pasado. Entonces, podemos concluir que la creación musical magallánica, y más específicamente su discurso poético, se construye desde la nostalgia del pasado, pero de un pasado lejano. Cuando el horizonte se ve desesperanzador “el mañana mejor tiende a ser reemplazado por un pasado dorado” (Lechner y Pedro Guell, 2005).

Por ello, se entiende el porqué de la música magallánica como lastimera, melancólica y triste, simplemente porque es el reflejo de una profunda nostalgia por tiempos que no volverán. Tiempos en los cuales había tiempo de compartir, de ser cordial, de solidarizar, de ser generoso, amigable, confiable que en la modernidad no se dan. Los vínculos sociales están cambiando vertiginosamente, y por ende, la nostalgia del pasado lejano cada vez se hace más fuerte.

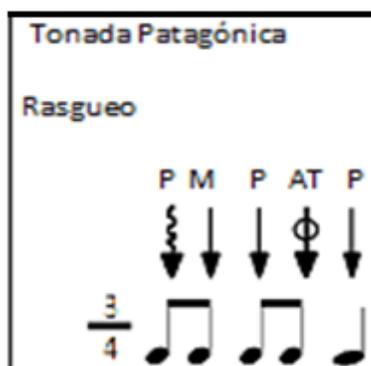
Podemos deducir en este aspecto que, la música de raíz folclórica en Magallanes, y en este caso sus elementos textuales, han jugado un rol de importancia en la producción de representaciones que han ido construyendo conjuntamente con los procesos sociales la nombrada *identidad magallánica*.

De manera conclusiva diré que, el valor discursivo poético de la música de raíz folclórica en Magallanes se encuentra en la construcción de representaciones de su narrativa folclórica que en este caso son las más recurrentes: la representación de la nostalgia, de la esperanza, del amor, de la tristeza y de la lontananza.

Ahora bien, para construir la correlación entre lo musical y lo extramusical es imprescindible la mirada ahora desde el texto musical. En el repertorio seleccionado del dicho género, he observado algunos elementos recurrentes en varias de las piezas musicales analizadas.

Es así como, se manifiesta un género predominante y característico en la Patagonia Chilena, un patrón rítmico que en ocasiones sustenta toda la pieza y en otras solo partes. Lo interesante de este patrón rítmico es que es característico dentro del folclore musical patagónico y se le conoce como *tonada patagónica*.

Este patrón rítmico al ser un elemento característico de la música popular de raíz folclórica en Magallanes y por la evidente recurrencia de una pieza a otra en el análisis anterior, es que es pertinente comenzar un análisis desde este patrón rítmico en correlación con la lírica y



el

valor que ha llegado a poseer a lo largo de los años como un elemento identitario de la música regional.

Ejemplo 1: Cuadro de patrón rítmico: Estilo Tonada Patagónica. ⁹⁰

Las características que acompañan este patrón rítmico en la Patagonia es el *tempo Lento* del $\frac{3}{4}$, en cada una de las piezas en donde aparezca esta figura característica siempre está en la misma velocidad. Otro aspecto es el modo menor que acompaña a este ritmo preponderantemente, y que en algunas piezas es interesante observar el cambio de modo menor a mayor al pasar de la estrofa al estribillo. Junto con las tonalidades mayores, las que pasan de menor a mayor también fueron las más recurrentes del análisis realizado. Este contraste de menor a mayor tiene mucho que aportar al análisis. En palabras de Oscar Hernández ese contraste responde a la oposición de *trágico- no trágico*, que no quiere decir que el menor sea triste y el mayor alegre, sino más bien que “existe una marcación que se produce por el contraste entre mayor y menor, y por el

⁹⁰ Cuadro extraído del Material de apoyo para el docente especializado en Educación Musical. *Desde el confín*. Recopilación de la música de raíz folklórica de Punta Arenas. En el marco del seminario de grado de: Cárdenas, Contreras, Painén, Parra y Santana. *Reconocimiento y sensibilización de la música popular de raíz folklórica de la ciudad de Punta Arenas. Recopilación para la construcción de un material de apoyo en NB6*. Tesis de grado, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile. 2010.

mapeo de dicho contraste con la relación trágico- no trágico en un cuerpo extenso de piezas” (Hernández, 2012).

