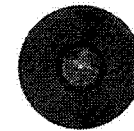


MÚSICA POPULAR EN AMÉRICA LATINA

Actas del
II Congreso
Latinoamericano
IASPM
International
Association
for the Study
of Popular Music



Rodrigo Torres, editor



FONDART

Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación de Chile

© Rama Latinoamericana IASPM, 1999
Registro de Propiedad Intelectual N° 107.361
ISBN N° 956-288-171-7
Derechos reservados

Primera edición: enero 1999
Impreso en Santiago de Chile por Dolmen Ediciones

Edición: Rodrigo Torres A.
Diseño: Patricia Rodríguez J.

Esta publicación fue financiada por el Fondo de Desarrollo de las
Artes y la Cultura (FONDART), Ministerio de Educación de Chile.

Distribución:
Castaña 2100 Correo Central, Santiago - Chile
Tel. (56-2) 6781337; Fax (56-2) 6711435
e-mail: rtorres@abello.dic.uchile.cl



TRADICIÓN, MODERNIDAD E HIBRIDACIONES: EL CASO DE LA «MISA A LA CHILENA» DE VICENTE BIANCHI

Cristián Guerra Rojas

Los cambios litúrgicos propiciados por el Concilio Vaticano II dentro de la iglesia católica en la primera mitad de la década de los sesenta, permitieron el surgimiento de diversas propuestas, enmarcadas en distintos estilos y tradiciones, para la renovación musical en el culto católico. En el caso de Chile, una de estas propuestas, polémica pero hasta ahora perdurable, fue la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi Alarcón, la cual se basa primariamente en esquemas de la música popular de raíz folclórica, pero también recoge elementos de la música docta. En el presente trabajo intentamos acercarnos a una mayor comprensión de esta obra, tomando en cuenta los antecedentes de la música popular de raíz folclórica en nuestro país, la relación de este repertorio con la iglesia católica, el papel del Concilio Vaticano II, aspectos de texto y contexto musical en torno a la obra, procurando mantenernos dentro del marco de la situación latinoamericana y las problemáticas derivadas de la dicotomía tradición/modernidad.

1. Raíces folclóricas de la música popular urbana en Chile

Al abordar el tema de la música folclórica en Chile (y también en Latinoamérica), nos enfrentamos con el hecho que la comúnmente llamada música folclórica, en los términos de los medios de comunicación masiva, corresponde en realidad a una estilización fruto de un reciente proceso de urbanización. Podemos apreciar esto especialmente en el caso de la tonada chilena, alrededor de cuya práctica y consumo se desarrolló, “a partir de la década de 1920, nuestra industria musical y con ella la música popular chilena en general” (González 1994:19). De este modo, desde una perspectiva folclorística tradicionalista y purista, la verdadera



tonada campesina se caracterizaría por el juego de metros binarios y ternarios, melodía gradual y triádica, armonía simple, canto a dos voces a lo máximo con timbre nasal, acompañada de arpa o guitarra, carácter festivo y texto en cuartetos con estribillo opcional. En cambio, la tonada popular urbana, la tonada típica, posee lenguaje armónico y melódico más complejo, elaboraciones agógicas, desarrollo del virtuosismo, timbre vocal impostado (“garganta apretada”), medio sonoro enriquecido (agrupaciones vocales, incorporación de piano, arpa paraguaya, acordeón e incluso orquesta) y uso habitual de estribillo. Además, la tonada popular es cultivada por intérpretes vinculados a la clase patronal y, por lo tanto, con amplio acceso a los medios culturales, profesionales y comunicacionales propios de la urbe, difundiendo su repertorio a través de recitales, fonogramas e incluso el cine. En contraste, la tonada campesina es cultivada por la clase campesina y aparece ligada a ocasionalidades específicas como serenatas (esquinazos), casamientos (parabienes) o Navidad (villancicos).

Sin duda, este tipo de tonada popular ha sido vista por sectores tradicionalistas como una desvirtuación del auténtico folclore campesino. Sin embargo, como bien argumenta García Canclini (1990:198), este tipo de pensamiento ha impedido a los folcloristas de esta línea formular explicaciones sobre los procesos sociales, aquellos que sustentan el uso, la función y el sentido de las tradiciones. En el caso de la tonada campesina chilena, y de otras especies de raíz folclórica como la cueca, pese a perder características distintivas al transformarse en tonada popular, conserva ciertos elementos musicales y funcionales originales. El campesino que emigra a la ciudad se identifica con esta música urbana, que es lo más cercano a su música rural y es admitida en los medios de comunicación masiva. Además, la temática de los textos en la tonada urbana evoca el campo y refuerza los valores tradicionales del campesino, aunque dicha evocación sea frecuentemente romántica y los valores reforzados sean aquellos que el sector hegemónico estima conveniente afirmar.

