



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**“LAMENTOS FUEGUINOS:
DEL HOMBRE BLANCO AL INDIO SELK’NAM”**

Tesina de Postítulo de especialización en Composición Musical

FELIPE IGNACIO ALARCÓN MUÑOZ

PROFESOR GUIA:
EDUARDO CÁCERES R.

COMISIÓN:
EDGARDO CANTÓN
MARIO MORA

SANTIAGO DE CHILE
OCTUBRE 2015

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
Fundamentación.....	5
Motivación.....	7
Descripción.....	8
Resumen	9
CAPITULO I: TIERRA DEL FUEGO; HISTORIOGRAFÍA.....	10
1.1 Tierras Australes	11
1.2 Después de Magallanes.....	13
1.3 Holanda	20
1.4 Expediciones Científicas y Misiones Religiosas.....	21
CAPITULO II: HABITANTES AUSTRALES.....	24
2.1 Kaweskar o Alacalufe	24
2.1.1 Economía	28
2.1.2 Estructura Social	29
2.1.3 Mundo Espiritual.....	30
2.2 Yagán o Yámana.....	33
2.2.1 Economía	34
2.2.2 Estructura Social	35
2.2.3 Mundo Espiritual.....	37
2.3 Selk'nam u Onas	39
2.3.1 Economía	41
2.3.2 Estructura Social	44
2.3.3 Mundo Espiritual y Mitológico Selk'nam	47
2.4 Música Austral: hacia un imaginario fueguino.....	50
2.4.1 Estilo Fueguino.....	52
2.4.2 Transcripciones de música fueguina.....	57

ESTADO DEL ARTE	61
CAPITULO III: MUSICA INDIGENISTA EN CHILE	61
3.1 Primer Periodo.....	65
3.3 Segundo Periodo.....	72
3.3 Tercer Periodo	76
CAPITULO IV: ANÁLISIS DE LA OBRA	83
4.1 El Canto.....	84
4.2 Transcripción.....	86
4.3 Análisis Macro Formal	89
4.4 Macro-Forma.....	90
4.5 Sección A	91
4.5.1 Presentación del Tema A (c. 1 al 12)	91
4.5.2 Tema (c. 13 al 33)	92
4.6 Sección B	96
4.6.1 Presentación del Tema B (c. 34 al 43)	96
4.6.2 Sección B (c. 44 al 59)	99
4.7 Puente (c. 68 al 75 app.).....	103
4.8 Desarrollo B (c. 76 al 132).....	107
4.9 Desarrollo A (c. 133 al 177).....	113
CAPITULO V: LAMENTOS FUEGUINOS, DEL HOMBRE BLANCO AL INDIO SELK'NAM	119
CAPITULO VI: CONCLUSIONES	154
BIBLIOGRAFÍA.....	156

INTRODUCCIÓN

Fundamentación

Iniciar una investigación sobre los pueblos del sur austral chileno-argentino, es de suma dificultad debido al fuerte impacto que generó la llegada de occidente a estas lejanas tierras. Las primeras expediciones que se realizaron en 1520 la llamaron “Tierra del Fuego”, debido a las luces que se divisaban por las noches desde los barcos que atracaban sigilosamente en los canales de la Región Magallánica. A mediados del siglo XX estas luces y el casi millón de aborígenes que existieron en estas tierras durante milenios ya no iluminarían más los oscuros pasajes del sur del mundo.

Ciertamente llama la atención que un pueblo que habitó semi desnudo las tierras mas gélidas del planeta, allá desaparecido en no mas de medio siglo desde los primeros contacto directos con el hombre europeo. Es a raíz de esta extinción exponencial que me interesé en el pueblo Selk’nam y sus últimos eslabones vivos.

“A fines del invierno de 1966, en Tierra del Fuego, Argentina, murió Kiepja, mas conocida como Lola. Su grupo étnico es generalmente llamado Ona¹, aunque su verdadero nombre es Selk’nam. El modo de vida de los Selk’nam es (*era*) el mas antiguo de la humanidad: el de la edad de piedra, el Paleolítico de los cazadores, recolectores y pescadores. Con Kiepja,

¹ Los Selk’nam nunca tuvieron el nombre de Onas, este es un malentendido que proviene de la palabra Yámana “Ona” y cuyo significado se refiere al Norte. El investigador Thomas Bridges, al haber trabajado casi toda su vida con los Yámana, se refería a los Selk’nam como Onas, por encontrarse hacia el norte.

desapareció todo testimonio directo de su cultura. De los pocos sobrevivientes de su grupo, ella era la de mayor edad y la única que había vivido como indígena.”² Así comienza la investigadora Anne Chapman su libro “Los Selk’nam de Tierra del Fuego”, publicación que narra su vivencia con la última Selk’nam de origen, Lola Kiepja, en Tierra del Fuego. Lola, además de ser la última Selk’nam viva (hasta el 1966), fue una **Xo’on**, que en español se conoce como “chamán”, lo cual la hace exclusivamente rica en conocimiento de lo más profundo de la cultura Selk’nam y sus rituales. Kiepja “(...) parecía realmente feliz al revivir su antiguo modo de vida a través de sus relatos y sus cantos. Pero sabía que su mundo había desaparecido para siempre”³

En este libro, la Etnóloga Dra. Anne Chapman⁴ cuenta en una narración de primera persona, como fue compartir con la última Selk’nam viva, además de contar detalles íntimos tanto de la cultura Selk’nam como de la protagonista Lola. Este libro, es uno de los pocos que existen y que relatan de manera vivencial la cultura Selk’nam, además contiene grabaciones de cantos interpretados por Lola con sus respectivas descripciones y usos en el pueblo Selk’nam. “Las grabaciones comprenden cuarenta y siete cantos entonados por Lola Kiepja (...) Los Selk’nam carecían de instrumentos musicales. Estos

² CHAPMAN, A. (2002). Fin de un mundo, los selk’nam de tierra del fuego. Argentina: Taller Experimental Cuerpos Pintados. p.21

³ Ibidem

⁴ Anne MacKaye Chapman (Los Ángeles, Estados Unidos, 1922—París, Francia, 12 de junio de 2010) fue una antropóloga franco-estadounidense conocida por sus estudios sobre los pueblos fueguinos, en especial de los selk'nam. Además realizó investigaciones sobre los pueblos de Mesoamérica como los tulipanes y lencas de Honduras.

cantos no llevan ningún acompañamiento”⁵ Los cantos a los que se hace referencia además, son traspasados mediante tradición oral y por ende la memoria de protagonista es lo que nos da el sustento que necesitamos para decir que estos cantos son fidedignamente Selk’nam.

Motivación

El presente trabajo propone la composición de una obra musical que, además de utilizar el material contenido en estos cantos (específicamente Lamento 36-38, véase Libro Anne Chapman) realice una mirada crítica al hecho histórico, utilizando la primera finalidad del canto “Algunos de los cantos volvía a entonarlos una y otra vez, principalmente dos de los lamentos (números 36 y 38) en memoria de su madre y de dos hijos recién fallecidos”⁶, para re-significarlo hacia una obra de carácter poético y descriptivo que englobe, en parte, la historia de su pueblo.

Me interesé en este trabajo debido a la gran carga poética que posee, además de dar una libertad compositiva a través de un material sonoro muy maleable e imaginable, pero que a su vez me presenta el desafío de plasmar no solo una composición propia, sino el entendimiento del otro para el desarrollo de la misma y dejando en claro que no es cualquier “otro”, sino aquel que ya no existe, y que el único legado existente de él, es un punto de vista a través de un elemento relativamente neutro, la grabación y la transcripción.

⁵ CHAPMAN, A. (2002). p.157

⁶ CHAPMAN, A. (2002). Fin de un mundo, los selk’nam de tierra del fuego. Argentina: Taller Experimental Cuerpos Pintados. p.21

Es posible agregar a esto que, las expresiones del pueblo Selk'nam y todo aquel pueblo que provenga de el grupo de los "fueguinos" "(...) constituyen, con alta probabilidad, uno de los testimonios de mayor antigüedad y arcaísmo, cuyas raíces se hunden en el tiempo de los orígenes del hombre americano y sus tempranos flujos migratorios.", además, María Ester Grebe agrega algo que me parece fundamental y es que "Sería injusto desconocer, además, su valor como expresión artística primigenia, cuya simplicidad y primitivismo no están exentos de un impulso estético elemental"⁷

Descripción

Será necesario indagar en la historia de estos pueblos para entender en parte la carga poética que posee el material musical que utilizará en la obra, además de comprender también que tan mutado está este material. Esto último lejos de ser medible sí, al estar en el tapete la cantidad de encuentros y la calidad de encuentros entre el occidental y el indígena, nos puede dar una idea de que tan influenciado estuvo este último por el hombre blanco.

Procuraré ser lo más parcial posible, tomando en cuenta las pocas fuentes existentes. La falta de información fidedigna que cuenta la versión fueguina de lo acometido a mediados del Siglo XX, hace dificultosa la tarea de la objetividad, tomando en cuenta que gran cantidad de estas fuentes fueron escritas primero por marineros que estaban lejos de tener una mirada científica de los indígenas y luego por científicos que llegaron a ver los últimos restos de una cultura casi completamente mestiza.

⁷ Grebe, M. (1974). La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico. Revista Musical Chilena , 28 (126-1) , p. 80 - 111. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11739/12101>

Para estos efectos es necesario generar una investigación de fuentes que nos de la mayor cantidad de información tanto de compositores chilenos que han trabajado con material sonoro indígena, así como compositores que hayan trabajado específicamente con “música” de los pueblos comúnmente llamados “fueguinos”.

“Cuando comencé mis investigaciones en 1919, conté todavía unos doscientos setenta y nueve Selk’nam, sin tomar en cuenta los mestizos. Desde entonces la mayoría de aquellos con los cuales convivía y a los que debo mucho, la mayor parte de estos amigos sinceros, ha perecido y apenas ochenta y cuatro Selk’nam existen hoy, en condiciones lamentables.”⁸

Finalmente se llevará a cabo el proceso de composición que estará marcado el proceso de transcripción del canto, posterior análisis del mismo y análisis de la obra ya finalizada, explicando cada una de sus partes y su composición.

Resumen

La presente tesis propone la composición de una obra para orquesta de cuerdas tomando como material sonoro elemental, el canto n° 36-38, interpretado por Lola Kiepja y grabado por Anne Chapman, además de utilizar distintos elementos sonoros imitativos de la región donde vivía el pueblo Selk’nam.

⁸ GUSINDE, M. (2008). *El Mundo espiritual de los Selk'nam* (Vol. I). Santiago, Chile: Serindigena. p.22

La obra propone una mirada crítica a un hecho histórico que aun conmueve, presentando no solo elementos medibles en cuanto musicales, sino también elementos poéticos que, dentro del desarrollo de la obra, adquieren una significación y generan un relato posible.

CAPITULO I: TIERRA DEL FUEGO; HISTORIOGRAFÍA

1.1 Tierras Australes

Hace aproximadamente 10.000 años atrás, llegaron a tierras australes de la actual América del Sur, los primeros humanos, quienes con el tiempo tomarían el nombre de lo que popularmente se conoce como pueblos “fueguinos” o mas específicamente, Selk’nam, Kaweskar y Yámana. “Los Selk’nam (Onas) ocupaban el interior de la Isla Grande, como cazadores-recolectores dedicados principalmente al aprovechamiento de recursos terrestres, tales como guanacos; los Yámana (Yaganes) se distribuían en la zona del canal Beagle y del cabo de Hornos y los Kaweskar (Alacalufes) a lo largo de los canales de la Patagonia occidental”⁹

En el año 1520 se realizó la primera exploración hacia estas tierras que tendría sus repercusiones hasta el día de hoy, dándole el nombre a la Isla Grande de lo que actualmente se conoce como Tierra del Fuego. ”¹⁰

Dentro de la historia de la Isla Grande, sus archipiélagos y sus canales, existen dos visiones bien demarcadas. Una es la del indígena Fueguino¹¹ y

⁹ ROMINA CASALI, M. F. (2006). Aproximación epidemiológica al proceso de contacto interétnico en el norte de tierra del fuego. Magallania , 34 (1), 87-101.

¹⁰ EMPERAIRE, J. (2002). Los nómades del mar (2º Edición ed.). (L. Oyarzún, Trad.) Santiago, Santiago, Chile: LOM. p.19

su prolongada estancia en estos recónditos rincones del mundo y otra, es la llegada del hombre blanco europeo, ya sea por mera casualidad o en la búsqueda no solo de tierras, sino principalmente de rutas comerciales, se generaría el encuentro entre estas dos culturas, el cual en un principio no daría mas que roces particulares sin importancia científica o social, pero que mas tarde serian protagonistas de una de las matanzas mas cruentas de la historia de nuestro país. “La llegada del conquistador español introdujo grandes alteraciones en la vida de estos pueblos. Las ideas que orientaron al conquistador europeo en su aventura americana, llevaron a estos a imponer a los indígenas sus leyes y creencias y a apoderarse de sus tierras y riquezas, afectando gravemente la integridad y subsistencia de estos pueblos”¹²

Ciertamente, abordar la historia desde la vista de los pueblos fueguinos se hace sumamente dificultoso, debido a la inexistencia de material bibliográfico exclusivamente fueguino. La única forma de atacar esta problemática es a través de los ojos del hombre blanco, es decir a través de sus observaciones y anotaciones, desde los primeros avistamientos anecdóticos, hasta la conquista total del territorio y el posterior genocidio.

“El 1^a de Noviembre de 1520, Hernando de Magallanes penetraba por primera vez en el estrecho que denominó “Estrecho de Todos los Santos”,

¹¹ Se agruparon en “Fueguinos” a todos los pueblos residentes en la zona chileno austral de Tierra del Fuego y sus alrededores, sean estos Selk’nam, Kaweskar o Yámana.

¹² AYLWIN, J. (2005). Centro de Estudio Miguel Enríquez. Recuperado el 22 de JUNIO de 2015, de Archivo Chile: <http://www.archivochile.com> (s.f.).

pero al cual la posteridad atribuyo su nombre”¹³ Esta fue la primera expedición a tierras australes, la cual motivó un centenar de nuevas misiones a estas latitudes, de las cuales la gran mayoría ni siquiera llegaría tan lejos, otros se perderían y otros, los menos, lograrían pasar a través del estrecho, pero costaría décadas y hasta siglos establecer una ciudad en un lugar tan desolado.

1.2 Después de Magallanes

Luego del descubrimiento de estas tierras, se llevaron a cabo una seguidilla de intentos por adueñarse de esta ruta a través de los archipiélagos australes, muchos de los cuales seguirían siendo intentos durante décadas, ya que la violencia de las aguas y la falta de un mapa exacto llevaba a la perdida de gran parte de los navíos. Muy pocos fueron los que, en el siglo XVI pudieron alojar en estas tierras y menos fueron los que se quedaron de manera permanente.

“La audaz aventura de Magallanes alentó nuevas expediciones. Poco tiempo después de la vuelta de la última nave de la expedición, Carlos V equipó seis buques bajo el comando de García Jofré de Loaysa (...) El 14 de Enero de 1526 se hallaba a la entrada del estrecho. Una violenta tempestad los devolvió al Atlántico.”¹⁴ García Jofré de Loaysa¹⁵ junto a sus hombres harían

¹³ EMPERAIRE, J. (2002). Los nómades del mar (2º Edición ed.). (L. Oyarzún, Trad.) Santiago, Santiago, Chile: LOM. p.19

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Fray Francisco José García Jofré de Loaysa o García Jofré de Loayza (*Ciudad Real, 1490 -1526) era un marino español, que descubrió el Cabo de Hornos[cita requerida] y las Islas Marshall. Comandó una famosa expedición con objeto de colonizar las islas Molucas, ricas en especiería, cuya propiedad se disputaban las coronas de Castilla y Portugal.

variados intentos por llegar a tierra Magallánica, finalmente el 6 de Abril de 1526, después de una ardua lucha contra las corrientes “pudo penetrar a la parte ancha del Estrecho. Como las tripulaciones de Magallanes cinco años antes, las cuatro fragatas divisaron a su paso fuegos encendidos en las dos orillas. Esta vez encontraron en tierra una canoa, unas costillas de ballena y un arpón de hueso y algunos días mas tarde, el 22 de Abril, vieron por primera vez, en el extremo occidental del estrecho, en la costa sur, a unos indios que eran sin duda alacalufes”¹⁶ Este sería el primer avistamiento del hombre blanco sobre algún autóctono de tierra del fuego, específicamente Alacalufes.

La cuarta expedición -después de la fallida expedición de Sebastián Cabot, que no pudo ni siquiera cruzar el rio de la Plata- a estas tierras fue llevada a cabo por Simón de Alcazaba, con una flota pequeña de solo dos naves. Sorprendentemente Alcazaba logra llegar en Enero de 1535 al estrecho de Magallanes. “Allí encontró la cruz erigida por el propio Magallanes y despojos de la expedición de Loaysa. Sin embargo, Alcazaba no fue mas allá del limite oriental del territorio de los indios alacalufes –isla Isabel-, donde encontró algunos indígenas.”¹⁷ Esta sería la última expedición con fines políticos territoriales en esos años. Luego las expediciones se enmarcaron mas en el descubrimiento de la ruta para la explotación comercial, siendo esta, una ruta relativamente mas segura para llegar al Perú, que la ruta por tierra del istmo de Panamá.

¹⁶ EMPERAIRE, J. (2002). p. 20

¹⁷ Ibíd.

Para el acontecer americano del siglo XVI, es de suma importancia tomar en cuenta lo poco avanzado que estaban los asentamientos españoles en tierra Chilena. No sería hasta el 12 de Febrero de 1541 que recién se fundaría la ciudad de Santiago por Pedro de Valdivia, fortaleciendo así las conquistas españolas en la zona central, mas este solo sería el inicio de la conquista desde Santiago hasta el sur austral chileno. “La intención de Valdivia era alcanzar las comarcas mas australes del continente, desde el puerto de Valparaíso hasta el Estrecho de Magallanes”¹⁸

Tres expediciones serían las que enviaría Magallanes, una fallida por tierra y otra que solo alcanzaría la latitud 41. La tercera de estas partió en Octubre 1553 desde Valdivia, unos días mas tardes divisarían la isla de Chiloé y, siguiendo hacia el sur, entrarían en territorio de los Chonos.¹⁹ Esta expedición logro llegar, por lo que las fuentes relatan donde “ (...) reconocieron numerosas entradas de mar hacia el interior de lo que presumían ser el continente.”²⁰ Luego de seguir en búsqueda del estrecho de Magallanes y de soportar un sinfín de tormentas, decidieron volver a Chile. Si bien el viaje no obtuvo ningún resultado, si fue lo que marcó precedente para el descubrimiento de estas tierras y sus habitantes y para adosar de una u otra manera esta tierra a las conquistas españolas.

¹⁸ EMPERAIRE, J. (2002). p. 22

¹⁹ Existe discusión acerca de la homogeneidad étnica de estos grupos y de su parentesco con los Alacalufes o Kaweskar de más al sur. (Cárdenas, Renato; Montiel, Dante y Hall, Catherine (1991). Los Chonos y los Veliche de Chiloé. Santiago : Olimpho. 277)

²⁰ EMPERAIRE, J. (2002). p. 22

El 17 de Noviembre de 1557, zarpa desde Valdivia el capitán Juan Ladrillero²¹ quien recorrería durante dos años los canales marítimos australes, siendo uno de los primeros en establecer un contacto directo con los naturales de la zona, además de dejar gran cantidad de información sobre los habitantes, la geografía, etc. “Tocaron tierra en la Bahía de Nuestra Señora, en la costa occidental de la actual isla Byron²². Trabaron allí conocimiento con los naturales del archipiélago, lo cual nos valió los primeros documentos históricos sobre los antepasados de los indios alacalufes”²³ Esta sería una de las tantas paradas que realizarían Juan Ladrillero en el navío San Luis y Francisco Cortes de Ojea en el San Sebastián.

Dos años más tarde, Ladrillero junto al San Luis, después de haber recorrido y detallado gran parte de los archipiélagos y canales del sur austral como lo son el Canal Fallos, Archipiélago Madre de Dios, Canal Concepción, Fiordo Eyre, Canal Messier, Golfo de Penas, archipiélago Guayaneco, isla Byron y Wager, canal San Esteban, canal Sarmiento, el estrecho de Kirke, hasta llegar a ambas orillas de estrecho de Magallanes, Ladrillero vuelve a Concepción, no sin antes tomar posesión de esos lugares. “Antes de dejar esos lugares, tomó solemnemente posesión del Estrecho y de las tierras

²¹ Juan Ladrillero (Moguer, Huelva, ca. 1490 - 1559) fue un navegante y explorador español, considerado, después de Fernando de Magallanes, como el otro descubridor del estrecho de Magallanes; siendo el primero en navegarlo en ambos sentidos.

²² La isla Byron está situada en el océano Pacífico en la región austral de Chile, en la parte sur del golfo de Penas, al comienzo de los canales patagónicos. Forma parte del archipiélago Guayaneco.

²³ EMPERAIRE, J. (2002). p.23

australes según el ceremonial acostumbrado, en nombre del Rey de España, del Virrey del Perú y del Gobernador de Chile.”²⁴

Por su parte Cortez de Ojea junto al San Sebastián se separó de Ladrillero luego de dejar la isla Byron, debido a una tempestad. Las descripciones de Ojea no son de tan alta precisión como las de Ladrillero, pero si dan abundante información etnográfica. “Si bien los detalles hidrográficos son menos abundantes que el diario de Ladrillero, la relación del escritor de la San Sebastián es el primer documento etnográfico preciso sobre los indios de los archipiélagos”²⁵

Las expediciones de Ladrillero serían las primeras en realizar descripciones minuciosas sobre los terrenos del sur, anotando con “talento y sobriedad (...) los menores detalles geográficos e hidrográficos”, pero no sería hasta 1830 con la expedición de Parker King²⁶ y de Fritz Roy²⁷ que quedaría resuelto el acceso al Estrecho de Magallanes.

²⁴ EMPERAIRE, J. (2002). p.24

²⁵ Ibídem

²⁶ Phillip Parker King (Isla Norfolk, Australia, 13 de diciembre de 1791 – Sídney, Australia, 26 de febrero de 1856) fue un contralmirante de la Marina Real Británica que se destacó por los trabajos hidrográficos que efectuó entre los años 1817 y 1822, en Australia y entre los años 1825 y 1830, en la parte meridional de América del Sur como comandante del HMS Adventure y comandante en jefe de la expedición integrada también por el HMS Beagle.