Lo que nos lleva a concluir que la música magallánica tiene ese contraste entre tristeza melancólica expresada en representaciones de nostalgia y, alegría expresada en representaciones de esperanza, correlacionadas explícitamente a través del cambio de menor a mayor de la estrofa al estribillo. En ocasiones este cambio rotundo de menor a mayor se respalda por una de las progresiones armónicas más recurrentes: la dominante a la tónica mayor. Además este cambio se reitera en algunas de las canciones por un cambio de ritmo; por ejemplo de milonga en tonalidad menor a tonada de corte centrino en la misma tonalidad pero mayor, lo que lleva a que la música tenga un nivel alto de expresividad y claridad en lo que expone.

Asimismo se observa reiterativamente juegos a tres voces en perfecta armonía con gran lirismo y fuerza, cantando en varias ocasiones prolongados arreglos con expresiones como: o, o, o [...], que en palabras de las autoras Viviana Polli y Silvia Bittar confirman mi hipótesis personal sobre qué:

Ciertas repeticiones vocálicas (o,o,o/a,a) y consonánticas (ch) tienen que ver con un sentido más intenso, el sentido de susurro

del viento que, en otros tiempos, corría en paralelo con la libertad de los dueños de la tierra.

Además, en el ámbito melódico, a partir del análisis se pudo identificar que las formas más características de sus líneas melódicas tienden a ser en predominancia de grados conjuntos descendentes, tanto en tonalidades mayores como menores, lo que lleva a deducir que las melodías responden al sentir de tristeza melancólica y lastimera al dejar descender una serie de melodías en variadas ocasiones dentro de una misma composición.

A continuación una partitura con el ejemplo de algunos de los elementos musicales característicos recién mencionados de la música magallánica.

Ejemplo 2: Partitura de la canción *El cuatrero*. Milonga y variación de tonada.⁹¹

⁹¹ Partitura extraída del Material de apoyo para el docente especializado en Educación Musical. *Desde el confín*. Recopilación de la música de raíz folklórica de Punta Arenas. En el marco del seminario de grado de: Cárdenas, Contreras, Painén, Parra y Santana. *Reconocimiento y sensibilización de la música popular de raíz folklórica de la ciudad de Punta Arenas. Recopilación para la construcción de un material de apoyo en NB6*. Tesis de grado, Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile. 2010.

El Cuatrero

A
 B m B m B m G E m F#7 B m
 Oh oh oh oh Cua - tre - ro tu no-chees
 Sur - cos tuca-ra re -

9 G A D F#7 G F#m G
 cor - ta tra - ta Se - ñal Lar - go di - a dees-pe - ran - za Sil - bi - do - seo - yca lo - le - jos es el com - pin - che quea
 (. .) de tras - no - cha - das un - nas ro - ban - do - ga - na - do o - tras tu vida - dis - ci -

15 F#7 B m G A D F#7
 guar - da Ma - na - da deo-ro que su - be co - rre - tean - do va - cas - par - das
 pa - da A - ho - ra ya es muy tar - de (.) (.) es tu vida que ca - bal - ga

21 G F#m G F#7 To Coda B
 por el Ce - rro Do - ro - te - a ca - mi - noa - La - gu - naA - mar - ga Hu - yen - do vas de los va -
 mues - tra de nie - ven tus sie - nes obs - cu - ra - cel - da - quea - guar - da

27 G#m C#m F#7 B G#m C#m F#7
 - lles por los pa - sos - y que - bra - das bus - can - doar - bo - les tor - ci - dos co - mo re - fle - jos ya - ho - ran - zas es -

34 B G#m A F#7 B G#m
 pue - las que van de - jan - do sur - cos de ba - rroy - nie - ve ver - gue - za de hue - llas cla - va - das en

40 A C#m F#7 B B m (Texto hablado)
 sor - doan - dar de ro - da a - jas *D.S. al Coda*

48 D F#7 G F#m G A B m D G
 La no - che la

56 G G B m G B m E E m B m
 no - che siem - pree - s muy lar - ga cua - tre - ro - cua - tre - e ro

65

CONCLUSIONES GENERALES

De la búsqueda del llamado *Canto Patagón* o *Canto Patagónico*

El *Canto Patagón* se define como forma musical libre cuya poesía se caracteriza por su contenido épico paisajístico, eminentemente regional y patagónico.