El proceso mencionado comienza ya en las décadas del 20 y del 30, coincidiendo con la segunda gran ola de modernización que invadió Latinoamérica después de su independencia, según García Canclini (*ibid.*: 65). En esta época, la labor pionera de proyección folclórica realizada por Esther Martínez, Derlinda Araya y otros, constituyó un nutritivo alimento para la naciente industria musical chilena. Compositores como



Osmán Pérez Freire, Nicanor Molinare, Clara Solovera y otros, así como intérpretes como Los Cuatro Huasos, los Huasos Quincheros, Ester Soré y otros, contribuyeron a la configuración de esta música popular de raíces folclóricas, denominada comúnmente *música típica*, en la primera mitad del presente siglo.

Posteriormente, el desarrollo de los medios de comunicación masiva impulsó la formación de orquestas para interpretar el repertorio habitual de música popular. Este fenómeno dio lugar al cultivo de un tipo de tonada para voz, guitarra y orquesta, en manos de distintos directores, arreglistas y compositores, entre ellos Vicente Bianchi Alarcón (González 1994: 23). Este compositor inicia en 1955 su colaboración con el poeta Pablo Neruda, para la realización del proyecto *Música para la Historia de Chile*. El primer fruto de este proyecto consiste en las célebres *Tonadas de Manuel Rodríguez*, interpretadas y grabadas posteriormente por diversos intérpretes, incluso extranjeros, como la argentina Mercedes Sosa. De este modo, Bianchi se incorpora al conjunto de contribuyentes para este repertorio, diez años antes de la composición de la *Misa a la Chilena*, aunque ya antes de 1955 aparecen también obras suyas enmarcadas en el repertorio popular de raíz folclórica.

2. Repertorio folclórico y catolicismo

Expresiones como el canto a lo divino y los bailes de chinos son consideradas como las manifestaciones musicales más antiguas del repertorio folclórico chileno. Mientras el canto a lo divino presenta claras raíces hispánicas, los bailes de chinos remiten a antiguas prácticas religiosas precolombinas. Ambas expresiones han sido acogidas, con mayor o menor grado de tolerancia, por la iglesia católica, como manifestaciones de religiosidad popular. No obstante, en el caso del canto a lo divino cabe mejor el concepto de *catolicismo popular*, en tanto se trata de una concreción genérica que nace directamente de los esfuerzos misioneros católicos en tiempos coloniales (Deiros 1992:146-148). En todo caso, ambas expresiones se han mantenido prácticamente inalterables, circunscritas estrictamente al ámbito religioso, lejos de los procesos de urbanización y transformación sufridos por otras especies folclóricas, para tranquilidad de los tradicionalistas.

Sin embargo, en el repertorio folclórico religioso aparece también un tipo de tonada, vinculado a la llamada “música de la liturgia campesina”, ligada a fiestas y devociones católicas en la zona central de Chile. Esta circunstancia desmiente, dentro de la misma órbita del repertorio folclórico, la definición purista de la tonada como una especie musical de carácter amatorio o festivo. Ciertamente los villancicos pueden calificarse como festivos, pero el repertorio de tonadas religiosas abarca ejemplos que implican un carácter solemne y reflexivo, como el caso de las tonadas por la Creación. A esto debemos agregar los casos de *contrafacta*, es decir, de intercambio de melodías entre los reperto-

rios sacro/religioso y profano/secular, técnica composicional de muy antigua data, vinculada actualmente a la influencia de los medios de comunicación masiva.

Pese a la existencia de estos tipos de música religiosa folclórica, la *Misa a la Chilena* parece tener su principal antecedente chileno en otro ámbito. A fines de la década del 50, mientras Bianchi colaboraba con Neruda en la *Música para la Historia de Chile*, un grupo de seminaristas de los Sagrados Corazones de Villa Alemana (Quinta Región) formó el conjunto musical Los Perales. Hasta 1961, este conjunto había editado cuatro discos con canciones, cuecas y tonadas, calificadas como "verdaderos sermones cantados con guitarra" y con gran difusión en las emisoras de la época (Vicuña 1961:12-13). El estilo musical de este conjunto corresponde perfectamente al de la *música típica*, constituyendo una especie de versión religiosa de conjuntos como los Huasos Quincheros o los Huasos de Algarrobal. Lo que más nos interesa del aporte de Los Perales es que, aunque fue concebido con fines didácticos y no litúrgicos, constituye quizás el antecedente más directo de las propuestas litúrgicas de Bianchi y otros. Sin embargo, será una iniciativa externa, como sucede frecuentemente en Latinoamérica, la que dará el respaldo definitivo para la realización de "misas folclóricas": el Concilio Vaticano II.