²⁷ Robert Fitz Roy (a veces, FitzRoy o Fitz-Roy) (Suffolk, Inglaterra, 5 de julio de 1805 – Surrey, Inglaterra, 30 de abril de 1865) fue un vicealmirante de la Marina Real Británica que logró fama duradera por haber sido el comandante del HMS Beagle durante el famoso viaje de Charles Darwin alrededor del mundo (1831-1836). Fue un pionero en las observaciones meteorológicas e hizo de la predicción

Las próximas expediciones realizarían una gran labor en reconocimiento y mapeo de gran parte de los archipiélagos del sur austral, a pesar de ser un arduo trabajo y que en gran medida generaba solo pérdidas para la corona, esto se consideraba menester tomando en cuenta que el corsario inglés Francis Drake en 1578 habría aterrorizado a gran cantidad de navíos españoles utilizando de manera exitosa el paso por el Estrecho de Magallanes, esto “ponía fin de la seguridad colonial de España y los actos de piratería de Drake sembrarían el terror de los Virreinos de América”²⁸

A raíz de esto y de las expediciones realizadas, es que la corona española manda una expedición con la finalidad fundar por primera vez una ciudad en aquel lejano paraje. “El 25 de Septiembre de 1581, una armada de 25 naves zarpo del Puerto de San Lúcar de Barrameda en dirección al Estrecho de Magallanes. Llevaba a bordo tres mil personas (...)”²⁹, el 1^a de Febrero de 1584, dos años mas tarde de haber zarpado desde España, llegaron a tierras australes los primeros 300 colonos, el resto de tripulantes de la expedición tomo otras rutas, o fueron arrojados al mar por la inclemencia del tiempo. De los 25 barcos que zarparon, solo 5 llegaron a tierras australes comandados por Pedro Sarmiento de Gamboa³⁰

del tiempo una realidad. Fue también un experto navegante e hidrógrafo y gobernador de Nueva Zelanda desde 1843 a 1845.

²⁸ EMPERAIRE, J. (2002). p.25

²⁹ *Ibíd.* p.27

³⁰ Navegante español. En 1555 llegó a América, donde sufrió dos procesos inquisitoriales por sus actividades científicas y astrológicas. En 1557 participó con Álvaro de Mundaña (1567-1579) en una expedición desde Perú hasta el S del Pacífico, y escribió una Historia de los incas (1579). Obtuvo permiso y ayuda de

La ciudad se denominó “Nombre de Jesús”, primera ciudad fundada en las cercanías del estrecho de Magallanes. Luego de un tiempo para establecerse, el General de la Armada “(...) tomó, sin decir nada, con los tres mejores navíos, la ruta de España. Sarmiento quedaba solo con sus esperanzas y sus desilusiones, a cargo de mas de trescientas personas desprovistas de vestimenta, de provisiones, de muebles, en el extremo del mundo”³¹. Esta situación obligaría a Sarmiento a buscar otro lugar para asentar la ciudad. La próxima ciudad se denominó “Ciudad del Rey Felipe”, fundada el mismo año a unos 400 kilómetros de Nombre de Jesús.

Finalmente, luego de tres años de malestar, gran parte de los habitantes de estas dos ciudades murieron ya sea de hambre, frio o desesperación, otros – los menos– escaparon en algún navío que logro salvarlos.

Estos fueron todas las misiones que se realizaron en esos años para lograr descubrir el paso del estrecho de Magallanes, así como también para lograr proteger tierras que fueron reclamadas por España de otros países como Inglaterra u Holanda. Ciertamente fue una serie de fracasos que permitieron dar cuenta al hombre blanco que las aguas del estrecho, así como el clima de sus tierras y quienes habitaban ahí, no era el mas apto para el modo de vida europeo.

Felipe II para fortificar el estrecho de Magallanes. Gobernador del estrecho (1581), fundó las ciudades de Nombre de Jesús y Rey don Felipe.

³¹ EMPERAIRE, J. (2002). p. 30

1.3 Holanda

Dos misiones serían las que comenzarían con la seguidilla de visitas de parte de Holandeses en Tierras Australes. La ambición de estas expediciones serían de una índole muy diferente a la que realmente realizaron ya que el objetivo principal era asaltar barcos portugueses y españoles, lo cual lograron con éxito, pero también lograron anotar observaciones de gran importancia sobre los indígenas fueguinos.

La misión de Olivier Van Noort³² es una de las primeras en tener contacto con los indígenas de forma violenta “los holandeses recibieron una acogida brutal de parte de los fueguinos. Unos y otros se masacraron recíprocamente”, desde este relato de Van Noort se debe la creencia “en el canibalismo de los fueguinos”³³

En 1616, otra misión Holandesa tendría lugar y sería una de las más importantes ya que terminaría de descubrir la tierra del fuego. Jacobo le Maire, a raíz de su búsqueda de un nuevo pasaje por el sur, descubre el estrecho de le Maire y el Cabo de Hornos, lo cual daría fin a la incertidumbre de los límites de tierra del fuego ya que esta travesía “dio la vuelta” a la isla. “Buscando un nuevo pasaje por el sur, descubrió el estrecho que lleva su nombre y que desemboca en el cabo de hornos. Así se conocieron para siempre las formas y los límites de la tierra del fuego”³⁴

³² Olivier van Noort (a veces, en español, Olivierio van Noort) (Utrecht, ca. 1558 – Schoonhoven, 22 de febrero de 1627), fue un navegante y pirata neerlandés. El primero en circunnavegar el mundo.

³³ *Ibíd.* p.33

³⁴ *Ibíd.* p.33-34

Esta, además de otras expediciones serían solo el puntapié inicial para el descubrimiento y posterior invasión no solo de la tierra del fuego, sino de todo el sur austral chileno-argentino, cabe destacar que todas estas expediciones tenían por objetivo primordial, no solo el descubrimiento del paso mas apto para la llegada al virreinato, sino que la invasión de los fuertes mas importantes de España, así como también el saqueo de navíos a su paso. Las anotaciones que realizaron los invasores son de gran ayuda para la antropología actual debido a que, sin la ambición de serlo, son la única fuente “científica” con datos observados que nos da a conocer quizás como era la vida de los pueblos indígenas en la antigüedad sin la interrupción de su modo de vida.

1.4 Expediciones Científicas y Misiones Religiosas

Luego de un siglo de expediciones, muchas fallidas y otras exitosas, se tomo al estrecho de Magallanes como una opción viable de llegar al Virreinato, así como los puertos que ofrecía Chile (Concepción, Valparaíso, etc.). Esto motivó a España y a los demás países involucrados a investigar el paso detalladamente, lo cual implicó el tan anhelado contacto entre Europeos e Indígenas.

En 1774, James Cook³⁵ junto a los navíos Resolution y Adventure, recorrieron las islas mas australes de la Tierra del Fuego. Una de las observaciones realizadas por el mismo Cook indican de que la vida de los indígenas fueguinos, no habría cambiado tanto desde los primeros

³⁵ James Cook FRS RN (Middlesbrough, North Yorkshire, 27 de octubre de 1728-Hawái, 14 de febrero de 1779) fue un navegante, explorador y cartógrafo británico.

avistamientos “su vida afectiva, escribe, se acerca mas a la de los brutos que la de cualquier otra nación”³⁶, pero es rescatable que los relatos de estos avistamientos (lejanos o cercanos) nos hablan de un cambio de actitud de los indígenas fueguinos hacia el hombre europeo. “(...) perdieron en el siglo XVIII la agresividad que habían a menudo manifestado contra la tripulación de los buques. Llegaron a ser, a la vez, deferentes y mas desconfiados”³⁷

Por su parte, el gobierno español envía en 1785, una misión científica que tenia por misión facilitar la navegación por el estrecho, además de facilitar así el tráfico comercial por dicho paso. Esta seria una de las primeras expediciones que “Durante largos meses, los oficiales de este barco estuvieron en relación con los alacalufes de Puerto Galant y de Port-Famine. Estaban sorprendidos de lo que después de dos meses y medio de permanencia continuada con los indios, y a pesar de sus esfuerzos, no pudieron recoger sino pocos datos”, a pesar de esto, las anotaciones de los marineros son provienen de “una investigación minuciosa hecha con real objetividad sobre la vida de los indígenas, sus vestimentas, sus canoas, sus habitantes, sus procedimientos de caza y pesca, etc.”³⁸

De todos los trabajos que se realizaron en este periodo, los mas notables y detallados son los de los capitanes Parker King y Fritz Roy, este último acompañado del afamado científico Charles Darwin³⁹. Esta expedición es

³⁶ EMPERAIRE, J. (2002). p. 41

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Charles Robert Darwin (12 de febrero de 1809 – 19 de abril de 1882) fue un naturalista inglés que postuló que todas las especies de seres vivos han

famosa por “traer de regreso a tres jóvenes indios (2 alacalufes y un yagan), que había llevado, muy contra su voluntad, en su primer viaje para educarlos en Inglaterra.”⁴⁰

Es lamentable que lo que mas llama la atención de los investigadores y expedicionarios extranjeros es todo lo relacionado con la naturaleza, la cartografía, la hidrografía, etc. Excepto los indígenas que habitaban en esas tierras. “Todos los problemas botánicos, geológicos, zoológicos, paleontológicos son estudiados o abordados; solo el hombre de tierra del fuego y de los archipiélagos tiene, para la mayoría, un interés menor”⁴¹ describe el autor.

evolucionado con el tiempo a partir de un antepasado común mediante un proceso denominado selección natural.

⁴⁰ EMPERAIRE, J. (2002). p. 42

⁴¹ *Ibíd.* p. 43

CAPITULO II: HABITANTES AUSTRALES

Si bien los expedicionarios realizaron pocas observaciones del comportamiento de los pueblos indígenas del sur austral, estos han servido para corroborar ciertas informaciones con observaciones y vivencias mas cercanas y recientes. Hablar de recientes en este ámbito es tomar en cuenta que muchos de estos pueblos (como los Chonos y Selk'nam) son pueblos que ya no existen, por tanto la información mas reciente vendría a ser hasta mediados del siglo XX.

Al hablar de pueblos australes o fueguinos, se hará referencia a todos aquellos pueblos que habitaron desde el Golfo de Penas hasta el estrecho de Magallanes, es decir, Kaweskar (o Alacalufes), Selk'nam (u Onas) y Yámana (o Yaganes), si bien existieron otros pueblos como los Haush y los Aonikenk, estos no alcanzaron a ser estudiados de manera significativa.

Cada uno de estos pueblos alcanzó un nivel de desarrollo socio-cultural que en cierto grado fue "menor" al desarrollo de cualquiera de los pueblos indígenas que habitaron tierras chilenas, pero poseen un mundo espiritual y cultural que llama la atención debido a la "legitimidad" o pureza que presentan, tomando en cuenta que es un pueblo milenario sin contacto directo con la sociedad occidental hasta casi finales del siglo XIX.

2.1 Kaweskar o Alacalufe

El pueblo Kaweskar también conocido como Alacalufes se ubicaba entre los territorios del Golfo de Penas al norte y el estrecho de Magallanes al sur,

específicamente entre los canales de dichas áreas delimitadoras. Pueblo nómada canoero, su modo de vida dependía casi completamente de la caza y la recolección.

La historia de los Kaweskar es una de las mas misteriosas y desconocidas de los tres pueblos fueguinos. Los Kaweskar además, “no constituían una raza homogénea. Por el contrario y debido a lo extenso de su territorio, por lo menos existían tres grupos con diferentes dialectos, separados geográficamente por el Estrecho de Magallanes y, mas al norte, por el Nelson.” Los Kaweskar también fueron conocidos como Kaweskar, Alacalufe, Alakwulup, Tayatafares, Yequinaqueres, Pechéres y Alikulip, entre otros.

El nombre Alacalufe, según Joseph Emperaire proviene de “Un término cuya consonancia es extrañamente vecina a la palabra alakaluf fue escuchada dos veces en 1946. Estábamos en una choza colocando anzuelos en una lienza, cuando una mujer preguntó si podíamos alakala takso (darle uno) y que, a cambio de eso, ella "alakala" un canasto. Después de varias explicaciones, nos dimos cuenta de que la palabra "alakala" era una deformación de la palabra española regalar. Acaso sea preciso ver en ello la explicación de este término extraño de alacalufe, que recordaría el tiempo, no tan remoto, en que los Kaweskar de los archipiélagos subían a bordo de los barcos a pedir hierro y trajes”⁴² por su parte, el nombre Kaweskar significa “hombres que llevan piel” y el mismo Emperaire explica que “kawes=piel, y kar=hueso, palo, todo lo que indique materia duro.”⁴³

⁴² EMPERAIRE, J. (2002). p. 275-276

⁴³ *Ibíd.*

Los Kaweskar fueron quienes mas se relacionaron con los demás pueblos, llegando a conocerse en todas las etnias del sur-austral, “En sus largas excursiones tocaban por el norte la Península de Taitao, contactándose con los Chonos. Por el sur, (...) establecían relaciones de trueque con los Aonikenk (...) Más al sur (...) tuvieron relaciones con los Selk’nam. Todavía más al sur en la Península Breeck-nock, esporádicamente también con los Yámana.”⁴⁴

El hombre Kaweskar se fue adaptando al medio donde vivía por los milenios en los que vivió en aquellos lugares, el hombre media en promedio 1,62 mts. y la mujer media en promedio 1,48 mts. Eran “robustos de tórax y abdomen contrasta la fuerte armadura ósea de sus espaldas y brazos con las piernas cortas y delgadas, tal vez a causa de llevarlas siempre encogidas en su constante navegar”⁴⁵

En la actualidad, solo existe un puñado de Kaweskar originarios y adaptados a la vida occidental gracias a la instalación en 1936 de una base de la Fuerza Aérea de Chile (FACH), donde pronto encontraron que podían satisfacer todas sus necesidades sin tener que moverse en sus canoas. Luego el pueblo fue trasladado a Puerto Edén, donde residen en la actualidad gracias al estado Chileno. “Durante la década de 1960 se construyó la escuela, y Puerto Edén quedó bajo la jurisdicción de Carabineros de Chile. El Gobierno de ese período hizo entrega de casas al grupo alacalufe, siendo instaladas

⁴⁴ BARROS, A. (1975). Aborígenes Australes de América. Santiago, Santiago, Chile: Lord Cochrane. p. 37

⁴⁵ *Ibíd.* p. 38

éstas en el lugar que señalamos antes, abandonando el sitio contiguo al puesto de la FACH”⁴⁶

La historia de los Kaweskar al igual que la de la mayoría de los pueblos fueguinos tiene en parte latente el genocidio, pero a su vez es mas poderosa la tesis de la adaptación que sufrieron estos a su medio y el ataque de epidemias que finalmente dejaron, como muestran las observaciones “A fines del siglo XIX, la población Kaweskar había descendido a 500 individuos, y en 1953 se contabilizaban 60 Kaweskar”⁴⁷ en la actualidad a unas doce personas quienes aun (2015) residen en Puerto Edén.⁴⁸

⁴⁶ AGUILERA, O. (s.f.). Lenguas y Culturas de Chile, KAWÉSQAR. (U. d. Chile, Productor) Obtenido de <http://www.kawesqar.uchile.cl: http://www.kawesqar.uchile.cl/cultura/index.html>

⁴⁷ MONTT, C. G. (2014). *Kawesqar* (Vol. 1). (O. Aguilera, Ed., & J. T. English, Trad.) Santiago, Santiago, Chile. p.221

⁴⁸ los Kaweskar que residen en Puerto Edén si bien tienen las características físicas y guardan ciertas tradiciones de su grupo étnico, estos son personas casi por completo occidentalizadas y muy pocos hablan la lengua Kaweskar.

2.1.1 Economía

La actividad economía de los Kaweskar se basa en la obtención de recursos del mar según la necesidad que estos tengan de extraerlos. Un Kaweskar rara vez pasaba hambre, pero existían momentos de sequía de alimentos.

La base alimenticia del Kaweskar común son los mariscos, además de la caza de lobos marinos. En segundo lugar venía la caza terrestre de huemules y recolección de bayas. “(..) la base alimenticia Kaweskar se sostiene en el marisqueo, complementado con la carne y grasa de lobo marino. (...) El resto de actividades destinadas a la obtención de alimentos aparecen como estacionales o esporádicas: recolección de bayas, empleo de trampas para aves, recogida de huevos, caza de huemul.”⁴⁹

Cabe destacar que, debido al constante contacto que tuvieron los Kaweskar con el hombre occidental, estos iniciaron una “economía” basada en el trueque de productos, así los Kaweskar lograron obtener incluso armas de fuego, con las que se transformaron en excelentes tiradores cazando lobos marinos. El sistema de trueque era muy usado en la economía fueguina en general.

En la actualidad y dentro de las observaciones de Empeaire es digno de destacar la influencia negativa que tuvo en algunos (o en su gran mayoría) la introducción de bebestibles como el alcohol. “Actualmente el indígena hace todo lo posible por obtener alcohol, el cual obtiene mediante su compra o

⁴⁹ ACUÑA, A. (2013). Memoria del pueblo Kawésqar a través de una historia de vida. *Magallania* , 41 (1), 99-122. p. 106

trueque. Incluso vende utensilios que le son absolutamente indispensables - como hachas- para comprarlo.”⁵⁰

2.1.2 Estructura Social

Debido a que los Kaweskar no eran un grupo de indígenas homogéneo (no así por ejemplo los Selk'nam, Aonikenk o Yámana) estos no alcanzaron a establecer ni siquiera un sistema social muy complejo. La principal estructura era la familia, es decir, padre, madre e hijos, donde el padre tenía el poder pero no de manera absoluta.

De vez en cuando se formaban cuadrillas de hombres, pero estos grupos se formaban para hechos puntuales de temporada de caza y no existía un líder absoluto del grupo. Cuando los hombres salían a cazar las mujeres tomaban el mando del hogar y del cuidado de los hijos. “Se observaba también una cierta predominancia femenina en materias comerciales de venta o trueque”⁵¹

Llama la atención este último punto, tomando en cuenta lo que nos dice Empeaire “Por otro lado, es la mujer la encargada de la organización doméstica del quehacer cotidiano: preparación y distribución de alimentos, cuidado de los niños y atención a visitantes. Es por esto último que la primera impresión que recibía el extraño al entrar en contacto con estos indígenas en su vivienda, era encontrarse con un cierto grado de

⁵⁰ AGUILERA, O. (s.f.). Lenguas y Culturas de Chile, KAWÉSQAR. (U. d. Chile, Productor) Obtenido de <http://www.kawesqar.uchile.cl>: <http://www.kawesqar.uchile.cl/cultura/index.html>

⁵¹ *Ibíd.*

subordinación del varón, pues era la mujer quien respondía y mantenía el diálogo, mientras que el hombre se limitaba a escuchar o a responder con monosílabos.”⁵² En general en todas las culturas fueguinas se estableció un patriarcado, pero no se sabe si el caso Kaweskar es influencia de la occidentalización o si es que siempre fue así.

Lamentablemente, debido a la influencia del hombre blanco, la cultura Kaweskar no se ha podido conocer en observaciones mas autenticas, sino solo en su estancia en Puerto Edén, por lo que se hace complejo el estudio de esta etnia.

2.1.3 Mundo Espiritual

Dentro de la mitología espiritual Kaweskar se pueden distinguir dos visiones:

Una es la del investigador Martin Gusinde, quien nombra a un tal “Xólas”, “(...) ser supremo creador de todo el mundo visible y de los preceptos morales (*que*) se debían cumplir” ⁵³ y por otra parte, dentro de las investigaciones de Joseph Emperaire se nombran tres espíritus, sin hace referencia al anterior. Estos espíritus son Ajajéma, Kawtcho, Mwonon.

Ajajéma es el espíritu mas temido, el es quien “dispone de las fuerzas naturales, como el terrible viento noroeste que vuelca las embarcaciones (...) Durante el día permanece en los pantanos, mientras que en la noche ronda a

⁵² AGUILERA, O. (s.f.).

⁵³ GUSINDE, M. (2008). *El Mundo espiritual de los Selk'nam* (Vol. I). Santiago, Chile: Serindigena. p. 446

lo largo de las costas.”⁵⁴ Ajajéma es el espíritu que trae todo lo malo a los Kaweskar, desde los accidentes y la posterior muerte, hasta los incendios y otras tragedias.

Kawtcho al igual que Ajajéma, es un espíritu maligno que ronda durante la noche, es descrito como “un hombre muy alta estatura, una especie de gigante. Durante el día, camina bajo tierra, pero emerge de pronto en la noche a lo largo de las playas.”⁵⁵

Mwono es un espíritu menos dañino que los dos anteriores, este espíritu “es el que ronda en la cima de las montañas y los glaciares.(...) El no abandona sus dominios y su acción no se ejerce sino contra los intrépidos que se aventuran cerca de los glaciares, en el fondo de los fiordos. Mwono es el espíritu del ruido. Es el quien precipita con gran estrepito las avalanchas y hace deslizarse a lo largo de las pendientes pedazos enteros de montañas (...)”⁵⁶ Joseph Emperaire se hace la pregunta “¿Se ha perdido esta tradición, habrá caído en el olvido?”, esto haciendo referencia a las creencias generales (como estos tres espíritus que se acaban de nombrar) de los Kaweskar. La única certeza con la que cuenta Emperaire es la existencia y el reconocimiento de Ajajéma, los demás espíritus no son generalmente reconocidos, o si es que lo son, se les resta importancia. “El etnolongüista Oscar Aguilera, quien ha realizado numerosas investigaciones sobre los

⁵⁴ MONTT, C. G. (2014). *Kawesqar* (Vol. 1). (O. Aguilera, Ed., & J. T. English, Trad.) Santiago, Santiago, Chile. p. 321

⁵⁵ EMPERAIRE, J. (2002). *Los nómades del mar* (2º Edición ed.). (L. Oyarzún, Trad.) Santiago, Santiago, Chile: LOM. p. 301

⁵⁶ *Ibíd.* p. 302

Kaweskar actuales, señala que Ajajéma es el único espíritu que ellos reconocen”⁵⁷

Frente a este fenómeno de desconocimiento de sus mitos Emperaire dice “Es probable que en la vida de los actuales alacalufes la parte de los fenómenos religiosos no represente sino un fragmento, inorgánico y bien leve, de lo que era en otro tiempo.”⁵⁸ El Kaweskar ha sido uno de los pueblos mas influenciados por occidente, es esta misma influencia lo que ha logrado desvanecer todo el conocimiento que los actuales indígenas tenían de su propio pueblo.

⁵⁷ MONTT, C. G. (2014). *Kawesqar* (Vol. 1). (O. Aguilera, Ed., & J. T. English, Trad.) Santiago, Santiago, Chile. p. 321

⁵⁸ EMPERAIRE, J. (2002). p. 299

2.2 Yagán o Yámana

Los Yagán o Yámana fueron un pueblo canoero nómada que habitó originalmente el sector sur de la Tierra del Fuego, específicamente los canales sudoccidentales entre el Canal Beagle y el Cabo de Hornos, sin embargo sus límites fueron marcados además por los pueblos vecinos, al norte con los Selk'nam, al noreste los Haush (también conocidos como Selk'nam orientales) y por el occidente la parcialidad austral de los Kaweskar. Esto generó en ciertas ocasiones amistad y trueque de especies, aunque los Yaganes tuvieron constantes problemas con el pueblo Selk'nam derivados de la competencia por los mismos territorios.