No es de extrañarse que, en estos primeros años del nuevo milenio, permanezca en Punta Arenas, la ciudad chilena más austral, este magno encuentro (refiriéndose al Festival Folclórico en la Patagonia), en la búsqueda constante de este “Canto Patagón”, donde se mezclan "Todas las Voces, todas", en una cita de países de lengua e historia común teniendo tanto que decir cantando, expresando uno de los más ricos sentimientos del hombre, como son el amor y la amistad. El amor, por nuestra tierra generosa, y la amistad por sabernos definitivamente hermanos en un destino y en un fin... Americano⁹².

Una de las preguntas que ha surgido en medio de esta investigación y que es la inquietud que comparten muchos artistas regionales es ¿Cuál es, cómo es y dónde nació este llamado *Canto Patagón*? Responder sobre su origen es una

⁹² Concha Otarola, Diego. *Su historia. Breve reseña histórica del Festival Folclórico en la Patagonia*. Extraído de la página web: <http://www.festivalfolkloricoenlapatagonia.cl/>. Danny Perich C. - Festival Folclórico en la Patagonia © 2013. Recuperado el 17 de Noviembre de 2014.

tarea ardua y quizás a estas alturas casi imposible, sin embargo, cuál y cómo es el *Canto Patagón* constituye una interrogante en la cual he pretendido aproximarme desde lo general a lo específico. En lo general, estoy hablando del Festival Folclórico en la Patagonia, para ir luego a algo más específico como el *Cancionero de la Patagonia* de Danny Perich Campana, para finalmente recaer en el género popular de raíz folclórica en Magallanes.

El estudio de este género nos permitió profundizar en los diversos elementos musicales y textuales del género creativo más difundido en la Patagonia y no tan sólo en Chile sino que también en Argentina. Este género nos habla de la Patagonia, de su gente, de su quehacer, de sus historias, de sus recuerdos, de sus sufrimientos, de su geografía, de su climatología. Ese ser magallánico con un dejo de nostalgia, tristeza, melancolía, soledad y lontananza pero que sabe que la esperanza es lo último que se pierde. Un ser magallánico que sabe sobreponerse a la dureza del clima y a la desolación de la pampa, un ser magallánico más bien reflexivo y tranquilo.

Asimismo, la música del folclor magallánico tiene mucho de su historia, de su llegada, de su transcurrir. Por lo tanto, esa música no se constituye meramente en prácticas musicales sin sentido, es más, las prácticas musicales del extremo sur, como lo son las interpretaciones en el Festival de la Patagonia,

o en otros escenarios, son prácticas insertas de valores, representaciones, imaginarios, que construyen identidad día tras día.

Por lo tanto, a manera preliminar como una aproximación inicial a este tema, puedo concluir que el *Canto Patagón o Canto Patagónico* se caracteriza por su valor discursivo poético, que desarrolla una construcción de representaciones en la narrativa folclórica, como la lírica representativa de la nostalgia, de la esperanza, del amor, de la tristeza y de la lontananza, como también en menor grado de la ilusión y la libertad. Representaciones que por ende, evocan emocionalidades insertas no tan sólo en sus letras, sino que a la vez son articuladas en su música. Cabe destacar que estas representaciones están estrechamente relacionadas al entorno paisajístico, como también al entorno social, histórico y cultural. Son representaciones que surgen del imaginario colectivo que se va construyendo de manera permanente en la memoria colectiva de su propia historia social. Es repertorio que trata de la nieve, el viento, la pampa, el coirón, los árboles torcidos, de Puerto del Hambre, del Estrecho de Magallanes, de los pueblos aborígenes, del ovejero, de la estancia, del arriero, del hielo, de la escarcha, de su gente, entre muchas otras.