3. El Concilio Vaticano II: tradición, modernidad e iglesia católica

A principios de la agitada década de 1960, el papa Juan XXIII se dio cuenta de la distancia que existía entre el mundo moderno y la iglesia católica, propuso un *aggiornamento* de la iglesia y convocó al Concilio Ecuménico Vaticano II, inaugurado el 11 de octubre de 1962 y cerrado por Paulo VI, sucesor de Juan XXIII, el 8 de diciembre de 1965. Para muchos, los cambios suscitados después de este suceso han sido de tal magnitud, que sus consecuencias aún no terminan de asimilarse. Incluso, hay quienes postulan que, de haber vivido Juan XXIII hasta el final del Concilio, la iglesia católica habría sufrido un cisma. Para otros, en cambio, las esperanzas de modernización y transformación no pasaron del nivel de las apariencias, ya que en el fondo la iglesia católica sigue siendo la misma institución, aferrada a tradicionales privilegios y estructuras de poder que no quiere o no puede soltar. Como dice el protagonista de *El*



gatopardo de Lampedusa, se trató de cambiar todo para que nada cambiara, la tradición se disfrazó de modernidad (Grau 1990:1013-1065).

Para Latinoamérica, el Concilio Vaticano II significó, de todos modos, cambios evidentes. Para algunos estudiosos, fue el fin de la Contrarreforma de Trento, fenómeno histórico que constituye la base del catolicismo latinoamericano, reflejo de lo cual habría sido la reticencia que mostraron muchos obispos latinoamericanos ante las transformaciones propuestas en los debates conciliares en los cuales participaron. Sin embargo, una renovada preocupación por los problemas sociales, una nueva actitud hacia las iglesias cristianas no católicas y, especialmente, una apertura hacia la mayor participación de los laicos, son expresiones del cambio de mentalidad operado en el clero latinoamericano. Este marco permitió el surgimiento de fenómenos como las teologías de la liberación y las comunidades eclesiales de base, cuyas propuestas de cambios radicales han provocado fuertes reacciones tradicionalistas y conservadoras en las altas jerarquías (Deiros 1992: 536-545).

Dentro de la apertura hacia la participación de los fieles laicos, se insertan las reformas en la liturgia. Incluso para los más críticos, el uso de las lenguas vernáculas en el culto ha sido una de las medidas más importantes y revolucionarias a nivel práctico, por cuanto de esta manera el pueblo se ha vinculado más a los actos litúrgicos y sacramentales. Con relación a esta línea de modernización, que podemos concebir como tal debido al mayor acercamiento racional que significa escuchar la misa en el idioma propio, además del acercamiento afectivo que implica cantarla, hubo quienes buscaron una especie de modernización en la música litúrgica, acercándose a las expresiones musicales populares y masivas. En este contexto, tras la aparición de las misas africanas, *Misa Luba* y *Misa Bantú*, y tras conocerse públicamente las primeras disposiciones conciliares respectivas, surgió una gran variedad de misas en castellano, de diversos estilos y tendencias. Chile no fue la excepción!

4. La Misa a la Chilena de Vicente Bianchi.

Cuando Vicente Bianchi aborda la composición de la *Misa a la Chilena*, lo hace después de una larga trayectoria en la música. Nacido en 1920, inició sus estudios de piano a los seis años de edad y a los once años entró al Conservatorio Nacional de Música. Allí estudió dirección orquestal y coral, instrumentación y composición. Ya a los nueve años daba sus primeros recitales de piano y a los dieciséis integraba orquestas juveniles y compañías de variedades. De este modo, su carrera se desarrolló principalmente en los circuitos de la música popular urbana. Dos instituciones, al menos, son claves en su quehacer: la radiotelefonía (dirigió orquestas de distintas emisoras) y los coros (ha fun-

dado y dirigido varios de ellos). Entre 1943 y 1945 estuvo radicado en Argentina, y entre 1951 y 1955 vivió en Perú. Tras su regreso de Perú, empezó a trabajar con Neruda, como ya ha sido mencionado, y alrededor de 1960, tras escuchar las dos misas africanas, empezó la germinación de la *Misa a la Chilena*.

Conocidas las primeras disposiciones del Concilio Vaticano II, autorizando la celebración de la misa en el idioma vernáculo de cada pueblo, Bianchi comenzó a trabajar, buscando la concreción de una obra “bien chilena, sencilla, solemne –sin excesiva elaboración técnica y de fácil captación popular— y muy representativa de nuestra nacionalidad y devoción religiosa” (Bianchi 1965). Empezó así a realizar las primeras experimentaciones, las cuales presentó en el internado Patrocinio de San José, de los salesianos, donde recibió estímulo y orientación. En vista de la buena acogida, prosiguió su trabajo, preocupándose primeramente de la definición de las partes vocales (solista, cuarteto vocal, coro mixto) y después del acompañamiento instrumental, sobre la base de los esquemas rítmicos y melodías previamente escogidos.