La denominación "Yahgán" fue utilizada por primera vez por el Thomas Bridges⁵⁹, derivada de la palabra "Yahga", nombre de la localidad de Angostura Murray, lugar muy frecuentado por los indígenas. Por su parte, "Yámana", nombre por el cual es popular el pueblo, fue acuñado por el investigador Martín Gusinde y popularizado a través de las referencias que este investigador (y otros) hacen de la cultura. Yámana significa "hombre", pero esta denominación no es aceptada por los indígenas ya que no es una significación del "hombre" como género, sino en contraposición a "kippa" (o xippa), que significa "mujer".⁶⁰

⁵⁹ Thomas Bridges (Bristol, Inglaterra, 1842 - Buenos Aires, Argentina, 1898) fue un misionero inglés, el primer hombre blanco en vivir en Tierra del Fuego. Tras abandonar la misión que había fundado en la actual ubicación de la ciudad de Ushuaia, fundó la Estancia Harberton en el año 1886.

⁶⁰ Cita perdida (F., 2000) p 234

Según Gusinde, a través de un cálculo a priori y en el cual “(...) hacía referencia a la escasez de datos para poder determinar el núcleo de población Yagán antes de la llegada de los europeos”⁶¹, determina que la población Yagan fue de unos 3.000 habitantes aproximadamente en 1850, veinte años mas tarde la población seria de unos 2.500 habitantes aunque ya en 1923 se estimaba que existía una población Yagan de no mas de 70 personas, quienes aun vivían en condiciones autóctonas. En 1992 se organiza la comunidad Yagan de Navarino, donde convivían aproximadamente 30 indígenas, pero que están casi por completo despojados de su cultura. La cultura Yagan, al igual que los demás pueblos indígenas del país, se vieron fuertemente golpeadas por la ocupación de sus territorios por parte de los occidentales, además del intento de estos por occidentalizarlos, lo cual hizo que en poco tiempo los Yaganes desaparecieran debido a enfermedades o que simplemente dejaran su modo de vida autóctono.

2.2.1 Economía

Debido a su lazo inigualable con el mar y la canoa, la economía de los Yagan se basaba fundamentalmente en el consumo de carne de lobo marino, nutria y carne de ballena. Además, utilizaban todo lo que estos animales proveían como sus huesos, tendones, nervios, etc. pero principalmente utilizaban su grasa y piel para protegerse del frio. También dentro de su dieta se podían encontrar todo tipo de especies marinas como cholgas, erizos y algunos peces, sin embargo, al acampar consumían alimentos de la tierra como huevos, bayas y otras especies, así como también carne de guanaco y aves.

⁶¹ Gusinde p 2 documento yagan

Dentro de sus herramientas de caza podemos encontrar principalmente arpones de distintos tamaños, contruidos a base de restos de los animales capturados. Además de los instrumentos de caza, poseían la habilidad de construir cestos de fibras vegetales, siendo el mas común el canasto redondo, de base estrecha y boca ancha con pequeñas asas en el borde.

Los Yaganes mantenían buenas relaciones entre sus pares, por lo que en ciertos casos se organizaban grupos de caza de lobos o ballenas, donde se establecía un campamento y compartían lo capturado.⁶²

2.2.2 Estructura Social

Dentro de la cultura Yagan se distinguen cinco parcialidades (diferentes pueblos unidos bajo un nombre), estas parcialidades son:

- **Wakimaala:** ubicado en Canal Beagle desde Yendegaia hasta Puerto Róbaló, incluyendo Isla Ambarino, el Canal Murria e Isla Hoste.
- **Utamaala:** al este de Puerto Williams y la Isla Gable hasta las islas Picton, Nueva y Lenox.
- **Inalumaala:** en el Canal Beagle, desde la punta Divide hasta el Brecknock
- **Yeskumaala:** ubicado en el archipiélago del Cabo de Hornos.
- **Llalumaala:** desde Bahía Cook, hasta el falso Cabo de Hornos.⁶³

⁶² Emperaire documento yagan p 4

⁶³ UNIVERSIDAD DE CHILE. (s.f.). <http://www.uchile.cl/cultura>. Obtenido de <http://www.uchile.cl/cultura/lenguas:http://www.uchile.cl/cultura/lenguas/yaganes/>

Esta diferenciación no solo radica en la variabilidad de territorio que recorrían los Yaganes, sino también en la variación que se le dio al dialecto Yagan, generando cada uno de estos grupos un dialecto propio, influenciado por un común denominador.

La canoa fue un elemento central constitutivo de un grupo o una familia, las canoas construidas por los Yaganes podían llegar a medir seis metros de largo y un metro de ancho, generando así un espacio donde cabían con facilidad entre seis a diez personas, una familia. Durante los viajes el ordenamiento en la canoa era patriarcal, es decir, la madre iba sentada en popa remando, los niños en el medio junto al fuego y el padre en proa dirigiendo la embarcación.

Se organizaban pequeños grupos familiares donde la autoridad recaía sobre el padre, asignándole roles a cada uno de los integrantes de la familia. Estos grupos coexistían y funcionaban a la par, siempre bajo la condición de la reciprocidad y redistribución, generando así relaciones de horizontalidad y una mínima jerarquización. Los hombres se dedicaban a las actividades de caza de animales marinos (lobos marinos, ballenas, nutrias, etc.) mientras las mujeres contribuían a la construcción de la vivienda, el cuidado de los hijos, preparación de alimentos, etc.

Se reconocía una propiedad común sobre los edificios destinados a las ceremonias importantes como el laxaus y el Kina, que eran ceremonias de carácter colectivo, pero existía propiedad mas privada como Toldos, Canoa, Pieles y Alimentos, la transgresión de estos códigos significaba un castigo severo.

2.2.3 Mundo Espiritual

Los Yaganes reconocían a un creador de todo lo existente llamado “*Watauiwineiwa*”, es descrito por una Yagan como “El arco iris que se ve en el cielo se llama *Watauiwineiwa*. A él se piden los hechiceros Yaganes y todos los que necesitan algo, porque *Watauiwineiwa* no castiga, sólo ayuda”⁶⁴ Frente a esto existen distintas versiones, pero la más aceptada es que *Watauiwineiwa* no era adorada, esto, según los relatos de indígenas autóctonos es porque *Watauiwineiwa* se encontraba en todas partes, en cada cosa y lugar. “El arco iris que se ve en el cielo se llama *Watauiwineiwa*. A él le piden favores los hechiceros Yaganes y todos los que necesitan algo, porque *Watauiwineiwa* no castiga, sólo ayuda. Si uno mira al cielo cuando sale el arco iris, puede ver uno pequeño junto al grande: se llama *Akainij* y es el hijo del otro. Los dos son lo mismo. Cuando hay tempestad, se les pide que venga la calma”.⁶⁵

También existía *Yoalax*, a quien se le atribuía la enseñanza de las herramientas de caza y *Curplij*, responsable del viento, la lluvia y la nieve.

Al igual que en otras etnias tanto del territorio Chileno como del mundo en general, existían los chamanes, llamados *Yekamush*, quienes podían sanar enfermos, curar desequilibrios emocionales e invocar espíritus. Los aprendices de chaman era sometidos a un difícil aprendizaje y elegidos entre los jóvenes que mostraban capacidad y predisposición para cumplir ese rol.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ STAMBUK, P. (1992). *El último eslabón*. Santiago, Chile: Andres Bello. (s.f.). p. 41.

El *laxaus* era una ceremonia de iniciación a la vida adulta de los jóvenes, hombres y mujeres, donde se impartían pruebas de destreza física y lecciones éticas. El *laxaus* se hacía aproximadamente cada cinco años. También existía la ceremonia del *Kina*, que constituía un nivel mas elevado que el *laxaus* ya que solo podían asistir los varones que hubiesen participado al menos dos veces en un *laxaus*. En esta ceremonia los hombres eran sometidos a duras pruebas de control corporal, instrucción de trabajos manuales, construcción de armas, entre otras cosas.

2.3 Selk'nam u Onas

El pueblo Selk'nam o también conocido como Ona⁶⁶, habitó casi por completo la isla de Tierra del Fuego, exceptuando la zona Oeste, habitada por los indígenas Haush. Pueblo nómada y de una antigüedad desconocida. Las investigaciones científicas demuestran que la actividad humana en estos territorios data de hace aproximadamente 10.480 o 11.880 años A.C⁶⁷, pero no se tiene conocimiento si quienes habitaron estas tierras fueron Selk'nam u otra raza de indígenas. “No se sabe aun de que manera ni cuando llegaron a isla grande, aunque se sabe que los Haush los precedieron.”⁶⁸

Una de las características que hace especiales a los Selk'nam es que se trata de “una cultura prístina, es decir, surge –por lo que se sabe- de una sola fuente desde los tiempos mas remotos, la de la tradición cazadora-recolectora, fuente primaria de todas las culturas humanas.”⁶⁹ Además, los indígenas Selk'nam, casi no tuvieron relación con la cultura occidental hasta aproximadamente 1880, donde se realizaron los primeros acercamientos directos desde la cultura occidental hacia los indígenas, ya sea con fines científico-antropológicos o con finalidad económica.

⁶⁶ Se les conoce como Onas debido a un error. Los Yámana llamaban Onas a los que provenían del Norte, los antiguos investigadores y colonos de estas tierras confundieron esto pensando que se referían a los Selk'nam y los comenzaron a llamar Onas.

⁶⁷ Mauricio Massone

⁶⁸ CHAPMAN, A. (2002). Fin de un mundo, los selk'nam de tierra del fuego. Argentina: Taller Experimental Cuerpos Pintados p. 121

⁶⁹ *Ibíd.* p. 119

Los selk'nam, a diferencia de muchos de los pueblos originarios "chilenos", eran físicamente muy bien dotados, llegando a medir entre un metro y ochenta centímetros, hasta dos metros, con un físico esculpido y de rasgos "perfectos". Su dieta era rica en proteínas y baja en carbohidratos, además, su metabolismo basal y temperatura corporal eran mas elevados que los del hombre europeo, lo que les beneficiaba mucho a la hora de vivir en lugares tan fríos como tierra del fuego. Se alimentaban principalmente de guanacos, coruros, aves, zorros y productos marinos. Utilizaban cuero de guanaco para cubrir su cuerpo del frio, pero gran parte de su actividad cazadora la realizaban sin estos enseres ya que eran muy incómodos.

En la actualidad no existe ningún Selk'nam de origen, solo mestizos que no tienen ningún tipo de acercamiento a sus ancestros, por lo que se les considera un pueblo extinto. Esta extinción se dio por variados motivos, entre los cuales se pueden nombrar el brutal choque entre la cultura occidental europea en el siglo XIX que, consigo, además de genocidio indiscriminado trajo enfermedades nuevas a estos indígenas. "Durante las ultimas décadas del siglo XIX y hasta la primera (década) del siglo XX, los Selk'nam fueron diezmados por los blancos. Muchos fallecieron de enfermedades transmitidas por estos; otros fueron embarcados y llevados al continente. Ciertos cazadores de indios a sueldo, cometían por cuenta propia atrocidades sin nombres antes de matar a sus victimas."

Hacia el año 1919, Martin Gusinde contaría no mas de 279 Selk'nam, y una década mas tarde quedaban no mas de 100. En 1966 serian solo 13, entre mestizos y originarios, de los cuales solo un puñado tenían conocimiento de su cultura y bordeaban todos los cincuenta años o mas.

2.3.1 Economía

Los Selk'nam tenían como dieta principal en primer lugar el guanaco, luego venía el zorro colorado, roedores, en especial el tucu-tucu o cururo y aves, de las cuales habían alrededor de doscientas especies en la isla. Además de comer la carne del guanaco, utilizaban de este animal todo lo que tuviera, piel para desarrollar vestimenta, carpas, entre otros utensilios, además de sus huesos para construir flechas y armamento de caza y guerra. "El animal era utilizado casi totalmente; la grasa que quedaba después de comer servía para hacer la pintura corporal. El cuero, bien sobado, era aprovechado como pared de los paravientos o las carpas (...)"⁷⁰

Todo alimento o piel que no fuese de guanaco siempre sería de segunda necesidad, ya que tanto la dieta carnívora de los Selk'nam, así como la utilización de la piel del guanaco eran primordiales para su sustento, considerando los otros animales inferiores en cuanto a sabor y calidad de piel y huesos.

Si bien los indígenas Selk'nam comían vegetales, estos no eran de su gusto y realmente no los comían con tanta frecuencia por lo que ni siquiera se cuenta como parte de su dieta.

En lo que respecta a los peces y mariscos, esta tampoco era la preferida de los Selk'nam, pero era un recurso que estaba disponible en caso de

⁷⁰ CHAPMAN, A. (2002). p. 125

urgencia. Dentro de la dieta de pescados están el “róbalo, merluza, congrio, pejerrey, sardina y la trucha nativa.”⁷¹

Según las investigaciones antropológicas del comportamiento y la cultura Selk’nam, la división del trabajo se puede categorizar en dos corrientes de pensamiento de los cuales no nos haremos cargo en el presente texto. Una versa sobre una “condición natural”, sexual del trabajo, donde el hombre realiza tareas de fuerza debido a su condición, así como la mujer realiza labores domésticas por la misma razón. Chapman sostiene lo contrario, es decir que “la división sexual del trabajo no está determinada por diferencias biológicas entre hombres y mujeres, sino que es un factor fundamentalmente cultural”⁷²

Solo a los hombres se les enseña desde la infancia a practicar la cacería mayor, principalmente de guanaco y otras especies menores, la caza “ha adquirido, naturalmente, la importancia de una necesidad primordial, reclamando, por sí sola, toda la actividad material e intelectual del indígena”

⁷³ El hombre Selk’nam llegó a ser un experto en la caza de animales, estudiando su comportamiento, desarrollando estrategias en equipo para realizar, por ejemplo, la captura de una manada de guanacos, etc.

Por otra parte, la mujer se encargaba principalmente de “la recolección sistemática de todo objeto que no requiera un conocimiento herramientas especializados, como la de plantas comestibles, mariscos, huevos, leña,

⁷¹ CHAPMAN, A. (2002). p. 126

⁷² *Ibíd.* p. 129

⁷³ *Ibíd.*

agua, etc.”⁷⁴, y de cuidar a los hijos. De todas las demás tareas, como por ejemplo, prender el fuego, cazar, manufacturar herramientas para la caza, etc. se encargaba el hombre.

⁷⁴ CHAPMAN, A. (2002). p. 133

2.3.2 Estructura Social

Según Chapman, la estructura social se puede diferenciar en cuatro categorías:

- Divisiones (o “los cielos”)
- Parentelas
- Linajes localizados en distintos territorios
- Familias

Las divisiones, (los cielos o *shó'on* en lengua Selk'nam), se utilizaban con un fin exogámico y correspondía a una de las divisiones más importantes del pueblo Selk'nam ya que agrupaba a la mayor cantidad de indígenas. Los cielos eran cuatro, pero solo se hablaba de tres y estos correspondían geográficamente a los puntos cardinales donde habitaban los Selk'nam (Norte, Sur y Oeste, es por eso que se cuentan solo tres, ya que el cuarto corresponde al sector Este de la isla, donde habitaban los Haush, quienes no tenían relación con los Selk'nam). No solo los humanos eran clasificados hacia uno u otro cielo, sino que toda la flora y fauna de la isla.

Este concepto era muy significativo también para el ritual del Hain, el chamanismo y la muerte. “Los cuatro cielos constituían el concepto unificador del universo representado por la choza ceremonial del Hain, llamada erróneamente Klóketen (...) al morir una persona, su *kasphi* o alma se integraba al cielo al que pertenecía en el universo”⁷⁵

⁷⁵ CHAPMAN, A. (2002). p. 149

La parentela tiene que ver exclusivamente con el ámbito consanguíneo de un individuo, se reconocía de igual manera los parientes de mujer y hombre. Esta clasificación era de gran importancia y llama la atención que los Selk'nam conocían sus parientes como mínimo hasta el tercer o cuarto grado. La parentela por cierto era exogámica, "(...) a excepción (para un hombre) de la hija de un ch'é (termino clasificatorio por tío materno), es decir una hija del hermano de la madre, pero no las primas hermanas, sino sus primas a tres o cuatro grados de distancia." La parentela también actuaba de cierto modo como protección a quienes venían de una misma, relata Lola Kiepja lo siguiente "Anik (Padre de Lola) estaba a punto de ser aniquilado cuando, del lado enemigo, intervino su primo Paachek, gritando, '¡No lo mate! Es mi primo!'" ⁷⁶

Los linajes y territorios tienen una clasificación un tanto más compleja que las dos anteriores y un leve parentesco con la Parentela. "Un linaje era un grupo de parientes consanguíneos que trazaba la ascendencia de manera unilineal por vía paterna, por el linaje de residencia y también por la materna. Se diferenciaba del clan, que también era unilineal, en la medida en que los ancestros, o el ancestro del linaje, eran personas reales; en consecuencia, el parentesco era verídico, en tanto el indicador o ancestro de un clan era un personaje mítico simbólico y las líneas de parentesco eran parcialmente ficticias."⁷⁷

La familia o *aska* era más grande que la familia que occidentalmente se conoce como "familia cercana" (padre, madre y hermanos), "Era una entidad flexible cuyos miembros variaban según las contingencias de la vida", así,

⁷⁶ CHAPMAN, A. (2002). p.31

⁷⁷ *Ibíd.* p. 150

dentro de una *aska*, nos podemos encontrar con Padres, Madres, tíos solteros, hermanos, primos huérfanos, etc.

Existía una denominación de “estatus”, lo cual no implicaba explícitamente nada por sobre las obligaciones que tenía cada uno en el ordenamiento sea familiar, de linaje, parentela o en “su cielo”. Pero sí implicaba un mayor reconocimiento social y por ende, un pequeño poder por sobre “el otro”. “Los estatus no comportaban privilegios o ventajas de orden económico. Como ya anotamos, todos los hombres y las mujeres trabajaban para satisfacer las necesidades de subsistencia (...) Sin embargo prevalecía el sistema de estatus, y no era solo la distinción social. Sino que permitía al individuo imponer su voluntad sobre otro, pero como hemos insistido no podía obligarlo a trabajar para él”⁷⁸

La tierra para los selk’nam, al igual que el agua, eran los proveedores de todo lo que ellos tenían. Por tanto era un bien muy preciado. Existían alrededor de ochenta territorios o haruwen de distintos linajes dentro de la tierra del fuego, estas tierras tenían un límite conocido por los Selk’nam aledaños. “Los límites de los territorios eran bien conocidos por los vecinos y aun por gente que vivía lejos. Casi todos los accidentes topográficos, lagos ríos, cerros, montes, llanuras, etc. Tenían nombres. Estas toponimias eran en cierto sentido, las que marcaban la extensión y contornos de los territorios pues no usaban mojones”⁷⁹

⁷⁸ CHAPMAN, A. (2002). p. 152

⁷⁹ *Ibíd.* p. 137

Existían excepciones para que un Selk'nam de otro haruwen podía entrar a otra tierra, pero eran casos excepcionales como el varamiento de una ballena, permisos mediante señales de humo, etc.

2.3.3 Mundo Espiritual y Mitológico Selk'nam

“Partiendo de las formas extremadamente sencillas de las organizaciones económicas y sociales de nuestros indígenas, podría caerse en la tentación de esperar en ellos la existencia de un mundo espiritual de límites muy estrechos”⁸⁰ Así comienza Martín Gusinde su libro “El mundo espiritual de los selk'nam”. Ciertamente el autor hace una suposición facilista desde lo ya estudiado del pueblo Selk'nam, todo indicaría que su vida espiritual sería proporcional a la complejidad de su organización social y económica, esto quiere decir, simple o básica.

Es justo comenzar este capítulo diciendo que los Selk'nam no nombraban sus mitos⁸¹, nos referiremos al Hoowin como el tiempo mítico en el que todas las fuerzas naturales e incluso las estrellas, habitaron la tierra y fueron poderosos chamanes. Cuando se originó el mundo actual y la sociedad humana, gran parte de los hombres y mujeres Hoowin fueron transformados en elementos de la naturaleza, Montañas, Animales, Cerros, Acantilados,

⁸⁰ GUSINDE, M. (2008). *El Mundo espiritual de los Selk'nam* (Vol. I). Santiago, Chile: Serindigena. p 15

⁸¹ LAUZON, J. (Mayo de 2005). Asociación Latinoamericana de Historia del Psicoanálisis. El poder mítico de la mujer en la historia aborigen de los Selk'nam del Chile austral . Santiago, Chile. Recuperado el 23 de Junio de 2015, de alhp: <http://www.alhp.org/abstract22.htm> (s.f.).

Lagos, etc.⁸² En la era Hoowin la mujer tenía una posición social inversa, donde la mujer realizaba todas las tareas correspondientes a la caza y la recolección mas complejos y los hombres realizaban tareas domesticas, de cuidado de los hijos y recolección menor. Era asi una época de “matriarcado”.

Es a partir de este mito que nacen todo lo que los Selk’nam conocían como su mundo espiritual y ritual, uno de los mas importantes era el ritual del Hain que, en época del Hoowin servía de iniciación a las jóvenes Selk’nam para pasar a ser mujeres adultas.

Dentro del ritual del Hain, otras mujeres ya iniciadas se disfrazaban para hacerse pasar por espíritus que venían desde las entrañas tierra, los hombres tenían estrictamente prohibido acercarse siquiera al lugar del ritual (una choza ceremonial llamada comúnmente Hain) asi, los hombres como meros expectantes del ritual “veían a los espíritus manifestar su solidaridad con las mujeres y su aprobación por el dominio que ellas ejercían sobre la sociedad”⁸³

La era del Hoowin termina cuando tres Hoowin hombres se dan cuenta de la farsa y asesinan a todas las mujeres del Hain. “El marido de Luna (la chaman mas poderosa de las Hoowin) la empujó al fuego, pero ella logro salvarse (...) luego el marido de Luna se convirtió en Sol y desde entonces la persigue por el cielo intentando atraparla”⁸⁴

⁸² CHAPMAN, A. (2002). p 103

⁸³ *Ibíd.* p. 105

⁸⁴ *Ibíd.* p. 106

Así es como los Hoowin hombres asesinaron a todas las mujeres iniciadas, para volver a reformar el Hain, esta vez como un patriarcado.

El ritual del Hain después de la ida de los Hoowin era el ritual de iniciación de los hombres, donde debían pasar duras pruebas para dejar de ser niños. Quienes se iniciaban eran llamados “Klóketen” y además de enfrentar pruebas físicas, debían confesarse y aprender el comportamiento que debían seguir y las obligaciones familiares y sociales que debían cumplir.

Dentro de los ritos existentes en el Hain, así como también en otros ritos, existían una infinidad de cantos entonados de generación en generación, estos eran generalmente entonados por un chamán dependiendo del uso que se le daría al canto.