Su música por otro lado, respalda este sentir regional, sus melodías lastimeras predominan en líneas melódicas de grados conjuntos en descendencia, sus ritmos tienden a cambiar de la estrofa al estribillo, pudiendo

comenzar en ritmo de milonga o tonada patagónica, puede cambiar en el estribillo rotundamente a una tonada centrina o a un huaino. Además estos cambios suelen estar reiterados por cambios de tonalidad. Por ejemplo: en la estrofa comenzando en una tonalidad menor rápidamente la dominante caerá en la tónica mayor para caer con una tonalidad mayor en el estribillo que sólo volverá a ser menor al pasar nuevamente a la estrofa.

Otro punto de importante consideración es la reiteración de un ritmo característico de la Patagonia pero que ha tomado gran parte el escenario magallánico, es el ritmo de la mencionada *tonada patagónica*, la cual se encuentra presente en diversos compositores, de diversos tiempos, lo cual llama profundamente la atención. Este ritmo tiene la característica de ser un ritmo *lento, simple, débil, tímido*, en compás ternario ($\frac{3}{4}$).

Estos son aspectos musicales recurrentes y reiterativos de una a otra pieza musical, lo que caracteriza y nos aproxima de manera general hacia el llamado *Canto patagón* o *Canto patagónico*.

BIBLIOGRAFÍA

Albini, C. C. (2010). *Aportes de la investigación musicológica a la creación de un cancionero escolar argentino en la primera mitad del siglo XX X* [en línea].

Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.. Universidad Católica Argentina.

Andreoli, M. (2005). *Folklore musical de adscripción patagónica: articulación entre discurso musical e ideologías contrastantes*. Buenos Aires: Conservatorio Nacional de Música Manuel de Falla.

Cárdenas, C. P. (2010). *Reconocimiento y sensibilización de la música popular de raíz folclórica en Punta Arenas. Recopilación para la Construcción de un Material de Apoyo en NB6*. Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello.

Comisión, X. F. (2014). *Bases XXXII Festival Folklórico en la Patagonia*. Punta Arenas: Ilustre Municipalidad de Punta Arenas.

Fernández de Cabo, E. (2004). *Magallanes desde el ayer. Texto didáctico de la Historia de Magallanes 1520-1900*. Punta Arenas: Methanex, Ilustre Municipalidad de Punta Arenas.

Frith, S. (1996). “*Música e identidad*”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

G. Facchinetti, S. J. (1997). *Patagonia. Historia, discurso e imaginario social*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera.

Gobierno de Chile., C. N. (2008). *Chile la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*.

Gobierno de Chile., C. N. (2005). *Magallanes quiere más cultura*. Región de Magallanes.

González & Rolle. (2007). *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. Brasil: Universidade de São Paulo.

González & Rolle. (1999). *Recordando lo no vivido. Música popular urbana como vehículo de la memoria*. Santiago: Universidad de Santiago.

González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Hernández, O. (2012). *Análisis de correspondencias entre música y texto en el libro Canciones y recuerdos, de Jorge Añez: en busca del tópico de la melancolía andina en la música colombiana.*

Hofer, R. (2006). *Almanaque 2007 de la música patagónica.* Punta Arenas: Fondo para el fomento de la música nacional.

Hofer, R. (2003). *Voces del Sur del Sur.* Punta Arenas: La Prensa Austral Impresos.

Lechner y Pedro Guell. (2005). *CEME - Centro de Estudios Miguel Enríquez - Archivo Chile.*

Ledrut, R. (1987). *Société réelle et société imaginaire.*

Marañón Rodríguez, J. (2011). *Reflexiones teóricas acerca de la interrelación entre memoria histórica e imaginarios sociales.* Málaga: eumed.net.

Martínez, J. (2011). *Las Artes Visuales y la Educación de la Cultura Visual.* Santiago de Chile: Facultad de Artes-Pontificia Universidad Católica de Chile.