Posteriormente, ya avanzada la composición de la partitura, Bianchi recibió también la colaboración de Dom León Toloza O.S.B., director del Departamento de Música Sagrada de la Arquidiócesis, así como de otros sacerdotes vinculados a tales instancias. Cabe señalar que León Toloza fue responsable directo en la gestación de otras tres misas, compuestas por Juan Amenábar, Juan Lemann y Luis Merino, respectivamente, pero enmarcadas en la tradición docta de raigambre gregoriana. Por esta razón, resulta sorprendente saber que, de acuerdo al testimonio de Bianchi, Toloza haya orientado también el proyecto de la *Misa a la Chilena*.

Finalmente, la obra fue terminada y grabada en 1965 por el sello EMI-Odeón, con la participación de los solistas Jaime Sauvalle y Mariano de la Maza, el Cuarteto de los Hermanos Sauvalle, el coro Chile Canta y un conjunto instrumental. Fue presentada en Radio Cooperativa y estrenada en la capilla Santa Adela, comuna de Maipú (Santiago), ante la presencia del cardenal Raúl Silva Henríquez (salesiano). Esta misa fue presentada también en la parroquia Santa Marta de la comuna de Ñuñoa (Santiago), donde hasta el día de hoy se sigue cantando todos los domingos en la misa de mediodía. Ha sido difundida también, a través de la interpretación en vivo o de fonogramas, en el extranjero.



5. Tradición y modernidad en los aspectos estilísticos de la obra

Desde el punto de vista estilístico, la *Misa a la Chilena* se enmarca en la tradición de la música tonal occidental, con predominio de elementos de la música popular de raíz folclórica y algunos elementos de la música docta. Como ya hemos indicado, se inserta en una línea de tradición musical que, paradójicamente, se vio promovida por la ola de modernización de las décadas del 20 y del 30, fenómeno que permitió el nacimiento de la industria musical chilena y el desarrollo de la *música típica*.

Aunque el respeto hacia el texto es básico en la concepción de la obra, eventualmente la prosa litúrgica aparece alterada por el uso de repeticiones necesarias para lograr el ajuste con los esquemas rítmicos, melódicos y formales escogidos: estilo araucano o mapuchina (Kyrie), refalosa y tonada (Gloria), tonada rápida (Credo), canción (Sanctus), huayno o trote (Agnus Dei) y cueca (Aleluya)². El trabajo melódico y armónico es sencillo, ajustado a las posibilidades de la música popular de la época, especialmente de la *música típica*, aunque no exento de ciertas complejidades en el Gloria y el Credo. Al medio vocal (solistas masculinos, cuarteto masculino y coro mixto) se une un conjunto instrumental de vientos y percusión, con inclusión de guitarra y arpa, cuyo tratamiento revela el oficio adquirido por el compositor en estas materias, a través de su experiencia con orquestas de radio y bandas. Además, existe cierto sentido de estructura total cerrada, al plantear como primera parte el melancólico estilo araucano en sol menor (Kyrie) y como última parte una alegre cueca en Sol mayor (Aleluya), en tanto el resto de las partes circula por tonalidades vecinas (Mib mayor; Do mayor; Sib mayor; Fa menor).

Como rasgos de tradición presentes en la obra, podemos mencionar en primer lugar el respeto por el orden litúrgico del Ordinario de la misa y su apego al texto, pese a las repeticiones que se estimó necesarias. En segundo lugar, la *música típica*, la cual concebimos como una tradición promovida por la industria musical chilena, subyace claramente en la misa, por medio de la presencia de esquemas rítmico-formales de especies musicales asiduamente cultivadas dentro de este género: cueca, tonada, estilo araucano, refalosa, huayno. Por otro lado, los elementos de la tradición musical docta se advierten en el tratamiento vocal, especialmente del coro mixto y del cuarteto, aunque esto responde también a un fenómeno de apropiación de elementos doctos que ya se venía realizando en la música popular urbana.

Como rasgo de modernidad, aparte del uso del texto en castellano, de acuerdo a las pautas modernizadoras del Concilio Vaticano II, podemos postular la combinación de distintas tradiciones dentro de un nuevo marco. Por un lado, existe la misa como especie musical dentro de la tradición docta, con abundantes ejemplos de uso del coro mixto y con claro respeto hacia el orden litúrgico establecido por la iglesia. Por otro lado, existen tonadas de carácter religioso en el repertorio folclórico de la zona central de nuestro país.

Y existe un antecedente de acercamiento entre el soporte religioso católico y la música popular urbana de raíz folclórica a través de la labor del conjunto Los Perales. Y todos estos elementos aparecen integrados en la *Misa a la Chilena*, obra que, pese a su inserción en las pautas de la música popular urbana de los 60 en Chile, y quizás por eso mismo, podemos calificar como *híbrida* en el sentido garcíaanclíniano del término³, lo cual no ha menoscabado para nada sus posibilidades de circulación social.