2.4 Música Austral: hacia un imaginario fueguino.

Como bien se ha planteado en las paginas anteriores, hablaremos de pueblos fueguinos como el conjunto de pueblos que habitaron el sur austral de Chile, desde el Golfo de Penas hasta el estrecho de Magallanes, tomando en cuenta las culturas que se alcanzaron a conocer como lo fueron los Kaweskar, Selk'nam y Yaganes.

“Es imposible intentar una reconstrucción completa de la música “alacalufe” antigua por no existir suficientes documentos sonoros objetivos que así lo permitan.”⁸⁵ Ciertamente en la cita anterior, la investigadora María Ester Grebe hace referencia a la cultura alacalufe, esto debido a que es la única que cuenta con extremadamente poco material en terreno que pueda sustentar una música autóctona Kaweskar.

“Sabemos que las escasas grabaciones de terreno de música “fueguina” contienen en su mayoría canciones Onas y Yaganes de Chile y Argentina, existiendo solo escasos trozos alacalufes que son en su totalidad canciones profanas imitativas. No obstante, al pertenecer dichas grabaciones y los estudios etnomusicológicos correspondientes (Hornbostel 1936 y 1948) a tres culturas de gran afinidad y parentesco musical, estructural y estilístico, sus materiales constituirán un punto de referencia importante para efectuar comparaciones diacrónicas e interculturales.”⁸⁶ En otras palabras, la autora hace referencia a que, si bien no se obtendrá una música autóctona

⁸⁵ GREBE, M. E. (1974). La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico. Revista Musical Chilena , 28 (126), 80-111. (Falta Pagina)

⁸⁶ DIAZ, R. (2012). *Cultura originaria y musica chilena de arte (hacia un imaginario de identidad)* (1ª Edición ed.). Santiago, Santiago, Chile: Amapola. p 94

alacalufe, si se obtendrá un marco estilístico común, del cual se podrá imaginar luego una música fueguina.

Hasta cierto punto, el parentesco que estas culturas tuvieron hace que entre ellas si sea posible obtener un imaginario fueguino.

En general a través de las observaciones científicas de Eric Von Hornbostel y Joseph Emperaire, además de estudios posteriores de campo como los de María Ester Grebe y Rafael Díaz, se ha observado que las culturas fueguinas destinaron un lugar importante al desarrollo de la Música y la Danza.

Dentro de este ámbito es posible diferenciar dos tipos de repertorio: uno religioso y otro profano:

- **Música Religiosa o Ritual:** Dentro de este tipo de música destacan los ritos mortuorios y de iniciación (el Hain de los Selk'nam y el laxaus de los Yaganes), el investigador Cañas Pinochet observa sobre el rito mortuorio de los Kaweskar: "Se ponen a cantar en un tono triste y monótono, durante largas horas imitando el ruido sordo del mar o el de los impetuosos vientos huracanados que soplan en aquellas regiones"⁸⁷.
- **Música Cotidiana:** Cantos mayoritariamente onomatopéyicos. Existen dos teorías sobre estos cantos, una versa sobre el carácter onomatopéyico en cuanto al uso de esta música como "recreacional". "la supuesta transición de las costumbres ceremoniales a las profanas pueden ser estudiadas en las danzas y canciones de animales, la

⁸⁷ GREBE, M. E. (1974). La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico. Revista Musical Chilena , 28 (126), 80-111. (Falta Pagina)

mayoría de las cuales se interpretan solo en relación con iniciaciones de jóvenes, mientras que otras sirven de entretenimiento general”⁸⁸. La otra teoría es la que establece estos cantos onomatopéyicos como realmente de uso, en el cual el cazador los “(...) utilizaba para atraer a su presa.”⁸⁹ No será misión de este trabajo menoscabar en esta discusión ni fundamentar una u otra posición, solo nos quedaremos con lo “onomatopéyico” como la imitación de los sonidos de la naturaleza.

2.4.1 Estilo Fueguino

El etnomusicólogo Eric Von Hornbostel realiza un análisis de la música fueguina a partir de las grabaciones existentes hasta esa época (1923 aproximadamente). En general “El aspecto más representativo de la música de los aborígenes de América es la manera de cantar. Se puede uno dar cuenta de ello oyendo a los cantores indios (o los discos gramofónicos), pero es de todo punto de vista imposible analizar la impresión inmediata y ofrecer a los demás una clara noción sólo con la simple enumeración de sus elementos musicales”⁹⁰ es así como el científico describe la manera de cantar de los indios como “enfática, patética, grave, solemne, impresionante, digna, valiosa y austera”⁹¹

⁸⁸ DIAZ, R. (2012). p. 95

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ HORNBOSTEL, E. V. (1951). Canciones de Tierra del Fuego. *Revista Musical Chilena*, 7 (41), 71-84. p. 75

⁹¹ *Ibíd.*

Por otra parte, el autor se remite a su experiencia para crear una visión comparativa que explique un poco más la descripción anterior, “lo característico del tiempo musical de los indígenas no es nunca agitado ni nervioso, como entre los negros africanos, ni tampoco escurridizo o en olas suaves de ir y venir tan frecuente en los pueblos de la Oceanía. Su música corre a pesados pasos regulares.”⁹²

Adentrándose en un ámbito más musical se hace referencia al ritmo como “un agudo contraste”, donde, a partir de la experiencia occidental del ritmo, que mayoritariamente se desenvuelve en un ritmo yámbico, donde es enfática la presencia del tiempo fuerte y débil (arsis y tesis), según las observaciones del autor, pareciese ser que en la música fueguina esta subdivisión no existe, “el ritmo indígena, por el contrario, puede ser descrito como carente de arsis. El grupo rítmico es un trocaico dinámico. Comienza con el compás fuerte que generalmente es corto, es seguido por un espacio de respiración que lo refuerza y luego baja a través de una escala de acentos que parecen rebotar.” Para hacer más generalizada esta explicación, es posible encontrar este tipo de ritmos, además de los pueblos fueguinos, en todos los pueblos aborígenes del norte y sur de América.

Otra característica musical fueguina es su limitación melódica, dentro de este ámbito es posible agrupar primeramente a los Yagan y Kaweskar, donde “la espina dorsal de la estructura melódica de sus canciones es un par de notas que limitan una distancia que rara vez exceden un tono completo o aun es meramente el resultado de la fluctuación de un solo tono, siguiendo fluctuaciones en la fuerza dinámica”, sobre la música de los Selk'nam el autor hace referencia a que “En las canciones Onas se encuentran cuartas y

⁹² HORNBOSTEL, E. V. (1951). p. 75

quintas como progresiones melódicas y en una instancia el motivo es transpuesto hacia abajo por medio de una quinta.” Por estos medios, la melodía de los Onas escapa su estrechez primitiva y se acerca al tipo indígena general. Comúnmente las melodías indígenas comienzan en la nota alta con el mayor volumen y descienden arrastrando el motivo paso a paso, por lo cual este tipo ha sido bautizado con el nombre de “tipo melódico escalonado”⁹³

En resumen es posible el estilo fueguino se puede reconocer:

a) Por el ritmo “trocaico dinámico”, que contrariamente a las tendencias de la música occidental evita las notas altas;

b) Una manera peculiar “enfática” de cantar que es el resultado de algunos factores como una cierta calidad de voz, acentos fuertes en cada unidad-tiempo, pulsaciones lentas y tiempo constante;

e) Una tendencia al cambio escalonado del tema principal (melodía de modelo descendente por grados) y la tendencia a una disminución repentina en la melodía que desde el principio al fin decrece continuamente en altura, intensidad y ámbito tonal.⁹⁴

En lo que respecta a la instrumentalización de la música fueguina, existe aquí una discusión sin fin, la cual parte desde la aceptación de que “El canto fueguino carece de soporte instrumental. De esto se ha inferido que los fueguinos carecieron en el pasado de instrumentos musicales. No parece

⁹³ HORNBOSTEL, E. V. (1951).. p.77

⁹⁴ *Ibíd.* p. 79

probable que carecieran efectivamente de ellos.”⁹⁵ En este ámbito, el etnomusicólogo Rafael Díaz no asevera esto de manera solitaria, sino que “Tanto Gusinde como Hornbostel concuerdan con que los fueguinos poseyeron diversos medios para producir intencionalmente recursos sonoros, entre los cuales los mas presumibles son los aerófonos de hueso de pájaro, los idiófonos percutidos como bastones hechos de troncos ahuecados, sonajas de piedras contenidas en cueros y sonajas de concha enfilada, ramas y palos; y, por supuesto, el propio cuerpo del fueguino, quien, con sus palmas y pies, bien pudo producir sonidos que pudo incorporar a sus cantos”⁹⁶

Esto no implica que las aseveraciones anteriores sean completamente ciertas, pero tienen un ámbito de justificación desde el cual simplemente no es posible aseverar ni negar la existencia de estos instrumentos, por cierto que el uso de su cuerpo como herramienta percusiva existió, además de idiófonos, pero la discusión recae principalmente sobre los aerófonos de huesos de pájaro.

“Es muy probable que las culturas fueguinas hayan poseído un sistema armónico, es decir, que dispusieran de flautas de hueso de pájaro que hubieran aportado una línea melódica de complemento al canto.”⁹⁷ Esta aseveración es posible siempre y cuando aceptemos que, la posibilidad de un sistema armónico y por ende de una polifonía, esta completamente perdida. Además, esta aseveración se basa de la suposición de asimilación

⁹⁵ DIAZ, R. (2012). *Cultura originaria y musica chilena de arte (hacia un imaginario de identidad)* (1ª Edición ed.). Santiago, Santiago, Chile: Amapola. p. 97

⁹⁶ *Ibíd.* p. 97

⁹⁷ *Ibíd.* p. 101

(por cierto existente) entre la música fueguina y la música de los demás pueblos originarios americanos. “El aerófono estuvo dentro de sus posibilidades, y con el una polifonía a dos o mas voces y, por consiguiente, un sistema espectral. (...) Sin embargo, no existe duda que en las culturas originarias, especialmente en la mapuche, el canto de la voz humana y los diseños melódicos de los instrumentos están directamente relacionados.”⁹⁸ Cualquiera sea el caso, en la actualidad es casi imposible demostrar que este sistema escalar existió realmente dentro de las culturas fueguinas.

Debido a la ausencia de un sistema escalar comprobable, es que los compositores han debido optar por asignarle a estos cantos, un sistema escalar occidental, ya sea “La inserción del canto monódico fueguino en superestructuras polifónicas de raíz occidental fue el único recurso posible para asignarles un sustento armónico a un canto que nos llegó sin su polifonía. Al mismo tiempo el canto fueguino debió sufrir en la música académica chilena, el impacto de lo temperado”⁹⁹

⁹⁸ DIAZ, R. (2012). p.101

⁹⁹ Ibíd. p.102

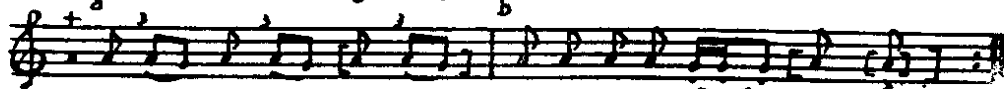
2.4.2 Transcripciones de música fueguina

A continuación, se muestran las distintas transcripciones que sirvieron para realizar el análisis recientemente presentado, estas transcripciones se hicieron en base a los cilindros grabados por el Coronel Furlong entre el año 1907 y 1908 y los cantos fueron interpretados por, “entre los Onas, dos mujeres, Ichjh (Ej. 12), y el “doctor” Yoyo (Ej. 5), ambos de Río Fuego; y dos hombres, Ishtone de Najmish (Vía Monte) (Ej. 3) y Tininisk, un curandero de Haberton (Ej. 9, 11). Entre los “Yaganes” los correspondientes del coronel Furlong fueron Simmoowhillis (Alice), de Lauwi (Punta Remolino) y Weemanahakeepca (Gertrudis) (Ej.1) y los siguientes hombres: Danushtana (Alfredo), Nyenpenan (David) (Ej. 13, 6), acompañados por Aselensinjiz (Charley), Wuroyinjez (Guillermo) y Calderón (13) o Chris (Ej. 6). En la región del Río Douglas, en la Isla de Navarino, cantó Eduardo (Ej. 2, 7) (7)”¹⁰⁰

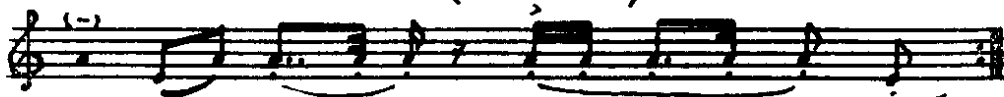
¹⁰⁰ VON HORNOSTEL E. (1951). Canciones de Tierra del Fuego. Revista Musical Chilena , 7 (41) , p. 71-84 (p. 72). Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12109/12466>

ONA

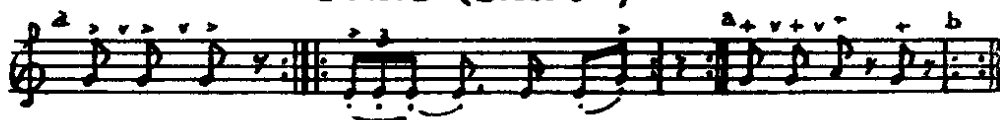
1. Canto de mujer. (Disco 12^a)



2. Canto de curandera (Disco 5^b)



3. Canto de curandera (Disco 5^a)



4. Voz de hombre. (Disco 3^a)

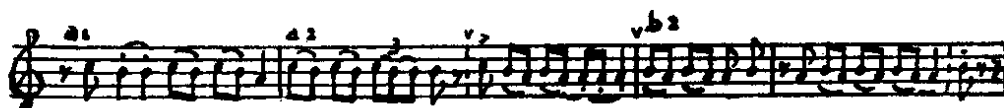
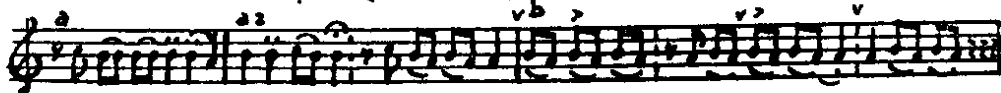
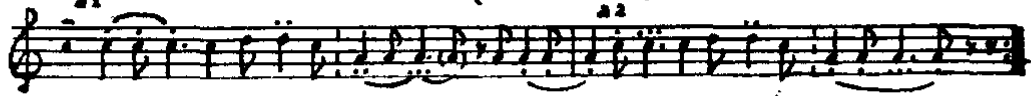


Fig. 1a¹⁰¹

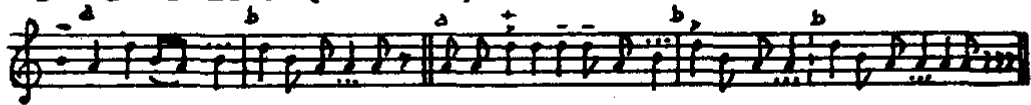
¹⁰¹ Ibíd. (p. 73)

ONA

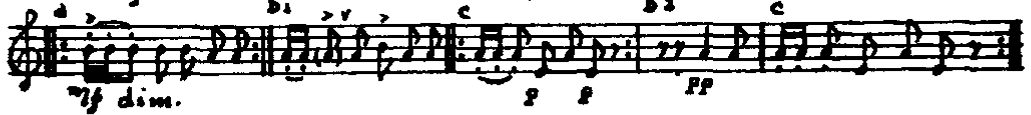
5. Canto de curandero (Disco 9a)



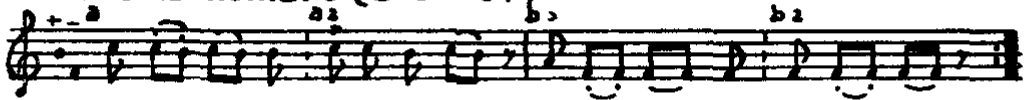
6. Curandero (Disco 11a)



7. Imprecación de curandero (Disco 9b)



8. Voz de hombre (Disco 3b)



9. Imprecación de curandero (Disco 11b)

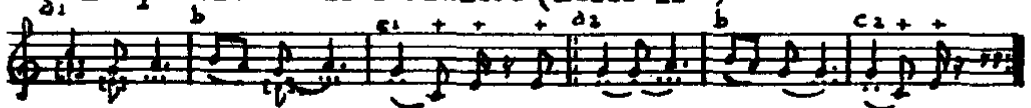


Fig. 2a¹⁰²

¹⁰² Ibíd. (p. 74)

Con María Ester Grebe, la especificación de la transcripción es notable a simple vista, representando de manera mas exacta cada una de las notas que en las grabaciones analizadas aparece. La transcripción se realizó a partir de la experiencia propia de la investigadora quien viajó a Puerto Edén en el año 1971, esta expedición pretendía visualizar el nivel de aculturación de la población Alacalufe que habitaba en la zona, comparando las transcripciones realizadas por Gusinde con las generadas en aquella visita.



Fig. 3a¹⁰³



Fig. 4a¹⁰⁴

¹⁰³ GREBE. M. (1974). La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico. Revista Musical Chilena , 28 (126-1) , p. 80 – 111 (p.101) . Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11739/12101>

¹⁰⁴ Ibíd. (p. 97)

ESTADO DEL ARTE

CAPITULO III: MUSICA INDIGENISTA EN CHILE

Los compositores chilenos han aprovechado los sonidos de nuestros indígenas para la realización de sus obras desde principios del siglo XX, personalidades tan reconocidas como Carlos Isamitt, Carlos Lavín, siguiendo por Pedro Humberto Allende, Roberto Falabella y Fernando García, hasta llegar a compositores mas actuales como lo son Rafael Díaz, Eduardo Cáceres, Carlos Zamora, entre muchos mas. El aprovechamiento del material sonoro indígena es un hecho que no se puede desmerecer y que, por otra parte, genera un gran rescate (transformado) de la sonoridad de cada pueblo ya que, estas composiciones no solo nacen de la intuición del compositor, sino que en el mayor de los casos, por el estudio metódico de la cultura, adentrándose en ella y descubriendo cada uno de los detalles que esta música representa.

El trabajo que han realizado estos compositores va mas allá incluso de la música misma, llevando a algunos a incluirse dentro de comunidades, viviendo con el objeto de estudio, analizándolo desde la vivencia misma (en algunos casos) y en otras ocasiones desde la lejanía científica.

Hablar de expresiones musicales de un pueblo, es hablar irremediamente de folklore. Dentro de este ámbito “encontramos sostenidos esfuerzos de investigación en el campo de la cultura nacional, los cuales adoptan dos

direcciones principales: la concerniente a los fenómenos tradicionales de tipo criollo, y otra, que persigue las expresiones propias de la vida aborígen”¹⁰⁵

Ambas expresiones no son excluyentes dentro de sí, ya que están contenidas por el concepto de lo folklórico como “lo popular o de tradición oral”^{106 107} Cabe recalcar que, frente a lo especificado, en la presente investigación se dará mayor énfasis en lo que respecta a las expresiones propias de la vida aborígen o música indigenista, concepto que engloba a los compositores y/o investigadores que han desarrollado de una u otra manera esta forma o estilo de composición, donde se encontrarán variadas formas de tomar lo indígena y volcarlo a una música escrita que desde ya, reduce el material desde su origen, para poder llevarlo al plano de la composición escrita, adscrita ella misma muchas veces, al tratamiento del material sonoro como mero material, ignorando a veces el contexto desde el cual el “otro” canta o toca cierta “música”. “Comparto (*Rafael Díaz*) con Arom la postura de que la transcripción no es una mera descripción de un fenómeno sonoro, sino que es una reducción de este fenómeno (...)”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ DANNEMANN, R. B. (2002). Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo. Revista Musical Chilena , 56, 83-98. p. 37

¹⁰⁶ PRAT, J. J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum* (2), 229-248. p. 2

¹⁰⁷ Cabe destacar que el término “Folklore” posee una cantidad no menor de acepciones, así como un sinfín de debates e investigaciones que distienden el resultado conceptual hacia un vago atisbo de lo que en verdad es. Bajo este pretexto, es difícil establecer un significado estándar, para lo cual solo se tomará como base el significado aparecido en “Sobre el concepto de folklore” por Juan José Prat Ferrer.

¹⁰⁸ Véase “Cultura originaria y música chilena de arte” (Hacia un imaginario de identidad), Díaz, Rafael. 2012. Editorial Amapola Ltda. (Pág. 17)

Dentro de la historia de la música chilena de tradición escrita, es posible diferenciar tres periodos de compositores y/o investigadores que han dedicado, si no es todo, una gran parte de su trabajo creativo a la composición de obras a partir de músicas folklóricas chilenas, sean estas de carácter criollo o indígena. “Al correr de la segunda mitad del siglo XIX, jóvenes músicos chilenos y entusiastas admiradores de las artes, formaron un grupo con ideales renovadores del ambiente”¹⁰⁹. Este grupo de compositores estaría formado por Eduardo García Guerrero, Alberto García Guerrero, Pedro Humberto Allende, Huberto Bucenius, Carlos Lavín y Alfonso Leng quienes, a través de conferencias, conciertos y publicaciones sobre músicas europeas ligadas tanto al romanticismo como a los movimientos artísticos venideros (*Schumann, Liszt, Chopin, Moussorgsky, Albéniz, Grieg, Debussy y Ravel*) generó una serie de repercusiones en el mundo artístico Chileno de aquella época.

“Estas obras eran producto de sensibilidad y técnicas nuevas. En ellas habían encontrado cabida algunos estímulos y elementos propios del folklore de los diferentes países al que pertenecen los autores. Sin ser ajenas a ciertos aspectos de la universalidad, están henchidas de rasgos nacionalistas”¹¹⁰¹¹¹

Las primeras expresiones y resultados de este nuevo movimiento dentro de la composición musical Chilena, fueron las óperas “Caupolicán” de Remigio

¹⁰⁹ ISAMITT, C. (1954). El Folklore en la creación artística de los compositores chilenos. Revista Musical Chilena , 24-36. p. 25

¹¹⁰ Ibíd. pp. 25-26

¹¹¹ El nacionalismo al que se hace referencia el autor es el de los nacionalismos europeos, aplicando ese modelo a lo que sucedía, en aquellos años, en Chile.

Acevedo¹¹², “*Lautaro*” de Eliodoro Ortiz de Zarate¹¹³ y “*La Telésfora*” de Aquines Ried¹¹⁴. Si bien, musicalmente estas operas son casi completamente Europeas, “Estas operas son Chilenas tan solo por sus argumentos, tomados de la historia nacional, y por el hecho de haber sido escritas por músicos del país. En todo lo demás mantienen una fidelidad absoluta a sus modelos de importación”¹¹⁵, en lo que a su musicalidad respecta, estas obras están escritas desde una mirada “nacionalista” y de preservación de la historia de un pueblo a través del arte, pero sin tomar en cuenta que los modelos, rígidos en cuanto forma y contenido, no eran capaces de reflejar la magnitud, no solo de su musicalidad, sino de su contenido esencial. “Esta determinación temática, dirigida hacia lo mas

¹¹² Remigio Acevedo Raposo (1896-1951) nació en Santiago en 1896. Sus primeros estudios musicales los llevó a cabo como alumno particular de los profesores Francisco Avendaño y Federico Stöber. Ingresó después en el Conservatorio Nacional, para estudiar Piano con D. Raúl Hügel y Composición con el Sr. Stöber. Al tiempo que iniciaba su obra como compositor, prosiguió los estudios superiores de música, en autodidacta.