Martinic, M. (2002). *Breve historia de Magallanes.* Punta Arenas: Ediciones de la Universidad de Magallanes.

Martinic, M. (1985). *Magallanes de Antaño.* Punta Arenas: Imprenta Don Bosco.

Mistral, G. (1978). *Algunos elementos del folklore chileno.* Santiago: Andrés Bello.

Perich, D. (2008). *Cancionero de la Patagonia.* Punta Arenas: Editorial Impacto.

Pintos, J.-L. (2000). *Construyendo realidad(es): los imaginarios sociales.* Santiago de Compostela.

Pintos, J.-L. (1995). *Orden social e imaginarios sociales (Una propuesta de investigación).* Santiago de Compostela: Universidad de Compostela.

Román, C. (2002). *Patagonia. Memoria, imagen e identidad. (Revisión histórica de las imágenes existentes para el territorio patagónico chileno-argentino)*. Santiago de Chile.

Valiente, S. (2009). *Discursos de Identidad Territorial según el Cancionero Folklórico*.

Zamora, M. (2009). *En Mejillones yo tuve un amor. Imaginario Social e identidad local*. Iquique: Universidad Arturo Prat.

SITIOS WEB

Andreoli, M. (2005). *Folklore musical de adscripción patagónica: articulación entre discurso musical e ideologías contrastantes*. Disponible en www.iaspmal.net

González & Rolle (2007). *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. *Rev. hist.* Disponible en: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003483092007000200003&lng=pt&nrm=iso

Adorni (2014). Reseña de González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. El oído pensante 2 (2). Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

Mapas Instituto Geográfico Militar en:
www.igm.cl/MAPAIGM/CHILE%20REGIONES/DPA/XII.jpg
www.igm.cl/MAPAIGM/CHILE%20COMPLETO/CHILE%20TRICONTINENTAL.jpg

Resultados preliminares censo de población y vivienda 2012. Instituto Nacional de Estadísticas. Recuperado el 12 de Mayo de 2014, desde: www.ine.cl , Santiago, Chile. 2012: 12.

Información noticiosa otorgada por la Prensa Austral el día 1 de Septiembre de 2012.

Extraída desde la página web: www.laprensaaustral.cl

Mapa de la Gobernación de Chile o de la Nueva Extremadura, 1548.

Extraído desde la página web:

<http://cartomap.cl/utfsm/HISTORIA%20CARTOGR%20C1FICA%20RESUMIDA%20DE%20LOS%20L%20MITES%20DE%20CHILE.pdf>.

Mapa del territorio de Chile en 1810 y Tratado de 1856.

Extraído desde la página web:

<http://cartomap.cl/utfsm/HISTORIA%20CARTOGR%20C1FICA%20RESUMIDA%20DE%20LOS%20L%20CDMITES%20DE%20CHILE.pdf>

La Patagonia. Relaciones políticas entre Chile y Argentina.

http://www.soberaniachile.cl/resumen_de_las_ocho_entregas_de_territorio_chileno_a_argentina.html

Mapa del Tratado de Límites de 1881.

Extraído desde la página web:

http://www.soberaniachile.cl/resumen_de_las_ocho_entregas_de_territorio_chileno_a_argentina.html#sub1

Imagen de la portada del Vinilo LP Doble 12" del *Canto A Magallanes*.

Extraída de la página web: www.preciolandia.com/cl/vinilo-lp-12-doble-taller-alturas-canto-6uaj8w-a.html

Imagen del Cancionero de la Patagonia

Extraída de la página web: www.musicapopular.cl/biblioteca/cancionero-de-la-patagonia-2/

Información sobre el Cancionero de la Patagonia

Extraída de la página web: www.folcloreculturachilena.cl

Definición de metáfora

Extraída de la página web: <http://www.retoricas.com/2009/06/definicion-de-metфора.html>

Imagen fotográfica de Julio Popper en la matanza a los indígenas

Extraída de la página web: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-74462.html>

Construcción social de las memorias en la transición chilena

Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro

Estudios “Miguel Enríquez”, Extraído de la página web: <http://www.archivo-chile.com>