6. Tradición y modernidad en aspectos de la circulación de la obra

En este punto, aparece patente el apoyo institucional que ha beneficiado la circulación social de esta obra. En primer lugar, debemos mencionar a la iglesia católica, empezando por el estímulo que los salesianos del Patrocinio de San José y los sacerdotes del Departamento de Música Sagrada de la Arquidiócesis brindaron al proyecto de Bianchi. A esto debemos añadir el apoyo de la parroquia de Santa Marta, donde la obra se ha presentado regularmente, y el respaldo del arzobispo Silva Henríquez, quien habría escrito una carta en favor del proyecto de Bianchi, la cual fue usada posteriormente por EMI-Odeón para apoyar la difusión del fonograma. Agreguemos a esto que Bianchi ha sido miembro activo del Departamento de Música Sagrada de la Comisión de Liturgia del Arzobispado de Santiago (Torres 1992b) y, como ya se ha dicho, su misa se sigue tocando regularmente en la parroquia Santa Marta, en la cual Bianchi participa como director de su coro.

En segundo lugar, mencionemos el apoyo del sello fonográfico EMI-Odeón, específicamente a través del director artístico Rubén Nouzeilles. El interés del sello, más que a motivos religiosos litúrgicos, puede vincularse al auge de la corriente conocida como *Neofolclore*. Este tipo de música popular está relacionada con la *música típica* y su cultivo permitió una verdadera reanimación del cancionero folclórico en los circuitos de la industria musical y los medios de comunicación masiva (Torres 1992a). Como se ha señalado, Bianchi ya había efectuado importantes contribuciones a este repertorio, por lo tanto, desde el punto de vista del sello, Bianchi era una carta probada e inserta en los estilos de moda difundidos en la industria musical chilena, donde Nouzeilles jugó un papel importante. Esto implicó involucrar a la *Misa a la Chilena* en una fiera



competencia con la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón García, obra editada por RCA poco antes de la edición de la obra de Bianchi. Recordemos que la misa de Bianchi no fue la primera misa en castellano que se estrenara en Chile (esta fue la *Misa Nova* de Juan Amenábar), ni tampoco la primera que recurría a elementos de la música popular de raíz folclórica (esta fue la *Misa Criolla* del argentino Ariel Ramírez), por lo cual, el hecho que RCA se les haya adelantado, debió ser motivo de molestia para los ejecutivos de EMI-Odeón. Así, mientras RCA esgrimía el argumento de la mayor pureza folclórica en la misa de De Ramón, EMI-Odeón recurrió a la carta del arzobispo Silva Henríquez para apoyar la misa de Bianchi, trenzándose en una competencia que suscitó los lamentos de personas quienes veían en esto una clara desvirtuación del significado de la misa como expresión cultural y religiosa (*El Musiquero* 1965b).

Podemos añadir también el casi seguro apoyo brindado a Bianchi por sectores vinculados al partido gobernante y triunfante en 1964, la democracia cristiana, del cual Bianchi es simpatizante. Esto se puede constatar por sus trabajos con Germán Becker⁴, el arreglo para bandas de *Sol de septiembre*, himno oficial de la exitosa campaña de Eduardo Frei Montalva por la presidencia de la nación, así como por la composición de otras obras musicales vinculadas con la liturgia católica, también de corte popular/masivo. De este modo, la *Misa a la Chilena*, apoyada tanto por la institucionalidad tradicional (iglesia católica) como por la institucionalidad moderna (sello fonográfico, industria musical, partido político), ha podido ser conocida en todo el país y en el extranjero, aunque eventualmente se desconozca el nombre del compositor y no se ejecute íntegramente, tal como señala una reciente investigación sobre el actual repertorio litúrgico católico (Fones 1994).

7. Hibridación polémica

¿Será el apoyo institucional el único factor que permitió la difusión y arraigo de la *Misa a la Chilena*? ¿Existirán otros factores, relacionados tal vez con el carácter híbrido que postulamos para esta obra?