¹¹³ Eliodoro Ortiz de Zarate (1865-) nació en Valparaíso el 29 de Diciembre de 1865, se desconoce su fecha de fallecimiento. Desarrolla sus estudios gracias a una beca en el conservatorio de Milán, Italia. Es el primer compositor nacional en estrenar una opera en Chile en la temporada 1895 del Teatro Municipal de Santiago. Ortiz de Zarate cumplió un rol de gran importancia en su época, siendo el primer compositor chileno con una cantidad de obras importante. Un grupo de jóvenes músicos formaron la “Academia Ortiz de Zarate”, donde el músico no intervenía en nada por cierto. Dentro de la academia se comenzaron a escuchar nombres como Alfonso Leng, Carlos Lavín, Eduardo y Alberto García Guerrero, entre otros.

¹¹⁴ Aquinas Ried (1810 - 1869) fue un Médico cirujano, compositor y dramaturgo de origen alemán quien se radica finalmente en Chile, donde compone la primera Opera escrita en tierras chilenas, en español y con temática de carácter nacionalista.

¹¹⁵ VIU, V. S. (1945). Allende y nacionalismo musical. Revista Musical Chilena , 1 (5), 15-24. p. 20

distante de toda experiencia directa, revela la actitud romántica de ambos. La creación musical en cambio, no alcanza a glosar en su contenido el carácter indígena de los temas (...) en las dos obras, la estructura y el pensamiento musical son europeos esencialmente italiano-operístico”.¹¹⁶

Cabe destacar que, en la opera “*Caupolicán*” de Acevedo –escrita en 1909, pero estrenada el 11 de diciembre de 1942– se da el primer intento de utilizar un elemento folklórico musical araucano donde se “establece un violento contraste de expresión musical, patético y sugerente, que debe señalarse como la primera osadía de carácter folklórico en la opera chilena”¹¹⁷, no por ello tiene menos valor dentro del trabajo del compositor, tomando en cuenta el contexto socio-cultural en el cual se adscribe la creación de la obra, pero da cuenta de una forma de componer que no daba abasto con el material musical indígena.

3.1 Primer Periodo

Luego de estos primeros atisbos de uso e investigación de elementos musicales folklóricos llevados a la música escrita chilena¹¹⁸, están los primeros compositores que sí dieron un vuelco dentro de la idea de la música nacional a partir de las sonoridades propias del folklore que se acomete en el diario vivir o en el origen de sus compositores y su sociedad. Serán los

¹¹⁶ ISAMITT, C. (1954). p. 27

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ Se hará uso del concepto “Música Chilena” o “Música Nacional”, refiriéndose a que, esta música, además de ser escrita por compositores de nacionalidad chilena, estos escarban dentro del material sonoro de los pueblos que habitaban o habitan la zona que hoy comprendemos como Chile.

compositores Carlos Lavín y Pedro Humberto Allende, quienes instalarían una nueva perspectiva tanto para la investigación, como para la composición de la música Chilena. Estos dos compositores “se dieron a la búsqueda y al estudio fervoroso de los cantos del pueblo, tratando de comprender en ellos la idiosincrasia del hombre, en cuyo fondo psicológicos intuían mezclados: la gracia ingenua o picaresca, el humorismo socarrón, la humildad simulada, el arrebató pasional, dejos de sentimentalismo fatalista y resignado. Al aventurarse por esta ruta inexplorada, fueron recogiendo bellezas inéditas, motivos de interés en las costumbres, en los trabajos, en las fiestas típicas, en las reacciones vitales.”¹¹⁹Es decir, esta vez no solo se buscaba el material sonoro para moldearlo y prácticamente “hacerlo caber” dentro del modelo importado europeo, sino que se intenta comprender el objeto sonoro desde su origen.

En lo que respecta a Pedro Humberto Allende¹²⁰, el compositor tenía una completa influencia de lo que se conoció como el movimiento nacionalista europeo que “fue formulado en sus elementales principios hacia la manera como hoy lo entendemos por algunos de los mas destacados animadores del primer romanticismo, Webern, Chopin y Liszt, y hasta Mendelssohn en parte de sus obras, se preocuparon de imprimir a sus creaciones un sello nacional, derivado de cierto cultivo de materiales folklóricos. Formulas rítmicas, melódicas y modales de la música popular Alemana, Polaca o Húngara,

¹¹⁹ ISAMITT, C. (1954). p. 27

¹²⁰ Pedro Humberto Allende fue uno de los más importantes compositores chilenos del siglo XX. Nació en Santiago el 29 de julio de 1885, del matrimonio formado por el periodista y escritor satírico Juan Rafael Allende -quien también llegó a componer veinte piezas musicales- y la ciudadana francesa Celia Sarón.

venían hasta fundirse con las características de su propio estilo.”¹²¹ Este movimiento artístico y su respectiva evolución hacia el Siglo XIX, llevan a Allende a liberarse de la antigua tradición romántica que acechó por siempre a los compositores Chilenos, “para ir hacia la expresión de sentimientos mas sencillos, mas humanos, a buscar la expresión de su pueblo”¹²² Esto resultó materializarse en una serie de obras como lo son “*Escenas Campesinas*” Cuadro Sinfónico (1913), donde se pueden apreciar elementos típicos de la zona campesina de Chile, obtenidos de observaciones directas del compositor, “*Doce tonadas de carácter popular chileno*” (1918-1922), “*Seis cantos infantiles*” (1926-1927), “Tutito hagamos ya” (1928), “Comadre rana” (1928), “*Este niño compro un huevito*” (1928), “*Pin pin zarafín*” (1928), “Cotón colorado” (1928), “*Mañana es domingo*” (1928), entre otras.

Por su parte, Carlos Lavín¹²³ (1883-1962) se dedica a la investigación musical, primero desde la cercanía que le ofrecía su estancia en Chile¹²⁴ y, luego, desde la lejanía y la precariedad, cuando se radicó en Paris. Aquí participaba activamente del movimiento artístico vinculado a Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Sergei Diaghilev, pero eso no coartó su motivación para con la música folklórica. “En este medio, tan

¹²¹ VIU, V. S. (1945). p. 15

¹²² VIU, V. S. (1945). p. 15

¹²³ Carlos Lavín, Compositor y Musicólogo. Nació en Santiago, el 10 de agosto de 1883. Hizo sus estudios de Humanidades y musicales en Santiago, estos últimos como autodidacta.

¹²⁴ En 1907 comenzó sus trabajos de investigación sobre el folklore araucano. Los estudios anteriores sobre este folklore, realizados por el Padre Félix de Augusta, le eran parcialmente conocidos y le sirvieron de estímulo en su creciente interés por esta manifestación de la música vernácula chilena

saturado de maravillas, Lavín estaba viviendo los imperativos de un afán pleno de curiosidad; estudiar los aspectos del folklore chileno que pudiera ofrecerle: bibliotecas, archivos, discotecas europeas, especialmente, todo lo que tuviera relación con la música de los araucanos.”¹²⁵ (ISAMITT, 1954, p. 29) Al igual que Allende, a través de esas investigaciones y el recuerdo de al sonoridad característica chilena, Carlos Lavín, procuro realizar un trabajo nacional ligado a la cultura mapuche. Frente a esto, son destacables las obras como “*Suite Andina*” (1929), para piano, “*Fiesta Araucana*” para conjunto de cámara (1932) y “*Lamentaciones Huilliches*”, para cantante y piano, y “*Quiray*”, Suite de Ballet para orquesta (sobre motivos de un supuesto origen atacameño). También, cabe nombrar la obra “*Mitos Araucanos*”, en las cuales Lavín, utilizando fonogramas llevados a Europa “se esforzó por interpretar con su organización musical el contenido mítico de cada uno”¹²⁶

Estos dos eminentes compositores chilenos marcan precedente con su trabajo, primeramente por haber logrado salir del círculo conservador del romanticismo europeo, así como también por la manera en la cual lo logran, tomando elementos que existen en el contemporáneo del campesino, como lo hace Allende, así como también elementos sonoros de los pueblos originarios de nuestro país, como lo logra Lavín, generando así una música literalmente chilena que, si bien esta influenciada por la tradición europea, ésta es notoria solo desde el procedimiento de la composición, y no desde el sustrato inspirador e investigativo. “Con las obras de Allende y Lavín que evidencian valoración comprensiva de las fuentes folklóricas, la literatura

¹²⁵ ISAMITT, C. (1954). p. 29

¹²⁶ ISAMITT, C. (1954). p. 30

musical chilena, elevó su significación artística, abandonó limitaciones de los modos clásicos y románticos, amplió el ámbito de sus contenidos espirituales y de sus recursos técnicos: formales, armónicos, rítmicos, de coloración instrumental y vino a adquirir ciertos caracteres diferenciales de sentido nacionalista.”¹²⁷

Es así como, dentro de esta primera camada de compositores, es posible encontrar a compositores como:

Prospero Bisquertt (1881-1959), con obras como “*Nochebuena*”, “*En la Alameda*”, “*Metrópolis*”, “*Cuadros Chilenos*”, “*Misceláneas*”, etc.

Armando Carvajal (1893-1972), con obras como “*Tonada Triste*”, “*Alma no me digas nada*”, entre otras.

Samuel Negrete con “*Escenas Sinfónicas*”.

Jorge Urrutia (1903-1981) con “*Tres coros infantiles*”, “*Suite sinfónica*” y “*La guitarra del diablo*”.

María Luisa Sepúlveda (1908-1958), quien utiliza rasgos propios del material popular que ella recolectó en las provincias centrales.

Pablo Garrido (1905-1982) con “*Rapsodia Chilena*”.

Adolfo Allende Blin en “*Talagante*”, “*Trompo de siete colores*” y un gran número de obras escolares.

Juan Casanova (1894-) en sus “*Esquisses sinfónicas*”, “*Tarde de Otoño*”, “*Machitún*”, “*Así es mi tierra*” y “*El huaso y el indio*”.

Alfonso Letelier (1912-1994) en “*La vida del campo*”, “*Cuarteto*” y “*Canción de Cuna*”.

Pedro Núñez (1906-1989) en algunas de sus obras.

¹²⁷ Ibíd.

Alejandro Rivera en “*Tarapacá*”. “*Concierto para trombón y orquesta*”, entre otras.

Remigio Acevedo (1896-) en sus “*Siete tonadas para canto y piano*”, “*Las tres Pascualas*” y “*La procesión del pelicano*”

Salvador Candiani en “*La noche de San Juan*”.

Carlos Riesco (1925-2007) en sus “*Semblanzas Chilenas*”.

Sobre esta primera camada de compositores, Carlos Isamitt realiza un profundo análisis sobre las obras de todos estos compositores, procurando entender de manera global el tratamiento compositivo que le dan estos compositores a su obra y al material que utilizan.

- Sin alterar el elemento auténtico melódico, crean una ambientación artística libre a base de los factores que contiene.
- Creando la melodía con algunos rasgos similares dibujísticos o de expresión a los folklóricos.
- Incorporando ritmos de tonadas, de rasgueos, de percusión, de danzas o cantos criollos o aborígenes.
- Adoptando las formas que presentan: la canción simple, la tonada o las formas libres que dominan en la música indígena.
- Sin emplear elementos musicales folklóricos trabajan la invención musical en relación con el contenido de leyendas, concepciones míticas, religiosas o una de características psicológicas de tipos humanos

- Empleando mas de una de estas posibilidades.
- Con elementos alejados de la afinidad directa con los folklóricos: melódicos, rítmicos, de acentuación, llegan a la creación depurada, que pueda sugerir lo que podría llamarse la fisonomía espiritual que suele irradiar del canto folklórico, ese sentido poético o de frescura inefable, que surge como una flor maravillosa, humanizando la desolación del campo, lo misérrimo de ambientes familiares urbanos.
- Procurando el dominio de los recursos técnicos, el aprovechamiento de experiencias universales del lenguaje sonoro, la absorción e integración de los materiales folklóricos: criollos, indígenas, para darse a la creación con todas las potencias del ser, con las que ordenan el bagaje consciente y las que no rebasan y contraponen.
- Haciendo uso de trasmutaciones musicales de cadencias rítmicas propias del hablar del indígena o del hombre del pueblo.¹²⁸

Además, el mismo Carlos Isamitt (1885-1974) es uno de los precursores de este movimiento, tomando parte de el con obras como *“El pozo de oro”*, *“Friso Araucano”*, *“Suite sinfónica”*, *“Cantos Huilliches”*, *“Cuarteto de Cuerdas”*, *“Mitos Araucanos”*, *“Tres arabescos característicos”*, *“Sonata Araucana”*, *“Preludio y Danza ritual”*, *“Suite para cello y orquesta de cámara”*, *“Tres danzas para arpa”*, entre muchas otras.

¹²⁸ ISAMITT, C. (1954). p. 32-34

Frente a esto, es rescatable la siguiente cita del maestro Isamitt sobre el folklore en la creación artística chilena: “El uso del folklore no impide tampoco que el artista pueda desplegar las esencias desconocidas y creadores de su propio ser. Las bellas obras realizadas y todo lo que ha ido surgiendo para promover mas hondo conocimiento, incitan a abismar nuestros sentidos y capacidades en lo que nos rodea y son individuos de un acaecer en el que el compositor podrá dar a sus dones una expansión mas propia y deseable.”¹²⁹

3.3 Segundo Periodo

Una vez arraigado este primer proceso de emancipación de la música chilena de arte y de identificación para con la música folklórica chilena, sea esta criolla o indígena, viene una segunda camada de compositores que, motivados esta vez por movimientos sociales y políticos, darían que hablar incluso hasta el día de hoy. “En la década de 1950 algunas expresiones de la música ancestral andina de las I y II regiones se desplazaron hacia el sur. También llegó el charango, la quena, la zampoña y otros instrumentos nortinos, para incorporarse y quedarse en la música popular chilena.”¹³⁰

Este segundo impulso, iniciado por Falabella, fue seguido por otros compositores como Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Tomas Lefever, Eduardo Maturana, Cirilo Vila, Gabriel Brncic, Ramón Campbell, Fernando García, entre otros. Una de las principales características de estos

¹²⁹ *Ibíd.* p. 36

¹³⁰ GARCIA, F. (2004). *Musica de tradicion escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX. II Seminario de Instrumentos tradicionales-Musicas actuales.* Santiago.

compositores, sería una marcada influencia a sus antecesores, tomando en cuenta que ellos mismos fueron sus profesores tanto de manera particular así como también en la actual llamada Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Además, el interés sobre los pueblos originarios fue mucho más allá, tomando ahora en cuenta a la gran mayoría de pueblos existentes dentro del territorio nacional como lo son los pueblos del Norte (Atacameños), Sur (Kaweskar, Alacalufes, Selk'nam, etc.), Centro (Mapuche, Criollos, Cantos Chinos, etc.) y Chile insular (Cultura Rapa Nui), además de adherirse a procedimientos europeos como la música serial dodecafónica y al serialismo integral, estos últimos procedimientos no dieron pie a una gran cantidad de música indigenista, tomando en cuenta la finalidad del proceder desde la dodecafonía al serialismo integral. Dentro de este ámbito, cabe destacar que la música dodecafónica en Chile y posteriormente el serialismo integral, son procedimientos que se adoptarán de manera distinta a la de su modelo.

Roberto Falabella¹³¹ (1926-1958), se formó principalmente fuera de la academia, aunque con compositores que eran destacados dentro de ella como Gustavo Becerra y Lucila Céspedes. Lo que llama la atención de Falabella, es el poco apego y la casi negación que el mismo hace de sus antecesores: “hacer un arte nacional sin volver al estigmatizado nacionalismo o al folklorismo infantil como llamada Falabella al intento de encuadrar la música autóctona dentro de los moldes estéticos del nacionalismo decimonónico”.¹³² Para Falabella, todo lo que él había aprendido de sus

¹³¹ Para más información sobre Roberto, véase http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000100006&script=sci_arttext

¹³² GONZALEZ, J. P. (2004). Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto. *Resonancias* (14), 32. p.32

maestros, eran recursos técnicos sin valoración estética alguna (refiriéndose meramente a los procedimientos de composición y principalmente a la técnica serial dodecafónica), pero principalmente le preocupaba que las “tendencias que si bien se podían incorporar legítimamente al acervo cultural propio, provocaban en muchos compositores chilenos la ignorancia, el olvido y el desprecio por las músicas locales”¹³³

Falabella trabajó con materiales sonoros del norte grande, principalmente de la Fiesta de la tirana¹³⁴, además de utilizar en gran cantidad de obras, técnicas de la vanguardia europea, principalmente el serialismo dodecafónico. Dentro de sus obras mas destacadas están sus “*Estudios emocionales*” y sus “*Cantos de la fiesta de la virgen de la tirana*”.¹³⁵

El mismo profesor de Falabella, Gustavo Becerra (1925-2010), también se vio involucrado dentro de este nuevo impulso, pero éste ultimo desde una vanguardia un tanto mas ecléctica que la de su pupilo. El maestro Becerra trabajo tanto con materiales de la música nacional, asi como también con música electroacústica, adentrándose en un área para esa época casi desconocida. Dentro de las obras mas reconocidas de todo su opus, se pueden destacar “*Sonata para piano*” (1950), “*La cueca larga*” (1961), “*Homogramas I*” (1966) y “*Chile 1973*” (1974). Cada una correspondiente a uno de los cuatro periodos como compositor que se le adscriben.¹³⁶

¹³³ Ibíd. p. 33

¹³⁴ Fiesta que se realiza en el mes de julio de cada año, en la localidad de La Tirana, cerca de la ciudad de Iquique, primera región de Chile.

¹³⁵ BECERRA, G. (1960). El hombre y su obra. *Revista Musical Chilena* , 19 (91), 28-36.

¹³⁶Para mayor información sobre el compositor **Gustavo Becerra** y sus periodos de composición, véase <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm>

Dentro del periodo que comprende desde 1950 a 1973, es posible encontrar una infinidad de compositores de distintas índoles, muy actualizados dentro de lo que sucedía en la academia europea, pero que en su mayoría, se dedicaban principalmente a otros quehaceres, denotando así, una especie de renegación con lo europeo, ya fuese consciente o inconscientemente. Dentro de este mismo periodo se encuentran, además de los ya nombrados, a Luis Advis (1935-2004), compositor que basó su obra mayoritariamente en la llamada "*Nueva Canción Chilena*", Cirilo Vila (1937), músico y compositor ecléctico, con una cantidad de obras compuestas sorprendente, Ramón Campbell (1911-2000), compositor y médico, utilizó mayoritariamente materiales del pueblo Rapa Nui de sus propias investigaciones, Sergio Ortega (1938-2003), compositor, así como Luis Advis, muy ligado al movimiento de la *Nueva Canción Chilena*; Gabriel Brncic (1942), compositor, intérprete y pedagogo, trabaja principalmente con música electroacústica, siendo uno de los pioneros dentro del área; Fernando García (1930), compositor, trombonista y musicólogo, su obra está respaldada por más de doscientas piezas musicales, principalmente ligado al serialismo dodecafónico, la música aleatoria, la música concreta, entre otros procedimientos y estilos. García además siempre estuvo ligado al movimiento socialista de los años 60' y 70', por lo cual se vio en la obligación de abandonar el país en 1973.

Una de las principales características de los compositores recién nombrados, es primeramente la línea discipular que siguen. En su gran mayoría, todos estos compositores fueron alumnos del Gustavo Becerra Schmidt, además de que gran parte de ellos estuvieron ligados al movimiento político popular de la época, el cual fue coartado por el golpe de estado acometido el año

1973. Esta última camada de compositores es la llamada “Vanguardia de los 50”¹³⁷.

3.3 Tercer Periodo

Luego de casi dos décadas de dictadura, donde la música y la creación se vieron casi prohibidas, llega una tercera camada de compositores con dotes renovadores. Esta vez no sería la influencia europea o la vida política sudamericana la que motivaría a los compositores a la búsqueda de nuevas aristas dentro de la música chilena, sino que sería motivada por una búsqueda de identidad propia, perdida quizás, gracias a la dictadura. “Este tercer momento en que se agudiza la necesidad de encontrar una identidad propia, pone sobre la mesa de trabajo de una serie de compositores, la música de los ancestros americanos de este país. A fines del siglo XX se redescubren los restos de las culturas de los habitantes precolombinos de Chile austral.”¹³⁸

García hace referencia aquí a una tercera camada de compositores que, si bien no acuden a nada nuevo a la hora de “rememorar” a los pueblos originarios, haciendo referencia a la primera camada de compositores indigenistas que nuestro país vio nacer, si tienen motivaciones y estéticas distintas, además de casi un siglo de historia que los separa.

En lo que respecta a este nuevo impulso, éste se fue dando de manera similar a la primera música, es decir, se fueron tomando elementos de

¹³⁷ Para mayor información sobre este movimiento de vanguardia véase “*Los años cincuenta en Chile*” Orrego-Salas, Juan. Revista Musical Chilena.

¹³⁸ GARCIA, F. (2004).

distintas áreas del país, englobando según su espacio geográfico, el uso de elementos indigenistas. Es así como el compositor Carlos Zamora¹³⁹ (1968), joven compositor del norte de Chile, específicamente oriundo de la ciudad de Calama. Destacan obras como “*Antara*”, “*Tres visiones de un sikuris atacameño*” y “*Padre nuestro Kunza*”. La obra de este compositor es bastante contrastante, “Puede pasar de las paradigmáticas danzas latinoamericanas (en especial, las de la zona atacameña) que han encontrado un lugar en su producción de cámara, a obras de un lenguaje abstracto y absoluto”, además es posible agregar que, como característica principal de Zamora, “la potente función que cumple el ritmo (probablemente herencia de su origen atacameño), el rol destacado de los aerófonos y el uso significativo de la voz”¹⁴⁰

Por otra parte, y acudiendo al folklore de la zona central, está el compositor Fernando Carrasco¹⁴¹ (1953) quien también se ha destacado por su trabajo

¹³⁹ Carlos Zamora nace en la ciudad de Calama en mayo de 1968. En 1985 se traslada a la ciudad de Concepción para realizar estudios musicales en la Facultad de Educación, Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción. El año 1990 recibe el título de Profesor de Música y el grado de Licenciado en Educación Musical. En 1993 ingresa a la carrera de Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, carrera que abandona en 1995. En Abril del año 2000 le es otorgado el grado de Magíster en Artes mención Composición por la Escuela de Post-Grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

¹⁴⁰ DIAZ, R. (2012). *Cultura originaria y musica chilena de arte (hacia un imaginario de identidad)* (1ª Edición ed.). Santiago, Santiago, Chile: Amapola. pp. 233-234

¹⁴¹ Fernando Carrasco (Quirihue, 4 de diciembre de 1953) es un intérprete, compositor y profesor de música chileno con una amplia trayectoria musical. Es conocido por haber formado parte de diversas agrupaciones folclóricas tales como Barroco Andino, Huamarí y Dúo Coirón. Desde 2009 ha formado parte de Quilapayún, siendo el intérprete más nuevo de la banda.

en agrupaciones populares como “Barroco Andino”, “Huamarí” y “Dúo Coirón”, formando parte también de “Quilapayún” desde el año 2009. Carrasco es un compositor que ha trabajado con toda clase de elementos, tanto folklórico, así como también con aquellos elementos pertenecientes a la electroacústica, aunque su mayor contribución se basa en la música folklórica campesina, “Conoce muy bien los ritmos de la guitarra folklórica y los ejecuta con esa naturalidad y oficio de quien conoce el arte campesino desde adentro”¹⁴²

Eduardo Cáceres¹⁴³ (1955), “Uno de los referentes musicales, que sin lugar a dudas se ha constituido en un sostén importante en la elaboración de sus obras y, por cierto, de su poética, es lo entregado por la cultura mapuche.”¹⁴⁴ Si bien, la novedad de la utilización de materiales sonoros originarios no es en lo absoluto nueva, esta utilización no debiese mermar el trabajo que existe detrás de estas obras, ya que la estética utilizada por Cáceres no es en lo absoluto parecida a la utilizada por Lavín o Isamitt unos 50 o 60 años antes. Dentro de sus obras es posible encontrar una gran variedad de opus indigenista como “*Cuarteto Antiguo*” (1981), “*Fantasiica Araucánica*” (1984), “*Tres Mo-men-tos*” (1986), “*Epigramas Mapuches*” (1991), “*Entrelunas*” (1996), “*Orión y los 4 jinetes*” (2000), “*Suite Pewenche*” (1995), “*Cantos Ceremoniales para aprendiz de Machi*” (2004), entre otras.

¹⁴² DIAZ, R. (2012). p. 147

¹⁴³ Eduardo Cáceres, Nació en Santiago de Chile en 1955. Es Licenciado en Composición musical en la cátedra de Cirilo Vila y Titulado como Profesor de Estado en la Universidad de Chile, donde se desempeña actualmente como subdirector del Departamento de Música y académico y profesor en las Cátedras de Composición, Orquestación y Música Aplicada, tanto en Pregrado como en Postgrado en la Facultad de Artes.

¹⁴⁴ (DIAZ, 2012, pp. 187-188)

Un acabado análisis de la obra de Cáceres nos ofrece el compositor Rafael Díaz, haciendo hincapié en estas cinco características:

- La ordenación tripartita de sus composiciones y el uso de la recapitulación variada.
- Su tendencia a explorar sonoridades, que lo ha llevado a utilizar los instrumentos acústicos de un modo no convencional.
- El empleo de los medios electrónicos interactuando con instrumentos acústicos y aquellos de origen folklórico y aborígen.
- Presencia de elementos provenientes de la performática mapuche, la música hindú, el funk y el blues.
- El ritmo como un elementos sustancial en la organización y estructuración de sus obras.¹⁴⁵

Además, cabe destacar la diferencia que hace Díaz a la hora de comparar a Isamitt y Cáceres, debido a la cercanía de sus temáticas, pero la lejanía de sus contextos históricos. “Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres son dos compositores que representan posiciones opuestas, a la vez que paradigmáticas a la hora de abordar la tradición aborígen. El primero desarrolló su tarea a mediados del siglo pasado y tuvo la oportunidad de acercarse al pueblo mapuche antes de la diáspora por el Chile que les (des)pertenece, Cáceres, se encuentra activo en plena sobre modernidad, conviviendo codo a codo con el mapuche trasplantado en la gran urbe de Santiago”¹⁴⁶

¹⁴⁵ DIAZ, R. (2012). p. 188-189

¹⁴⁶ DIAZ, R. (2012). p. 189

Luego de Cáceres, y tomando en cuenta que gran parte de la música de las distintas zonas de Chile se ha desarrollado ya sea a partir del folklore así como también desde la vanguardia desde los años 1900 hasta 1990, falta una zona que ha sido muy poco desarrollada debido a distintas problemáticas adscritas a ella. Esta es la zona sur austral Chilena.

Dentro de esta área, encontramos a tres compositores que, actualmente se embarcaron en el quehacer de la investigación y composición de estas músicas indigenistas. Hablamos específicamente de los pueblos Selk'nam, Kaweskar, Alacalufes, Aonikenk, entre otros, agrupados en los llamados pueblos "Fueguinos". "Casi en paralelo con el indigenismo pro-mapuche de Cáceres, aparece el indigenismo de raíz fueguina de Díaz y, posteriormente, el de Springinsfeld. Los pueblos fueguinos Selk'nam y Kaweskar tienen una presencia tardía pero importante dentro de la música de arte chilena."¹⁴⁷

Serán Rafael Díaz, Guillermo Rifo y Jorge Springinsfeld quienes, de una u otra manera comiencen con un área casi inexplorada, tanto por la musicología de esos años, así como también por los compositores.

Guillermo Rifo¹⁴⁸ destaca con su obra "*Ritual de la Tierra*" (1988), ballet basado en la cultura Selk'nam, luego vendría Jorge Springinsfeld¹⁴⁹ con la

¹⁴⁷ *Ibíd.* p. 42

¹⁴⁸ Guillermo Rifo: Compositor, percusionista y director de orquesta. Comienza sus actividades como compositor en 1965. Sus obras han sido interpretadas tanto en Chile como en el extranjero por diferentes conjuntos de cámara y agrupaciones sinfónicas. Entre ellos, Orquesta de Cámara y Conjunto de Percusión de la Universidad Católica de Chile; Quinteto de Vientos Hindemith; Conjunto de Percusión de la Orquesta Filarmónica Municipal de Santiago, de Concepción y de Antofagasta; Orquesta de las Semanas Musicales de Frutillar; Ensamble Bartók;

obra “*Krá*” (1999), relato musical coreográfico de un mito Selk’nam y, quien mas ha aportado hasta el día de hoy con música de corte indigenista austral, Rafael Díaz¹⁵⁰ con un opus bastante mas elevado con obras como “*María Sifkias Kastapoyok*” (2006), “*Kyrie Mwono*” (2006), “*El sur comienza en el patio de mi casa*” (1995), “*Kaweskar*” (1991) y “*Réquiem Selk’nam*” (1988).

Sobre la música de Rafael Díaz, González dice “el compositor no está ajeno a los trazos sonoros que ha dejado el hombre americano al habitar las tierras mas australes del mundo. Díaz sabe traer al presente el ritmo reiterativo, las oscilaciones micro tonales, el eterno retorno del sonido primigenio”¹⁵¹

Pero esta vez la problemática recae sobre este ultimo punto ya que, tomando en cuenta que la ultima Selk’nam de origen fallece en el año 1962 y también que los pueblos fueguinos fueron literalmente azotados por occidente, desde el traspaso de enfermedades, asi como también la matanza indiscriminada y a sueldo auspiciada por los gobiernos de Argentina y Chile, quedan muy

Orquesta Sinfónica de Chile; Agrupación Vivaldi ; Quinteto Promúsica y Quinteto de Bronces del Teatro Municipal de Santiago. Se destacan solistas como Carmen Luisa Letelier, Emilio Donatucci, Manuel Jiménez, Alberto Harms, Luis Alberto Latorre y varios otros.

¹⁴⁹ Jorge Springinsfeld, nace en 1953 en la ciudad de Santiago. Compositor exiliado entre 1973 y 1985, estudia con Tony Aubin, Laurent Petitgirard (Francia) y Sergio Ortega (Chile).

¹⁵⁰ Rafael Díaz. Compositor e investigador en el campo de la etnomusicología. Estudió en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde obtuvo los grados de Licenciado en Música y Composición, en los años 1986 y 1994 respectivamente. En 1995, recibió una beca de la organización de Estados Americanos para cursar estudios de composición a nivel de Postgrado en Estados Unidos.

¹⁵¹ GONZALEZ, J. P. (2004). Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la musica chilena de concierto. *Resonancias* (14), 32. p. 34 (Revisar)

pocos vestigios de lo que se conocería lo “autóctono” aborigen. En lo que ha esto concierne, los investigadores solo han podido basarse de fonogramas de investigadores ya fallecidos, además con una tecnología muy precaria. Dentro de estos trabajos, son destacables los archivos sonoros e investigaciones de Charles Wellington Furlong (Cilindros grabados en 1907-1908 y regrabadas en 1948 por la Biblioteca del Congreso. Dos de sus canciones fueron editadas mas tarde en la The Demonstration Collection of E.M. von Hornbostel y el Berlín Phonogramm-Archiv, Folkways FE 4175, 1963), Martin Gusinde y Wilhelm Koppers (Cilindros grabados en 1923-1924, depositado en Berlín Archiv.), Rodolfo Casamiquela (Grabaciones de terreno editados por el instituto de etnomusicología de Buenos Aires en 1966), C.S. Coon y A. Medina (Grabaciones de terreno lenguaje y música Alacalufe, grabados en Puerto Edén, Chile, 1959), Martin Ester Grebe (Grabaciones en terreno de canciones alacalufes grabadas en Puerto Edén, Chile, en 1971) y Anne Champan. (Cantales Selk’nam de Tierra del Fuego, Argentina. Grabación y comentarios de Anne Chapman. Dos discos 12”, 33 1/3 rpm. 1972. Folkways FE 4176. Notas, 12 pp., foto, análisis cantométrico de Alan Lomax.”)

Frente a esta última temática, no es de nuestra incumbencia discurrir en la validación de estos archivos sonoros frente a un grupo de especialistas sobre la temática, sino utilizar estas perspectivas sonoras (como tales) sobre un pueblo que dejó de existir para la realización de una composición musical en base a las expresiones sonoras aquí descritas.

CAPITULO IV: ANÁLISIS DE LA OBRA

“Lamentos Fueguinos; Del hombre blanco al Indio Selk’nam” (Obra para Orquesta de Cuerdas), es una pieza musical compuesta en base a un canto recogido por la Etnóloga Anne Chapman a la denominada ultima Selk’nam de Tierra del Fuego, Lola Kiepja. La obra intenta relatar y extrapolar, a través de la finalidad del canto extraído, el impacto que hizo desaparecer a la totalidad de un pueblo que habitó las tierras mas gélidas del planeta, y que en tan solo medio siglo logro reducir su población a no mas de un puñado de hombres autóctonos. El hombre blanco por su parte destruyendo su hábitat y el indio Selk’nam intentando sobrevivir, esta vez no a las inclemencias de la naturaleza, sino a la matanza indiscriminada de verdaderos mercenarios en tierras australes chileno-argentinas.”

La obra presenta en gran medida una transcripción inexacta de la pieza cantada original, a demás de un aporte del compositor, es decir, la obra en gran parte trata poéticamente sobre los indígenas Selk’nam a través del canto de Lola Kiepja, pero existen melodías que provienen directamente desde el imaginario del compositor, siempre utilizando motivos y elementos musicales que son recurrentes en los cantos Selk’nam, como lo son las acciaccaturas, glissando constantes y otro tipo de recursos, por lo cual no se realiza una creación libertina indistinta del material sonoro Selk’nam.

4.1 El Canto

El canto transcrito es el Lamento n°36, publicado en el libro “Fin de un mundo” (Los Selk’nam de Tierra del Fuego, Anne Chapman), investigación llevada a cabo a fines de la década de los sesenta por la investigadora Anne Champan, quien llegaría a estas tierra debido a una investigación liderada por Annette Laming-Empeaire, en tierras australes Chileno-Argentinas, específicamente en la zona de Tierra del Fuego.

Esta investigación tenía por objetivos, además de conocer arqueológicamente la zona habitada por los Selk’nam, conocer a “uno de los escasos indígenas fueguinos aun con vida, Lola Kiepja”¹⁵²

“Kiepja nació bajo una tienda de cuero de guanaco. Tenía mas de noventa años cuando murió. De los pocos sobrevivientes de su grupo, ella era la de mayor edad. En su juventud se vestía con pieles de guanaco. Acampaba con su familia en playas, lagunas y bosques. Participaba en las ceremonias tradicionales. Anciana y sola, Kiepja se identificaba aun con su pueblo. Le gustaba hablar su propio idioma aunque sabía expresarse en español. Era una persona con excepcional riqueza, apasionada, sensible, inteligente.”¹⁵³

La etnóloga Chapman realizó este trabajo de investigación casi en su totalidad gracias a Kiepja, pero finalmente en lo que respecta al terreno antropológico, no se descubrió nada nuevo, sino solo confirmar investigaciones anteriores (como las de Martin Gusinde y Joseph Empeaire).

¹⁵² CHAPMAN, A. (2002). Fin de un mundo, los selk'nam de tierra del fuego. Argentina: Taller Experimental Cuerpos Pintados. p.13

¹⁵³ *Ibíd.* p. 41

Esto no desmerece por cierto el trabajo que realizó Chapman en estos terrenos, pero si es de suma importancia el trabajo realizado con las grabaciones de los cantos de Lola.

“Las grabaciones comprenden cuarenta y siete cantos entonados por Lola Kiepja (...) Los Selk’nam carecían de instrumentos musicales. Estos cantos no llevan ningún acompañamiento. (...) Con excepción de los dos últimos cantos, los cuarenta y cinco restantes son enteramente indígenas, salvo ocasionales palabras en español. Son la expresión de un pueblo que vivía exclusivamente de la caza, la recolección y la pesca, la tradición mas arcaica de la humanidad. Como manifestaciones artísticas de una cultura de tipo paleolítico, estos cantos representan la música mas antigua que se conoce”¹⁵⁴

Cabe destacar que los Selk’nam tenían una lengua propia, pero no una escritura que lo sustentara. Dentro de este ámbito es un pueblo que mantenía una tradición oral de su cultura, por tanto los cantos que realiza Lola pueden ser muy distantes de los que se conocieron hace milenios o incluso a los que se realizaron solo un par de décadas atrás. Frente a esto, me apego fuertemente a las palabras de Rafael Díaz “Es imposible reconstruir la antigua música de los pueblos fueguinos, por no existir suficientes documentos sonoros. (...) Sin embargo, por pertenecer estos registros (los de *Joseph Emperaire* y *Eric M. Von Hornbostel*) a tres culturas de gran afinidad y parentesco musical, es posible trazar a partir de ellos, un marco estilístico común a estas etnias”¹⁵⁵ En otras palabras, el canto que se

¹⁵⁴ CHAPMAN, A. (2002). p. 157

¹⁵⁵ DIAZ, R. (2012). *Cultura originaria y musica chilena de arte (hacia un imaginario de identidad)* (1ª Edición ed.). Santiago, Santiago, Chile: Amapola. p. 94

transcribió no tiene una mayor relevancia para preservación de la cultura originaria Selk'nam, sino que son las características particulares de este canto, la articulación de la palabra, la palabra misma, intención, etc. Lo que hacen de estas grabaciones un importante documento de estudio.

Cabe destacar que este trabajo de transcripción y composición, no tiene el animo de conservar intactos los cantos que se documentaron hace ya tantos años, es entendible el deterioro del material que sustenta los cantos, así como también es el animo del compositor el no dejar que estos cantos se transformen en un museo, sino en material en constante cambio pero con características particulares y musicales que lo sustentan como patrimonio.

4.2 Transcripción

El canto que aparece en la Fig.1 (*Canto nº36 "Lamentos"*) es una transcripción aproximada lo mas fielmente a la realidad sonora de la cual proviene el canto -una grabación en cinta digitalizada que proviene de finales de 1968-, para ser mas descriptivo de este punto, el musicólogo Rafael Díaz describe este proceso como“(...) no un elemento auxiliar del análisis, sino que parte del análisis mismos. Comparto con Arom la postula de que la transcripción no es una mera descripción de un fenómeno sonoro, sino que es una reducción de este fenómeno, y es por eso que, en este acto reduccionista, el fenómeno se incorpora directamente al análisis.”¹⁵⁶ Es decir, se entiende que la transcripción como procedimiento es una reducción del fenómeno que se quiere estudiar, no por ello la mas fidedigna debido a la limitación que se produce a la hora de escribir músicas que no provienen de una tradición occidental, pero que actualmente y gracias a la incorporación

¹⁵⁶ DIAZ, R. (2012). p. 16

de la escritura musical contemporánea, el material se ve menos reducido que el mismo proceso hace un tiempo atrás.

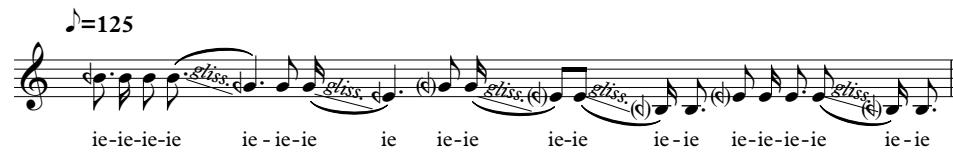


Fig.1 (Canto nº36 “Lamentos”)

Transcripción realizada por el Autor. ¹⁵⁷

El canto, como describe Chapman en este caso Lola “canta a sus dos últimos hijos y al padre de estos, Anik, su marido indígena fallecido alrededor de 1915. Ambos hijos habían llegado a la mocedad”¹⁵⁸ Este canto es denominado “k’meyu”, los cuales eran heredados y que estaban relacionados con “su cielo” o haruwen¹⁵⁹, estos cantos también eran denominados como “Hain-enmai” que significa “para un Hain”, esto quiere decir que el canto analizado no solo tiene un peso emocional (por la pérdida de sus dos hijos muertos) que proviene del interprete, sino también un peso patrimonial importante, siendo este una herencia oral de sus antepasados, algo así como un canto gregoriano para occidente.

En lo que respecta estrictamente a elementos musicales descritos en esta transcripción, no nos encontramos con mayores novedades respecto a las descripciones de Hornbostel (Véase p. 48), destacando un canto limitado en

¹⁵⁷ Bemol $\frac{1}{4}$ de tono descendente

¹⁵⁸ CHAPMAN, A. (2002). p. 177

¹⁵⁹ Un haruwen o “cielo” implica un territorio del cual proviene cada una de las tribus Selk’nam, existían un total de siete cielos.

su ámbito, con uso constante de glissando, con una afinación indefinida, ritmo relativo pero principalmente ternario y a un pulso inconstante. El texto es una vocalización, por tanto es posible inferir de manera ligera, el entendimiento de la expresión “sentimental” a través de música carente de texto.

4.3 Análisis Macro Formal ¹⁶⁰

Presentación A		Tema A		Conclusión		Presentación B		Tema B		Conclusión	
1	12	13	23	24	33	34	43	44	59	60	67
SECCION A						SECCION B					

PUENTE	
Material de A con efecto de lluvia	
68	75

Desarrollo B (con material nuevo de carácter poético)					
76			132		
1ª Sección		2ª Sección		3ª Sección	
76	99	100	121	122	132

Desarrollo A (con material nuevo de carácter poético)			
133		177	
1ª Sección		2ª Sección	
133	148	149	177

¹⁶⁰ Es bueno poder visualizar el análisis específico de las partes en conjunto con el análisis macro formal, se puede observar más claramente (mediante el coloreo y las líneas divisorias) a lo que el compositor se refiere en cada explicación.

4.4 Macro-Forma

Es posible comprender la macro forma de la pieza como un AB(C)BA, la cual cuenta con un puente que posee material principalmente de A. La pieza se caracteriza principalmente por construir tres estructuras que sustentan todo el material, aunque principalmente el sustento mas importante proviene desde el uso de la transcripción del canto Selk'nam y sus respectivas articulaciones, intentando asemejar el sonido de la viola a la del canto de Lola (en el caso de la introducción del tema A).

The image shows a musical score for Viola, measures 1 through 4. The staff is in 3/8 time. The first measure is marked 'solo' and 'mf molto espress.'. It contains a half note with a glissando (gliss.) and a fermata. The second measure contains a quarter note with a glissando. The third measure contains a half note with a glissando and a fermata. The fourth measure contains a quarter note with a glissando and a fermata. The fifth measure contains a quarter note with a glissando and a fermata. The sixth measure contains a quarter note with a glissando and a fermata. The seventh measure contains a quarter note with a glissando and a fermata. The eighth measure contains a quarter note with a glissando and a fermata.

Fig. 2 (*Lamentos Fueguinos*, p. 3, c. 1 al 4)

The image shows a musical score for Viola, measures 5 through 9. The staff is in 3/8 time. The first measure contains a quarter note with a glissando. The second measure contains a quarter note with a glissando. The third measure contains a quarter note with a glissando. The fourth measure contains a quarter note with a glissando. The fifth measure contains a quarter note with a glissando. The sixth measure contains a quarter note with a glissando. The seventh measure contains a quarter note with a glissando. The eighth measure contains a quarter note with a glissando. The ninth measure contains a quarter note with a glissando. The dynamic marking 'rfz' is present in measures 5 and 6.

Fig. 3 (*Lamentos Fueguinos*, p. 3, c. 5 al 9)

4.5 Sección A

4.5.1 Presentación del Tema A (c. 1 al 12)

La presentación como se explicó en el apartado anterior no es nada mas que la transcripción del canto de Lola Kiepja superpuesto y traducido al instrumento. Utilizando gran cantidad de características correspondientes al canto en búsqueda de la imitación total del canto. Este material melódico, pobre en el rango melódico, pero rico en articulación y expresión, es lo que durante toda la pieza sustentará firme su arquitectura. Destaca el uso del 6/8 como metro, entendiendo que la división ternaria se encuentra de manera constante en la transcripción.



Fig.1 (Canto n°36 "Lamentos")

Musical notation for Fig. 2 (Lamentos Fueguinos, p. 3, c. 1 al 4). It is a single staff for Viola in 6/8 time. The notation includes a "solo" marking, a dynamic of "mf molto espress.", and several "gliss." markings above the notes. The notes are mostly quarter and eighth notes with slurs.

Fig. 2 (Lamentos Fueguinos, p. 3, c. 1 al 4)

Musical notation for Fig. 3 (Lamentos Fueguinos, p. 3, c. 5 al 9). It is a single staff for Viola in 6/8 time. The notation includes "gliss." markings above the notes and "rfz" markings below the staff. The notes are mostly quarter and eighth notes with slurs.

Fig. 3 (Lamentos Fueguinos, p. 3, c. 5 al 9)

4.5.2 Tema (c. 13 al 33)

Principalmente el Tema A es una repetición constante (un total de dos veces) de la presentación, la misión principal de esta frase repetida es la de insistir en el tema principal como el formador de la pieza, sin contar además que no se volverá a oír de manera clara hasta el compas 133. (Véase Fig. 2, 4 & 5)

Fig. 4 (p. 4 c. 10 al 13)

This musical score shows measures 10 to 13 for a string ensemble. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). Measure 10 is marked with a box 'B'. Dynamics include *pp subito* and *f*. The Viola part features glissando markings. The Cello part is marked *mp*. The Bass part is marked *pp subito*. The score ends with a *f* dynamic.