Ante todo, recordemos que esta obra provocó una fuerte polémica, tanto desde la órbita culta como desde la órbita folclorística tradicionalista. El compositor Alfonso Letelier, haciendo referencias explícitas a la obra de Bianchi, aún no estrenada, señalaba su temor que las reformas propuestas por el Concilio Vaticano II, “razonables y beneficiosas”, pudieran “malograrse si se cree que la Iglesia, para hacerse accesible, deba adoptar expresiones (litúrgicas, artísticas) que la muestren en alguna manera mimetizándose con lo profano” (Letelier 1965:41). Detrás de estos comentarios de Letelier advertimos las clásicas dicotomías modernistas sacro/profano y culto/popular, ya que en el mismo artículo, el autor defiende “un tesoro musical de *auténtico sentido religioso* y óptima calidad

que la fe y el genio han hecho posible" (*ibid.*: 40, las cursivas son nuestras), es decir, el canto religioso, la polifonía religiosa de la escuela romana tridentina y la obra de Bach (*loc.cit.*). Recordemos también que Letelier estaba emparentado con el arzobispo Francisco Valdés Subercaseaux, representante del tradicionalismo litúrgico, Presidente de la Comisión de Música Sagrada del Episcopado Nacional en un período y gran detractor de propuestas como la de Bianchi⁵. ¿Y no estará también detrás de estos comentarios, inconscientemente quizás, la molestia del compositor académico formado en conservatorio frente al compositor formado en los medios populares y masivos, quien viene a hacer propuestas en un terreno histórica y supuestamente reservado para el primero?

Por otro lado, representantes del tradicionalismo folclorístico manifestaron también su disconformidad con la propuesta de Bianchi. Los Cantores de Santa Cruz, intérpretes de la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón, afirmaban que "Un esfuerzo de esta naturaleza, indudablemente gana si se le agrega órgano, clavecín o voces en coro, pero eso no es folclórico; a lo sumo, podría estimarse como una caricatura de él...(nosotros) sólo recurrimos a los instrumentos típicamente chilenos, justamente para que esta misa sea nuestra, sin vestigios de adornos o preciosismos, que por mucho que ayuden al auditor, le llevan por caminos equivocados en la búsqueda de lo real" (*El Musiquero* 1965a). Subyacente a esta opinión, alentada posiblemente por estrategias de los sellos fonográficos rivales, advertimos la crítica folclorística tradicional contra supuestas perversiones de lo supuestamente puro, en este caso, contra las innovaciones musicales propuestas por el *neofolclore*, la *música típica* y estilos similares, entre los cuales se inserta la obra de Bianchi⁶.

El hecho es que, pese a las acusaciones de profanación o de impureza⁷, la *Misa a la Chilena* ha sido difundida, conocida en Chile y el resto del mundo y acogida, total o parcialmente, en la enciclopedia musical de la sociedad chilena, algo que ninguna de las demás propuestas de la época, cultas, populares o folclóricas, han logrado hasta ahora⁸. ¿Habrán razones de índole estética, sociológica o teológica que aclaren esto?. Al respecto, Deiros (*op.cit.*: 821), reflexionando acerca de la evangelización en Latinoamérica, señala que "el pueblo latinoamericano está mayormente inclinado a ser influido más estéticamente que de otra manera...La evangelización debe contemplar esta sensibilidad estética, especialmente en lo que hace a la alabanza y la adoración a Dios". Por su parte, el mismo



Letelier (*op.cit.*:41) también se acerca a esta idea al afirmar que "la fe del pueblo es enormemente sensible a las expresiones externas". Sin embargo, parece que esta sensibilidad estética latinoamericana no corresponde a la concepción romántica de una estética autónoma y contemplativa. Más bien se trata del tipo de estética que postula Shusterman (1991) para la música popular: una estética que asume una recepción activa en términos somáticos y energéticos, sin negar necesariamente los intelectuales, y muy vinculada a la cotidianidad, es decir, una estética heterónoma. La *Misa a la Chilena*, la cual podemos situar mejor dentro de la categoría de música popular urbana que en la categoría de música docta, se acerca a este tipo de estética.

Además, es posible postular cierto grado de identificación de ciertos sectores de la sociedad chilena con la *Misa a la Chilena*. Por ejemplo, la vinculación de los textos del Credo, del Sanctus y de una sección del Gloria con formatos de tonada, puede suscitar sentimientos de identificación entre sectores urbanizados de origen campesino, de modo similar a lo acontecido con dichos sectores respecto a la tonada popular urbana en las décadas del 20 y del 30. Caso similar se presenta con el Kyrie, adaptado a un estilo araucano, reforzado con el uso del cultrún y de la trompa en representación de la trutruca, lo cual podría suscitar un fenómeno similar entre sectores urbanizados de origen mapuche. De este modo, la súplica por misericordia, dirigida a Dios, se superpone, se mezcla y se entrelaza con los anhelos de inserción y reconocimiento de estos sectores en la sociedad chilena. Lo mismo puede argumentarse respecto a la vinculación del Agnus Dei y el huayno, remitible incluso a otras manifestaciones de la religiosidad popular, como son las grandes fiestas nortinas de La Tirana, Andacollo, La Candelaria u otras.