Fig. 5 (p. 4 c. 14 al 17)

This musical score shows measures 14 to 17 for the same string ensemble. Measures 14 and 15 feature *rfz* dynamics and glissando markings. Measures 16 and 17 feature *ff* dynamics and triplets. The score ends with a *ff* dynamic.

Fig. 6 (p. 5 c.18 al 21)

Fig. 7 (p. 5 c.22 al 25)

Este tema está compuesto por dos frases prácticamente iguales, la primera de ellas aparece entre el c. 13 y el 20 (semi frases en c. 13 al 16 y c. 17 al 20), correspondientes a la frase completa de la presentación c. 1 al 8 (Fig. 2), esta vez utilizando toda la orquesta.

Desde el c. 21 al 24 la semi frase queda “inconclusa”, a modo de solo antecedente y no como se vio anteriormente con su antecedente y

consecuente. El consecuente (Fig. 7, 8 & 9) actúa a modo de conclusión, variando la semi frase de c. 17 al 20 (Fig. 5), para producir una unión entre el tema A y la posterior presentación de B, cabe destacar que esta ultima semi frase no actúa como puente, pero si como una conclusión total del tema A, para presentar de manera clara el tema B, sin reminiscencias (lo que no implica que sean completamente distintos) de A. (Fig. 8 c.24 al 33)

Fig. 8 (p. 6 c. 26 al 29)

Fig. 9 (p. 6 c. 30 al 33)

Dentro de este consecuente (c. 24 al 33) es posible encontrar efectos que si bien son nuevos dentro del material, son elementos que tienen una potencia de desarrollo, quedando inconcluso su uso (como material estructural) pero no por ello sin sentido, adoptando (bajo la perspectiva del compositor) un sentido poético, recordando o creando un imaginario sonoro del espacio al cual se adscribe la obra.

En este caso los elementos poéticos pensados por el compositor son principalmente tres los cuales se encuentran en la línea del Contrabajo:

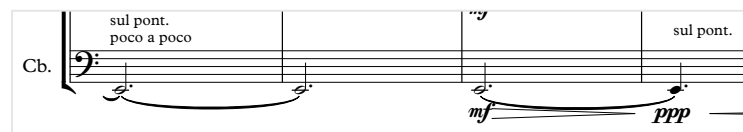


Fig. 10 (p. 6 c. 26 al 29)



Fig. 11 (p. 6 c. 30)



Fig. 12 (p. 6 c. 30)

Fig. 10: Representación del sonido de las ballenas

Fig. 11: Representación del sonido del mar agitándose.

Fig. 12: Representación del sonido de relámpagos en una tormenta.

4.6 Sección B

4.6.1 Presentación del Tema B (c. 34 al 43)

Igual que en la sección anterior, la presente Sección B parte a manera de iguales con la micro forma anterior, es decir con una presentación del material melódico que se desarrollará posteriormente.

The image shows a musical score for measures 34 and 35. The score is for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). Measure 34 is marked with a 'D' in a box and 'pizz.' above the staff. The dynamics are marked 'mp' for Violin I, Violin II, and Viola, and 'f' for Contrabajo. Measure 35 features a 'solo' section for the Violoncello, marked 'sul pont. poco a poco a' and 'gliss.'. The page number '6' is in the top right corner.

Fig. 13 (p. 8 c. 34 & 35)

El material rítmico utilizado no proviene desde un imaginario cualquiera, sino desde la rítmica dada por el canto (**Fig. 1**), la figura de saltillo inhibido es tocada por la cuerda aguda (Violín I, Violín II y Viola) formando así la base desde donde canta el Violoncello quien, por su parte canta una melodía que si bien si proviene del imaginario del compositor, rescata articulaciones anteriormente vistas, como lo son los excesivos glissando, notas de larga duración y muy expresivas, además del tremolando que llama al oyente a recordar los últimos efectos realizados por el Contrabajo en la sección anterior.

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *natural*

sf molto espress.

gliss

Cb.

Detailed description: This musical score for Figure 14 covers measures 36 to 38. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Viola part plays a similar eighth-note pattern. The Violoncello part starts with a natural sign, followed by a series of notes, including a glissando marked 'gliss'. The Contrabasso part is mostly silent, with a few notes in measure 38. The dynamic marking is *sf molto espress.*

Fig. 14 (p. 8 c. 36 al 38)

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. gliss

subito

Cb.

Detailed description: This musical score for Figure 15 covers measures 39 to 41. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Viola part plays a similar eighth-note pattern. The Violoncello part has a glissando marked 'gliss' in measure 39. The Contrabasso part is mostly silent, with a few notes in measure 41. The dynamic marking is *subito*.

Fig. 15 (p. 9 c. 39 al 41)

Luego de estos primeros ocho compases de presentación del tema, se sumarán a esta presentación a modo de “prolongación” del mismo, dos compases que servirán de unión con el tema principal, esta prolongación se realiza a través de un acorde aumentado que desde el bajo se visualiza como la sensible de la nueva tónica, pero que solo es visible por enarmonía.

El nuevo centro tonal/modal será fa menor. (Fig. 16)

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 42 and 43, and the second system covers measures 44 and 45. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 8/8. The score includes dynamics such as *ppp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). A boxed 'E' is placed above the first staff in measure 44, indicating the new tonal center. The instruments are marked with 'arco' (arco) and 'diap.' (diapason). The score shows a transition from a *ppp* dynamic in measure 42 to a *ff* dynamic in measure 44.

Fig. 16 (p. 8 c.42 al 44)

4.6.2 Sección B (c. 44 al 59)

Una vez impuesta la nueva tonalidad, la música es tomada completamente por la rítmica, sustento en el cual tendrán libertad melódica la fila de Violín I y Viola, cantando la melodía que se presentó entre los c. 34 y 43.

La presente sección se desarrollará rápidamente y de manera modal (eolio), modulando cada cuatro compases (una frase completa) hacia su tercera menor ascendente, esta modulación será directa ya que la búsqueda es generar la sensación de ascensión. Se utilizará además el ya constante glissando, transformándose en característico de la pieza. (Fig. 17 c.45 al 46)

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is for measures 45, 46, and 47. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I and Viola parts play a melodic line with glissando markings. The Violin II, Violoncello, and Contrabajo parts play a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The Viola part has a glissando marking in measure 46. The Violoncello and Contrabajo parts have glissando markings in measures 45 and 47.

Fig. 17 (p. 9 c. 45 al 47)

La sección concluye con “una vuelta completa”, hasta llegar a la primera tonalidad de fa en modo menor.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is for measures 51 and 52 of page 10. The key signature has one flat (B-flat). The Vln. I and Vla. parts feature a melodic line with a glissando (gliss.) and a slur. The Vln. II, Vc., and Cb. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a glissando (gliss.) and a slur. The measure number 51 is written above the first staff.

Fig. 18 (p.10 c. 51 al 52)

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is for measures 57 and 58 of page 10. The key signature has one flat (B-flat). The Vln. I and Vla. parts feature a melodic line with a glissando (gliss.) and a slur. The Vln. II, Vc., and Cb. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with a glissando (gliss.) and a slur. The measure number 57 is written above the first staff.

Fig. 19 (p. 10 c. 57 al 58)

Esta sección, al igual que la anterior, posee una ultima frase que busca entrelazar, pero esta vez de manera conclusiva, ambos temas, para lograr una llegada optima y resolutiva hacia el puente. De aquí en adelante la música solo se transformará, comenzando ciertamente un “desarrollo” de los materiales anteriormente expuestos.

En cierto sentido, la sección B no tiene un sustento objetivo detrás, es música creada melódicamente desde lo anterior, lo mas destacable es el uso del glissando como elemento unificador de la pieza, presentándose este recurso como uno de los mas (si no el mas) importantes de la pieza.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is for measures 57, 58, and 59. Measure 57 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measures 58 and 59 feature a glissando effect, indicated by the word 'gliss.' and a dashed line above the notes. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The score is written in a standard musical notation with stems and beams connecting the notes.

Fig. 20 (p. 11 c. 57 al 59)

La fórmula armónica de la frase conclusiva es bastante parecida a la anterior, se basa en el uso, principalmente del séptimo grado, con todas las disonancias modales que esto implica, además de ralentizar el pulso hasta el punto en que se llega a generar la sensación de un ritmo pesadoso y de “réquiem”.

60 **F**

Vln. I *mf*

Vln. II *f* *f* *fff* *f*

Vla. *f* *f* *fff* *f*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Detailed description: This musical score for Figure 21 covers measures 60 to 62. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin I part starts with a dynamic of *mf* and a first ending bracket labeled 'F'. The Violin II and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *f* to *fff*. The Violoncello and Contrabasso parts play a sustained, low-frequency line with a dynamic of *pp*.

Fig. 21 (p. 11 c. 60 al 62)

11 63

Vln. I

Vln. II *f* *fff* *f* *fff*

Vla. *f* *fff* *f* *fff*

Vc. *pp*
martelé

Cb. *ff* *marcato*

Cb.

Detailed description: This musical score for Figure 22 covers measures 63 to 65. It features six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and two Contrabasso staves. The Violin II and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics from *f* to *fff*. The Violoncello part plays a sustained line with a dynamic of *pp* and the instruction 'martelé'. The first Contrabasso part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *ff* and the instruction 'marcato'. The second Contrabasso part is silent.

Fig. 22 (p. 12 c. 63 al 65)

4.7 Puente (c. 68 al 75 app.)

Luego de la presentación de las dos secciones anteriores (A y B) respectivamente, pasaremos a la presentación de un puente que mayoritariamente contiene el material de la frase conclusiva de A y a su vez de B con el material rítmico del saltillo inhibido. Según estas características no podríamos llamar decididamente a este material un “puente”, debido a que sus características formales no son las características de tal, mas en este retorno hacia materiales anteriores, se suma un material nuevo que aparecerá dos veces en toda la pieza, la lluvia.

A partir de establecer este material como un elemento poético podemos sacar variadas conclusiones de las intenciones del compositor para lograr llamar a esto un puente, desde limpiar la audición, sorprender con una propuesta hasta entonces no vista en la pieza, así como también sacar conclusiones que traspasan lo formal y que son meramente subjetivas. La lluvia es un elemento descriptivo de las características del lugar desde donde se piensa la obra, así como también los demás elementos poéticos anteriormente descritos, además la lluvia posee una variada gama de significados, por lo que avanzar en estas suposiciones no vendría al caso.

No nos queda claro si es que esta estructura es efectivamente un puente u otro elemento formal, pero si esta claro que esta estructura es el punto de corte entre una fase de presentación temática (o seccional) y el desarrollo de los distintos materiales presentados anteriormente.

G *Col Legno Battuto Ricochet...* 12

68 Vln 1-2
 Vln. I *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vln 3-4
 Vln. I *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vln 1-2
 Vln. II *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vln 3-4
 Vln. II *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vla 1
 Vla. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vla 2
 Vla. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vla 3
 Vla. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vc 1
 Vc. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vc 2
 Vc. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Cb.1
 Cb. *mf* *espress. leggero*
ad lib.
 Cb.2 *martelé*

f marcato

Fig. 23 (p. 12 c. 68)

13

72

The image shows a page of a musical score for a string orchestra. The page number '13' is in the top left corner. The measure number '72' is written above the first staff. The score consists of 12 staves for strings and two staves for double basses. The string parts are: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Each of these four parts has two staves, with the top staff containing a dense, tremolo-like texture that tapers off towards the end of the measure, and the bottom staff containing a rhythmic pattern of eighth notes. The double bass parts (Cb.1 and Cb.2) are at the bottom. Cb.1 has a melodic line with slurs and accents, while Cb.2 has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking 'pppp' is written at the end of each of the 12 string staves.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.1

Cb.2

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

Fig. 24 (p. 13 c 72)

En las figuras 23 & 24 se pueden observar las características del puente, el divisi del contrabajo deja tanto melodía como el ritmo por debajo de la capa sonora del efecto de lluvia que es interpretada por casi toda la orquesta restante, por tanto la lluvia es predominante frente a la melodía del contrabajo. También podríamos nombrar a esto un inicio del desarrollo o un “separador” entre un área y otra, finalmente la intención es la misma, entrelazar, hilar la estructura pero sin cortarla de raíz.

Para finalizar, remarco la idea de puente a través de la definición del “Diccionario Enciclopédico Oxford de la Música”, “Un “pasaje de puente” sirve como vínculo entre otros pasajes de mayor prominencia en una pieza entera. Así, en la *forma sonata una transición puede describirse como un pasaje de puente, puesto que su función es unir el primer grupo al segundo, a menudo modulando del primer centro tonal al siguiente.” ¹⁶¹

¹⁶¹ Diccionario Oxford de la Música, p. 1226

4.8 Desarrollo B (c. 76 al 132)

El desarrollo B al igual que el de A, serán llamados así porque predominantemente encontremos material de cada una de las secciones en los desarrollos llamados así. Esto no excluye que de vez en cuando aparezca material de ambos temas, debido a que los materiales que se desarrollan son similares. Este desarrollo se puede cortar en tres partes, de distinta longitud cada una, estas serían desde el c. 76 al 99 (1° sección), c. 100 al 121 (2° sección) y c. 122 al 132 (3° sección).

El desarrollo de la sección B comienza rápidamente después del puente, tomando el andar de “réquiem” descrito anteriormente, esta vez con un pizzicato por el contrabajo, además de retomar el saltillo, esta vez desde el alzar al dar, estos siete compases (desde c. 76 al 82) servirán como una especie de introducción al desarrollo, para no comenzar apresuradamente la segunda sección del desarrollo.

The image shows a musical score for measures 76-78 on page 14. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Vln. I, Vln. II, and Vla. parts are marked 'tutti' and have a whole rest in each measure. The Vc. part is marked 'Solo Vc.2 sul trasto arco' and 'mp', featuring a series of glissandi (marked 'gliss.') over a series of notes. The Cb. part is marked 'tutti' and 'mp pizz.', playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Fig. 25 (p. 14 c. 76 al 78)

79

Vln. I

Vln. II natural arco *ff marcato*

Vla. natural arco *ff marcato*

Vc.

Vc. gliss. gliss. gliss.

Cb.

Fig. 26 (p. 14 c. 79 al 81)

15

82

Vln. I

Vln. II

Vla. gliss. gliss.

Vc. Solo Vc. 1 *sf* *espress.*

Vc. gliss. gliss. gliss.

Cb.

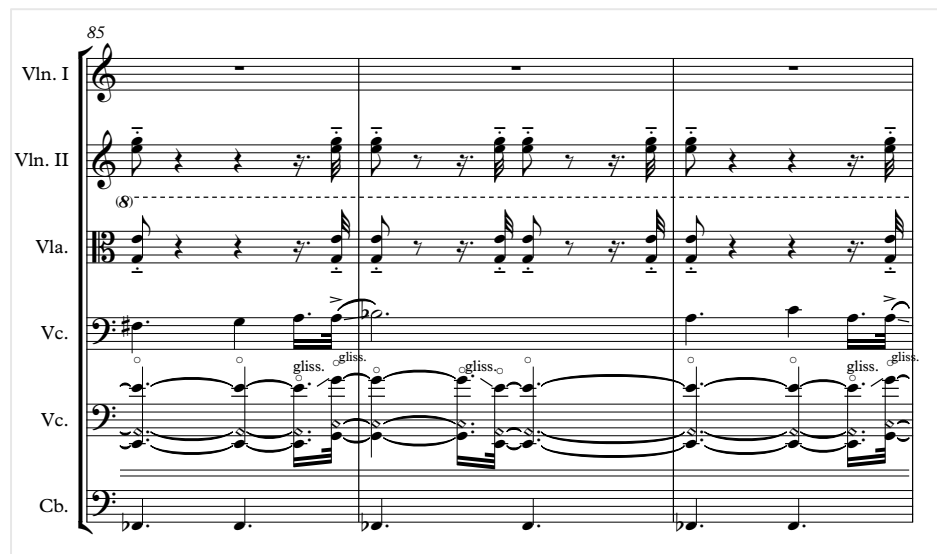
I

Fig. 27 (p. 15 c. 82 al 84)

Desde el c. 83 se encontrará una melodía en el violoncello que será muy similar en intención y en intervalo a la melodía de B (razón por la cual llamaremos a este desarrollo B), esta melodía se extenderá por toda la 2º sección, sustentando así, desde B, el desarrollo.

Una manera de entender esta 2º sección del desarrollo es a través de la división de la misma en dos, generando así una frase de ocho compases (con una prolongación externa de un compás) y otra de la misma longitud, van “in crescendo”

El primer contexto (aparecido entre los c. 83 y 99) está marcado por la primera aparición del canto en el violoncello, con un pulso de 6/8 a un tempo muy lento, donde la predominancia además de timbres es parte esencial de la pieza. Desde el c. 83 al 91 encontramos la primera frase, con una prolongación externa en el c. 91, para luego dar pie a una repetición de la frase esta vez con una voz acompañante en el Violín I.



The image shows a musical score for measures 85, 86, and 87. The score is arranged in six staves: Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello I), Vc. (Violoncello II), and Cb. (Contrabajo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Vln. I staff has a whole rest in measure 85 and a half rest in measure 86. The Vln. II staff has a dotted quarter note in measure 85, followed by eighth notes in measure 86, and a dotted quarter note in measure 87. The Vla. staff has a dotted quarter note in measure 85, followed by eighth notes in measure 86, and a dotted quarter note in measure 87. The Vc. (I) staff has a dotted quarter note in measure 85, followed by eighth notes in measure 86, and a dotted quarter note in measure 87. The Vc. (II) staff has a dotted quarter note in measure 85, followed by eighth notes in measure 86, and a dotted quarter note in measure 87. The Cb. staff has a dotted quarter note in measure 85, followed by eighth notes in measure 86, and a dotted quarter note in measure 87. The Vc. (I) staff has glissando markings in measures 86 and 87.

Fig. 28 (p. 13 c.85 al 87)

Encontramos entonces el constante armónico del Violoncello, el portato-staccato del Violín II y Viola, el pizzicato del Contrabajo y la melodía en el Violoncello I que contiene todos los elementos expuestos en los temas A y B anteriores.

Un segundo contexto, un poco mas ágil que el anterior, pretende por cierto mostrar una imagen menos tensa, como elemento estructural de la pieza hace descansar al oyente, la frase se repite esta vez un total de dos veces. Es en cierta manera una variación de lo anterior, con un aire muy melancólico, donde la melodía toma predominancia por completo en un ritmo muy semejante a un vals.¹⁶² Esta semejanza no es casualidad, ya que se intenta ver a través del ojos del “hombre blanco”, aquel que viene desde el occidente, siendo el vals una de las tantas danzas representativas de Europa.

Fig. 29 (p. 18 c.100 al 102)

¹⁶² “Danza en compás de 3/4 cuyos orígenes siguen siendo oscuros. El ritmo de 3/4 es poco común en danzas antiguas, casi totalmente ausente en algunas músicas tradicionales y no era usual en la música clásica –al menos con el énfasis particular que se le da en la forma del vals– sino hasta finales del siglo XVIII. Danzas antiguas en 3/4 tales como la allemande y el minueto guardan poca relación con el vals, por el carácter más tranquilo de la primera y el acento igual que se da a sus tiempos.” Si bien en lo estrictamente formal este es un compas de 6/8, por lo que se aboga es por la semejanza y no por la seguidilla estricta de las características del vals.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

Fig. 30 (p. 18 c. 103 al 105)

La melodía va traspasando de un instrumentos a otro, uniéndose siempre distintas áreas de la orquesta con otras (Violín I & Viola, Violín II y Violoncello, etc.) para, en la tercera y ultima repetición de la melodía, cantar todos juntos por ultima vez la melodía de B.

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco
8^{va}
tutti

mp

ff

ff *espress.*

mp

ff *espress.*

f

gliss.

K

Fig. 31 (p. 20 c.115 al 117)

La tercera sección de este desarrollo nos adentra, de manera sutil, en el Tema A, siendo esta sección (conclusiva) ahora el cierre del material de B. La frase es idéntica a la expuesta entre los compases 24 al 33 (Véase Fig. 7,8 & 9).

Finalmente, lo que sirvió de salida de la sección A, esta vez servirá como el puente que une ambos desarrollos.

4.9 Desarrollo A (c. 133 al 177)

El desarrollo A aparece luego de una conclusión que bajo cierto prisma podría reconocerse como un final mas, el desarrollo A pasa a ser un segundo final de la pieza.

Este desarrollo busca no solo concluir el material restante de A, sino también volver a utilizar los materiales correspondientes a la imitación de los sonidos del sur austral. Es así como desde el comienzo existirán una serie de efectos que generarán sonoridades que imiten el viento, el mar, la lluvia, etc. Además, la orquesta se separa en un gran divisi para poder cubrir de mejor manera los colores y timbres que se buscan.

La sección comienza con los **Violín I (2º atril)**, **Violín II (2º atril)**, **Viola (1º y 3º de la fila)** haciendo un efecto de viento muy sutil, que consiste en pasar una de las manos por sobre las cuerdas del instrumento, este efecto esta indicado como **forte**, pero esto no implica que esa sea su dinámica real, sino que debe intentar realizarse lo mas fuerte posible para que en el contexto se note, esto esta indicado en el glosario de la p. 2

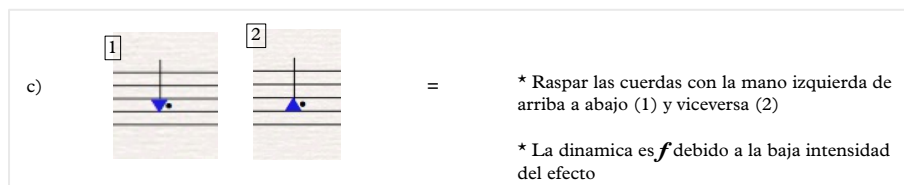


Fig. 32 (p. 2)

A través de esto, la pieza comienza sin ningún modo o tonalidad establecido, de la misma manera y para establecer un modo, aparecen las cuerdas restantes donde, a través de la sutileza del armónico, aparecen como si siempre hubiesen estado ahí. Esta primera sección del desarrollo A es especialmente frágil, la interpretación se torna muy dificultosa debido a la fragilidad de la orquesta, además de encontrarse en una dinámica **ppp**, por lo que depende de una especial atención del oyente para poder escuchar todo el material. (Véase Fig. 33)

132 **M**

Vln. I

Vln. I *f raspar cuerdas* simile 4

Vln. II

Vln. II *mp* simile 4

Vla. *f raspar cuerdas* simile 4

Vla. *p* simile 4

Vla. *f raspar cuerdas* simile 4

Vc. sul pont. poco a poco *f*

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp*

Cb.

Fig. 33 (p. 24 c. 132 al 136)

Ya desde el c. 136 es posible establecer el inicio de la frase que recuerda a la sección A en el Violín II, pero no será hasta el c. 140 que se muestre tal cual se presentó con anterioridad (con una articulación distinta). La pretensión desde el c.132 al 147, es la de ubicar al oyente dentro de un contexto sonoro, para luego desde el c. 148 en adelante, poder retomar la frase de A, pero esta vez textual (o casi textual) al motivo real de la transcripción de Lola Kiepjá. Dentro de esta introducción entonces encontraremos una serie de motivos y sonidos que nos seguirán recordando gran parte de la pieza, pudiendo encontrar ciertos rasgos mayoritariamente de A, pero no exclusivos.

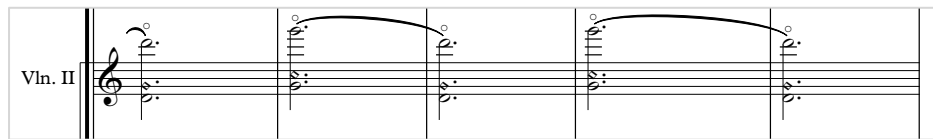


Fig. 34 (p. 25 c. 137 al 141)

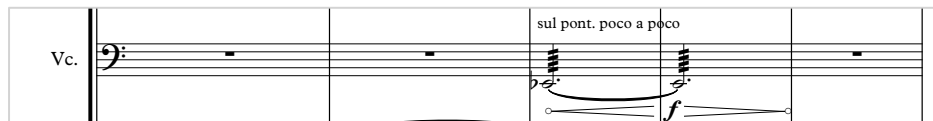


Fig. 35 (p. 24 c. 132 al 136)

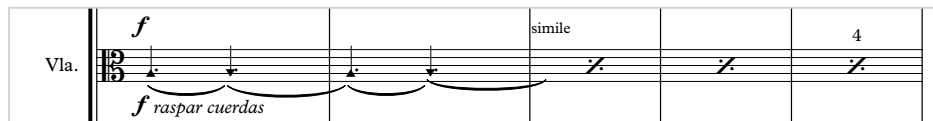


Fig. 36 (p. 24 c. 132 al 136)

Desde el c. 149 al 156 se encuentra la primera frase completa (divida en dos) de este nuevo desarrollo, donde además se pueden encontrar reminiscencias de pasajes anteriores, como los efectos anteriormente mencionados, así como también motivos que fueron parte de A o B.

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 147-150. The first violin part (Vln. I) has a melodic line starting with a trill (tr) and a fermata (N) above measure 147. The second violin part (Vln. II) has a rhythmic accompaniment. The score includes dynamics such as *f* and *molto espress.*, and markings like *arco* and *Vln. 2-3-4*.

Fig. 37 (p. 27 c. 147 al 150)

Esta segunda sección dentro del desarrollo A tendrá una duración de 20 c. donde se repetirá la frase de 4 a 5 veces en total de manera variada, para entrar en la última sección del desarrollo, la cual es una cita del elemento de lluvia anterior, pero esta vez no a modo de puente sino de final inconcluso, superponiéndose la lluvia frente a la melodía del violoncello. (Véase Fig. 38-39)

Col Legno Battuto Ricochet...

Vla.

pppp
ad lib.

Vc. *p*
sul pont.
desapareciendo...

Vc. Col Legno Battuto Ricochet...
pppp

Fig. 38 (c. 168 al 171)

Vla. *pppp*

Vc. *pppp*

Vc. *pppp*

Fig. 39 (c. 171 abierto)

Al pueblo Selk'nam...

Lamentos Fueguinos

Del hombre blanco al indio Selk'nam

Compositor: Felipe Alarcon Muñoz

Para Orquesta de Cuerdas
Orquesta Marga-Marga

Instrumentos

4 Violin I

4 Violin II

3 Viola

2 Violonchelo

2 Contrabajo

Al pueblo Selk'nam...

Lamentos Fueguinos

del hombre blanco al indio Selk'nam

Felipe Alarcon Muñoz

A ♩ = 76

Violín I

Violín II

Viola

Viola

Violonchelo

Contrabajo

rubato

solo

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

mf molto espress.

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

rfz

rfz

mp

gliss.

gliss.

B

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc.

Cb.

pp subito

f

gliss.

mp

f tutti

pp subito

f

pp subito

f

pp subito

f



14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

gliss.

tr

gliss.

18

Vln. I *rfz* *gliss.* *rfz* *ff*

Vln. II *rfz* *gliss.* *rfz* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

3 3 3 3

8^{va}



22 (8)

Vln. I *f-mp* *gliss.*

Vln. II *f-mp*

Vla. *f-mp*

Vc. *f-mp*

Cb. *f-mp*

C

34 **D**
pizz.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*
pizz.

Vla. *mp*

Vc. *pizz.*

Cb. *f*

solo
sul pont. poco a poco a

gliss.



36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *natural*

Cb. *sf molto espress.*

gliss.

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gliss

subito

Cb.



42

arco

8^{va}

E

Vln. I

ppp

ff

Vln. II

arco

ppp

f

Vla.

arco

ppp

ff

Vc.

div.

ppp

f

Cb.

arco

ppp

f

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss

gliss

gliss

gliss

gliss.

gliss.

Detailed description: This musical score block covers measures 45, 46, and 47. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Vln. I staff has a treble clef and contains sparse notes with glissando markings. The Vln. II staff has a treble clef and contains a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. staff has a bass clef and contains sparse notes with glissando markings. The Vc. staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with glissando markings. The Cb. staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with glissando markings. The word 'gliss' is written below the notes in measures 45 and 47, and 'gliss.' is written below the notes in measures 46 and 47.



48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss

gliss

gliss

gliss

gliss.

gliss.

Detailed description: This musical score block covers measures 48, 49, and 50. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Vln. I staff has a treble clef and contains sparse notes with glissando markings. The Vln. II staff has a treble clef and contains a dense, rhythmic pattern of eighth notes with glissando markings. The Vla. staff has a bass clef and contains sparse notes with glissando markings. The Vc. staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with glissando markings. The Cb. staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with glissando markings. The word 'gliss' is written below the notes in measures 48 and 50, and 'gliss.' is written below the notes in measures 49 and 50.

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss

gliss

gliss

gliss

gliss.

Detailed description: This musical score block covers measures 51, 52, and 53. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The Vln. I part has a melodic line with a glissando (gliss) marking at the end of measure 51 and the start of measure 53. The Vln. II part has a rhythmic pattern of eighth notes with a glissando marking at the end of measure 51 and the start of measure 53. The Vla. part has a melodic line with a glissando marking at the end of measure 51 and the start of measure 53. The Vc. and Cb. parts have a rhythmic pattern of eighth notes with a glissando marking at the end of measure 51 and the start of measure 53.



54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss

gliss

gliss

gliss

gliss.

Detailed description: This musical score block covers measures 54, 55, and 56. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F# major or C# minor). The time signature is 4/4. The Vln. I part has a melodic line with a glissando (gliss) marking at the end of measure 54 and the start of measure 56. The Vln. II part has a rhythmic pattern of eighth notes with a glissando marking at the end of measure 54 and the start of measure 56. The Vla. part has a melodic line with a glissando marking at the end of measure 54 and the start of measure 56. The Vc. and Cb. parts have a rhythmic pattern of eighth notes with a glissando marking at the end of measure 54 and the start of measure 56.

57

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

gliss. *f* *mp*



60

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf **F** *f* *fff* *f* *pp* *pp*

Musical score for measures 63-65. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 63 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. Dynamics include *f*, *fff*, and *pp*. The Cb. part features a *ff* *marcato* section. A double bar line is present at the end of measure 65.



Musical score for measures 66-68. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., and Cb. The key signature is one flat. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. Dynamics include *f*, *fff*, and *pp*. The word "divisi" is written above the Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. staves. A double bar line is present at the end of measure 68.

72

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb. 1

Cb. 2

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

76 tutti

Vln. I

Vln. II tutti

Vla. tutti

Solo Vc.2
sul trasto
arco

mp

tutti

Cb. mp pizz.



79

Vln. I

Vln. II natural arco

Vla. natural arco 8^{va}

Vc.

Vc. gliss.

Cb.

ff marcato

I

82

Vln. I

Vln. II

Vla. (8)

Solo Vc.1

Vc.

Vc.

Cb.

gliss.

sf

espress.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82, 83, and 84. It features six staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Solo Violoncello 1 (Solo Vc.1), Violoncello 2 (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Violin I part is mostly silent. Violin II and Viola play rhythmic patterns of eighth notes. Solo Vc.1 has a melodic line with glissando markings. Violoncello 2 plays a complex, multi-measure rest with glissando markings. Contrabass plays a simple eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* and *espress.*



85

Vln. I

Vln. II

Vla. (8)

Vc.

Vc.

Cb.

gliss.

20.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 85, 86, and 87. It features the same six staves as the previous system. Violin I is silent. Violin II and Viola continue their rhythmic patterns. Solo Vc.1 has a melodic line with a *20.* marking and glissando markings. Violoncello 2 has a complex, multi-measure rest with glissando markings. Contrabass continues its accompaniment. Dynamics include *gliss.*

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 94, 95, and 96. The Vln. I part is silent, indicated by a horizontal bar. The Vln. II part plays a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing down, alternating between chords and single notes. The Vla. part plays a similar eighth-note pattern with stems pointing up. The Vc. part has a half note in measure 94, a half note with a slur in measure 95, and a half note in measure 96. The Cb. part plays a steady eighth-note pattern. A dashed line with an '8' above it is present between the Vln. II and Vla. staves.



97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

Detailed description: This system of musical notation covers measures 97, 98, and 99. The Vln. I part is silent. The Vln. II part continues its rhythmic pattern. The Vla. part continues its eighth-note pattern. The Vc. part has a half note in measure 97, a half note with a slur in measure 98, and a half note in measure 99. The Cb. part continues its eighth-note pattern. A dashed line with an '8' above it is present between the Vln. II and Vla. staves. The word 'arco' is written below the Cb. staff in measure 98. A large slur is drawn under the Cb. staff across measures 98 and 99.

100 **J**

Vln. I

Vln. II
pizz.
p

Vla.
f *espress.*
solo
gliss.

Vc.
f *espress.*
solo
gliss.

Cb.
pizz.
mf



103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
gliss.

Cb.

106

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mp*
tutti

mp
tutti

mp

Detailed description: This musical score covers measures 106, 107, and 108. The Vln. I part is mostly silent. Vln. II plays a rhythmic eighth-note pattern. Vla. and Vc. play long, sustained notes with glissando markings. Cb. plays a rhythmic eighth-note pattern. Dynamics include *p*, *mp*, and *tutti*.



109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

gliss.

gliss.

Detailed description: This musical score covers measures 109, 110, and 111. Vln. I is silent. Vln. II continues with a rhythmic pattern. Vla. and Vc. play notes with glissando markings. Cb. plays a rhythmic pattern. Dynamics include *gliss.*

112

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



K

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco
8^{va}
tutti

ff *espress.*

mp

ff

mp

ff *espress.*

f

gliss.

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gloss.

Cb.



121

L

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f-mp

f-mp

f-mp

arco

f-mp

124

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sul pont.
poco a poco

p

p

mf

mf



127

divisi

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

sul pont.

ppp

ppp

divisi

divisi

divisi

divisi

128 Vln.1-2

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Vlc. 1

Vlc. 2

Cb. 1

Cb. 2

mf *f*

mf *f*

martelé

martelé

natural

natural

132 **M**

The musical score consists of the following parts and markings:

- Vln. I:** Rests in measures 132-135. Measure 136 contains a whole note chord marked *mp*.
- Vln. I:** *f* *raspar cuerdas* (measures 132-135). Measure 136: *simile*, *4*.
- Vln. II:** Rests in measures 132-135. Measure 136 contains a whole note chord marked *mp*.
- Vln. II:** *f* *raspar cuerdas* (measures 132-135). Measure 136: *simile*, *4*.
- Vla.:** *f* *raspar cuerdas* (measures 132-135). Measure 136: *simile*, *4*.
- Vla.:** Rests in measures 132-135. Measure 136: *IV p simile*, *4*.
- Vla.:** *f* *raspar cuerdas* (measures 132-135). Measure 136: *simile*, *4*.
- Vc.:** Rests in measures 132-135. Measure 136: *sul pont. poco a poco*, *f*.
- Vc.:** Rests in measures 132-135. Measure 136: *III p simile*, *4*.
- Cb.:** *pp* (measures 132-135). Measure 136: *simile*, *4*.
- Cb.:** Rests in measures 132-135.

137

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Violin I (Vln. I), the next two for Violin II (Vln. II), the next two for Viola (Vla.), and the bottom two for Cello (Cb.). The Violin I staff begins with a measure rest, followed by a dynamic marking of *mp* and a melodic line starting in measure 139. The Violin II and Viola parts have measure rests in measures 137-139, followed by a section marked with a circled '8' in measures 140-141. The Cello parts have measure rests in measures 137-139, followed by a melodic line in measure 140. The bottom Cello staff has measure rests throughout. The text 'sul pont. poco a poco' is written above the Cello staff in measure 141.

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.

Cb.

mp

8

8

8

8

sul pont. poco a poco

142

Vln. I *f* *tr*

divisi

Vln. 2 *pizz.*

Vln. 3 *mp*

Vln. 4 *mp*

Vln. II *p* *ppp*

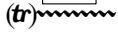
Vla. *p* *ppp*

Vc. *f* *sul pont. poco a poco*

Cb. *pizz.* *mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string and woodwind ensemble, covering measures 142 to 145. The score is arranged in a system with ten staves. The top two staves are for Violin I (Vln. I), the next two for Violin II (Vln. II), followed by two staves for Viola (Vla.), two for Violoncello (Vc.), and two for Contrabass (Cb.). Measure 142 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first Vln. I staff has a melodic line starting with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the staff. A hairpin crescendo leads to a *tr* (trill) on the final note. The second Vln. I staff is marked with a slash, indicating it is divided. The Vln. 2, 3, and 4 staves have a pizzicato (*pizz.*) texture. The Vln. II staves have a melodic line starting with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. Dynamics range from *p* (piano) to *ppp* (pianississimo). The Vla. staves have a melodic line starting with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. Dynamics range from *p* to *ppp*. The Vc. staves have a melodic line starting with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. Dynamics range from *f* to *ppp*. The Cb. staves have a melodic line starting with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. Dynamics range from *mp* to *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, hairpins, and dynamic markings.

N

(tr) 



147

Vln. I *f* *molto espress.*

Vln. I arco Vln.2-3-4 *f* arco

Vln. II *f* arco

Vln. II *f*

Vla.

Vla.

Vla.

Vc. *f*

Vc.

Cb. natural *mp*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 147 to 150. It features a full orchestral ensemble. The Violin I part (top staff) has a melodic line starting with a trill (marked 'tr') and a dynamic of *f* *molto espress.*. The Violin II parts (staves 3 and 4) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *f* and *arco*. The Violin 2-3-4 parts (staves 2 and 3) play a similar accompaniment. The Viola parts (staves 5, 6, and 7) are mostly silent, with some sustained notes in the middle staff. The Violoncello parts (staves 8 and 9) play a melodic line with a dynamic of *f*. The Contrabass part (stave 10) plays a melodic line with a dynamic of *mp* and a 'natural' marking. The bottom staff (Contrabass) is silent.

155

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vla.

Vc. sul tasto

Vc.

Cb. pizz. mf

Cb.

159

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.

Cb.

mp

mp

p

p

p

p

tutti
pizz.

8^{va}

168

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.

Cb.

mf molto espress.

rubato
rallentando poco a poco a fin



Col Legno Battuto Ricochet...

173

Vln. I *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vln. I *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vln. II *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vln. II *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vla. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vla. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vla. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vc. *ad lib.* *sul pont.* *desapareciendo...* *p* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Vc. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Cb. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

Cb. *pppp* *Col Legno Battuto Ricochet...*

pppp

CAPITULO VI: CONCLUSIONES

En el presente trabajo de tesis, si bien es posible encontrar una cantidad de información bibliográfica que sustenta relatos y vivencias, es difícil poder pronunciar la misma verdad frente al material musical de la cual esta contenida la obra. Esto debido a que, el principal objetivo de este trabajo, era poder componer una música que contenga material puramente Selk'nam y, desde ahí poderse asistir del arte del compositor para obtener un objeto musical final, mas, este objeto musical, no solo se asiste de la artesanía, sino también de material sonoro creado por el compositor (o imitado), ámbito que no resta arte a la misma, pero que, dentro de los objetivos establecidos, no los cumple a cabalidad.

Lejos de ello, también es posible establecer que la música Selk'nam fue un material que mutó durante mucho tiempo debido a su naturaleza oral, por lo cual, la verdad del material musical fueguino se basa no de una melodía o un ritmo, sino de su particular articulación de las palabras.

Frente a esto, fue posible utilizar cierto material musical en muy mal estado (por lo que la tarea creativa del compositor fue fundamental), además de utilizar material musical articular, poético y especulativo para el desarrollo del objeto de arte final. Esto por cierto que no resta trabajo a la obra, pero si deja una serie de preguntas inconclusas. ¿Es realmente posible recuperar el material sonoro Selk'nam?, frente a este cuestionamiento y después de haber realizado un extenso estudio de fuentes, es posible concluir que no es posible realizar un trabajo antropológico sonoro acabado sobre dicha cultura, primero y como gran muralla frente a una investigación de este tipo, esta la

desaparición de cualquier vestigio de la cultura Selk'nam, siendo la mujer investigada Lola Kiepja, la última Selk'nam en morir en el año 1962.

Como segundo punto importante está el uso de registros sonoros, pero este tiene dos cuestiones en las cuales limita con la veracidad. En primer lugar es justo cuestionar quien hizo el registro, donde, cuando y, por cierto, a que grupo de Selk'nam se registró, pero a su vez se hace dudoso un registro de una calidad tan baja como los existentes.

El objeto resultante de este trabajo contiene materiales sonoros que, en gran parte, son parte del imaginario del compositor y, frente a ello, de una imagen que el compositor tiene sobre la tierra austral luego de haber consultado las fuentes especificadas. Además, se hace uso de ciertos elementos que aparecen en las grabaciones realizadas por Anne Chapman, estos elementos por lo general son articulaciones y muy rara vez intervalos melódicos (como el del primer tema) y, a partir de ellos, se pudo continuar con la obra "deduciendo" lo que podía continuar conociendo otras músicas de dicha cultura.

Lejos de la imposibilidad de "imitar" la música Selk'nam debido a su falta de fuentes, creo que si es posible rescatar ciertos rasgos que hacen de ella un cantar único, como lo son la articulación de las notas (sin importar cuales sean éstas), el lugar desde donde vienen, el uso que ellos le daban, entre otras. Estos rasgos hacen que esta música, lejos de no poder reproducirse de manera fidedigna, den al compositor una gran libertad a la hora de escribir, pero a su vez una gran responsabilidad por entender "desde donde" viene este canto y el "por que" cantar.

BIBLIOGRAFIA

CHAPMAN, A. (2002). *Fin de un mundo, los selk'nam de tierra del fuego*. Argentina: Taller Experimental Cuerpos Pintados.

BARROS, A. (1975). *Aborígenes Australes de América*. Santiago, Santiago, Chile: Lord Cochrane.

BECERRA, G. (1960). El hombre y su obra. *Revista Musical Chilena* , 19 (91), 28-36.

MONTT, C. G. (2014). *Kawesqar* (Vol. 1). (O. Aguilera, Ed., & J. T. English, Trad.) Santiago, Santiago, Chile.

ACUÑA, A. (2013). Memoria del pueblo Kawésqar a través de una historia de vida. *Magallania* , 41 (1), 99-122.

DANNEMANN, R. B. (2002). Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo. *Revista Musical Chilena* , 56, 83-98.

DIAZ, R. (2012). *Cultura originaria y música chilena de arte (hacia un imaginario de identidad)* (1ª Edición ed.). Santiago, Santiago, Chile: Amapola.

AGUILERA, O. (2000). En torno a la estructura fonológica del Yagán. Fonología de la palabra. *ONOMAZEIN* , 1 (5), 233-241.

AGUILERA, O. (s.f.). *Lenguas y Culturas de Chile, KAWÉSQAR*. (U. d. Chile, Productor) Obtenido de <http://www.kawesqar.uchile.cl:>
<http://www.kawesqar.uchile.cl/cultura/index.html>

PRAT, J. J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum* (2), 229-248.

GALLARDO, C. (1910). *Los Onas*. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Cabaut y Cia.

GARCIA, F. (2004). Musica de tradicion escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX. *II Seminario de Instrumentos tradicionales-Musicas actuales*. Santiago.

GONZALEZ, J. P. (2004). Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la musica chilena de concierto. *Resonancias* (14), 32.

GREBE, M. E. (1974). La musica alacalufe: aculturación y cambio estilístico. *Revista Musical Chilena* , 28 (126), 80-111.

GUSINDE, M. (2008). *El Mundo espiritual de los Selk'nam* (Vol. I). Santiago, Chile: Serindigena.

HORNBOSTEL, E. V. (1951). Canciones de Tierra del Fuego. *Revista Musical Chilena* , 7 (41), 71-84.

ISAMITT, C. (1954). El Folklore en la creacion artistica de los compositores chilenos. *Revista Musical Chilena* , 24-36.

SILVA, N. V. (7). Significado y valor del tiempo entre los kaweskar, yámana y selk'nam en la obra "Los indios de Tierra del Fuego" de Martin Gusinde. *Cuadernos Interculturales* (12), 224-253.

UNIVERSIDAD DE CHILE. (s.f.). <http://www.uchile.cl/cultura>. Obtenido de <http://www.uchile.cl/cultura/lenguas>:<http://www.uchile.cl/cultura/lenguas/yaganes/>

VIU, V. S. (1945). Allende y nacionalismo musical. *Revista Musical Chilena* , 1 (5), 15-24.

ROMINA CASALI, M. F. (2006). Aproximación epidemiológica al proceso de contacto interétnico en el norte de tierra del fuego. *Magallania* , 34 (1), 87-101.

EMPERAIRE, J. (2002). *Los nómades del mar* (2º Edición ed.). (L. Oyarzún, Trad.) Santiago, Santiago, Chile: LOM.

AYLWIN, J. (2005). *Centro de Estudio Miguel Enriquez*. Recuperado el 22 de JUNIO de 2015, de Archivo Chile: <http://www.archivochile.com>

STAMBUK, P. (1992). *El último eslabón* . Santiago, Chile: Andres Bello.

LAUZON, J. (Mayo de 2005). Asociacion Latinoamericana de Historia del Psicoanalisis. *El poder mítico de la mujer en la historia aborigen de los Selknam del Chile austral* . Santiago, Chile. Recuperado el 23 de Junio de 2015, de alhp: <http://www.alhp.org/abstract22.htm>

(s.f.).