Sin embargo, respecto al Agnus Dei, Cordero de Dios, una de las partes más populares de la *Misa a la Chilena* y muchas veces interpretado en forma independiente en los servicios litúrgicos, podemos hacer además otro planteamiento. El esquema rítmico-formal de esta pieza corresponde a una especie musical que forma parte del repertorio altiplánico-andino, principal matriz musical de la Nueva Canción Chilena. El alto grado de compromiso con la agenda sociopolítica izquierdista de este tipo de música, resultó en una fuerte censura aplicada bajo el régimen militar, tras el golpe de Estado en 1973. Es muy probable que el Cordero de Dios haya devenido, para los sectores católicos opositores al régimen militar, en índice de los ideales vinculados a la Nueva Canción y, en general, de los anhelos por el retorno a la democracia y por el fin de la represión. Esto debido a su carácter de súplica y al hecho de ser una pieza de estilo andino, pero "autorizada" y tolerada debido a su uso litúrgico.

Podemos mencionar también que el resto de las misas chilenas compuestas en aquella época contempla el uso de coro masculino, al menos aquellas a las cuales hemos tenido acceso. En cambio, en la *Misa a la Chilena* se dispone el uso del coro mixto, lo cual

remite a uno de los principales ítemes en la agenda de la modernidad: la participación igualitaria de varones y mujeres en la sociedad y en la iglesia.

Finalmente, cabe mencionar también una explicación de índole teológica. Stefani (1993) argumenta que la teología cristiana presenta una paradoja entre los conceptos de trascendencia e inmanencia divinas, esto es, la concepción de un Dios personal quien está más allá del entendimiento y comprensión de sus criaturas y al mismo tiempo, se revela, se acerca a éstas y se manifiesta en la experiencia humana. En el caso de la iglesia católica, el énfasis en la trascendencia divina se refleja en la existencia de un clero jerarquizado, mediador entre Dios y el resto de la humanidad, depositario e intérprete de la verdad y protagonista de una liturgia centrada en el misterio de la eucaristía. Por otro lado, el énfasis en la inmanencia divina se concreta en la apertura hacia la participación del laicado, la enseñanza acerca de un Dios cercano al ser humano, la consideración de los enfoques e interpretaciones del mundo y de la sociedad, provenientes de las ciencias, la filosofía e incluso de otras religiones y el interés en un mayor protagonismo de los fieles laicos en la liturgia. Destaquemos que este énfasis en la inmanencia divina puede considerarse como el fundamento teológico que ha llevado a la iglesia católica a permitir distintos tipos de sincretismo religioso en Latinoamérica y en el resto del mundo, así como el foco central de las modernizaciones propuestas por el Concilio Vaticano II.

Según Stefani, esta paradoja es un factor clave en el desarrollo, fluctuaciones y diversificaciones de los estilos de música sacra cristiana. La concepción trascendente de Dios implica un estilo de música litúrgica que apela a la sublimación de los sentimientos, a la contemplación, al recogimiento ante un Dios eterno, santo y omnipotente, con predominio de melodías con pasos, de movimiento continuo y calmo, tempo relajado, tendencia al ritmo aditivo y ejecución musical a cargo de un grupo selecto de intérpretes. Este es el caso del canto gregoriano, el canto litúrgico ortodoxo, el repertorio polifónico religioso tridentino y el coral protestante isorítmico del siglo XVIII. En cambio, la concepción inmanente de Dios implica un estilo de música que apela a la expresión espontánea de los sentimientos, a la participación activa y al rescate de la experiencia humana y de la cotidianidad, sobre la seguridad en un Dios cercano y amigo que vive y actúa entre los creyentes, con predominio de melodías



con saltos, énfasis rítmico-métricos vinculados a la danza, contrastes entre tempos rápidos y lentos, tendencia al ritmo divisivo y ejecución musical a cargo, potencialmente, de todos los fieles. Este es el caso de la música religiosa popular en distintas épocas: los himnos ambrosianos, los *laude* franciscanos, música de bailes y cofradías religiosos, himnos evangélicos wesleyanos del siglo XVIII, el *gospel*, el *spiritual*, la *contemporary Christian music* (pop rock cristiano) y...las misas latinoamericanas postconciliares de los sesenta.

En este tenor, la *Misa a la Chilena*, dadas sus características estilísticas, es una afortunada concreción músico-litúrgica del énfasis en la inmanencia divina. Postulamos que, debido a los recursos musicales escogidos en una especial coyuntura sociomusical y a una clara maestría compositiva, esta misa, como ninguna otra de las propuestas chilenas de aquella época, ha logrado comunicar a los fieles católicos chilenos la idea de un Dios cercano, un Dios que se manifiesta en la experiencia cotidiana y se goza en la comunión con su pueblo, a través de los cantos que éste le brinda.

8. Conclusiones

La búsqueda de integración de distintas perspectivas, así como el asumir la dicotomía tradición/modernidad en términos más bien dialécticos, coincidiendo así con posturas musicológicas contemporáneas en favor de la interdisciplinariedad, nos han permitido acercarnos con una mirada más amplia a la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi. Esta obra aparece situada en el cruce de distintas tradiciones, tendencias y tramas históricas. La música popular urbana de raíz folclórica, a través de sus concreciones *música típica* y *neofolclore*, es el antecedente o substrato más directo, sumado a una tradición litúrgica católica con propuestas de renovación, a partir de las disposiciones del Concilio Vaticano II.

Cabe señalar que la institución clave en la gestación de esta obra, la iglesia católica, ha tolerado a través de su historia sincretismos e hibridaciones de diversa índole, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo. Como indicamos anteriormente, el énfasis en la inmanencia divina parece ser el principal fundamento teológico, confluente ciertamente con otros posibles factores de orden socio-político e histórico. Pese a la resistencia que este hecho pueda despertar entre las jerarquías eclesásticas más elevadas, parece que esta actitud continuará, especialmente debido a las posibilidades planteadas tras el Concilio Vaticano II. Esto puede contribuir a explicar, junto con el apoyo de otras instituciones y factores de orden estético, psicosociológico y teológico, el éxito en términos de circulación social de una obra híbrida como la *Misa a la Chilena*.

Mientras tanto, tradición y modernidad siguen interactuando en Latinoamérica y en el mundo. También en la iglesia católica post-conciliar y en el mundo de la industria cultu-

ral, el arte y la música. También en el ámbito académico y musicológico. Ante la problemática posmoderna que ahora entra al escenario, espere-mos que la musicología y el estudio de la música popular no sucumban ante alguna *postmusicología* que la supere a ella... y a nosotros.

Notas

¹ Aclaremos que no es nuestra intención aquí analizar hasta qué punto las disposiciones sobre liturgia del Concilio Vaticano II realmente dan cabida a propuestas del tipo de las "misas folclóricas". Lo que nos interesa es tratar de descubrir las razones por las cuales una de estas propuestas, la *Misa a la Chilena* de Bianchi, ha resultado exitosa en términos de circulación y arraigo social.

² Esta parte posee texto original de Bianchi.

³ Lo "híbrido", según García Canclini, es aquella categoría donde confluyen lo tradicional y lo moderno, lo culto, lo popular y lo masivo: "Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada de la cultura, y averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo "culto"; el folclore y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva" (García Canclini 1990: 14-15).

⁴ Cineasta, escritor y figura importante en el partido demócrata cristiano en aquellos años.

⁵ A modo de ejemplo, en un comentario acerca de la música litúrgica católica en Chile, monseñor Valdés dice (las cursivas son nuestras): "Para comprender hasta qué punto la música es factor determinante de un ambiente, el más elemental sentido común, sobre el cual se fundamenta todo lo que el Concilio ordena sobre música sagrada, distingue entre diversos géneros musicales, determinando que hay una música sagrada y otra que no lo es. Hay en realidad música militar, música bailable, *música folclórica* y muchas otras clases de música...Se ha descartado (en las iglesias chilenas) por completo a los *músicos profesionales*, posiblemente porque ellos exigen *calidad musical* para la Iglesia. En cambio, se ha querido imponer un estilo *popular sin calidad musical*, sin discernimiento, con características *rurales, folclóricas*, propias de ocasiones y lugares determinados" (Citado en Samuel Claro Valdés, "Música sacra [Fuentes documentales]", en *Teología y Vida*, vol. XXXI, 1990 : 39).

⁶ Cabe indicar que en la *Misa Chilena* de De Ramón se rescata especies musicales del repertorio folclórico religioso chileno, como el canto de alféreces de los bailes chinos en Valparaíso (Gloria) y el canto a lo divino (Credo).

⁷ En una conversación, Vicente Bianchi nos manifestó que sus detractores llegaron al extremo de ensuciar su automóvil y repartir panfletos frente a la parroquia donde el compositor se congregaba.

⁸ Otras misas chilenas de la época: del ámbito docto, tenemos la *Missa Nova* (arreglada posteriormente como *Misa Litúrgica* o *Misa Cantate Domino*) de Juan Amenábar, la *Misa Rex Magnus* de Luis Merino, la *Misa Veni Domine* de Juan Lémann y la *Misa a la Criolla Chilena* de Jorge Rojas-Zegers. Del ámbito popular, tenemos la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón, una *Misa* de Fernando Ugarte (uno de los mentores de Los Perales), la *Misa Hacia el Padre* del grupo Kana, una *Misa Rock* del grupo Los Psicodélicos y otras dos propuestas de Bianchi: la *Misa del Huaso* y la *Misa de la Cruz del Sur* o *Misa Sud-americana*. Además, Ángel Parra y Patricio Manns, compositores ligados a la Nueva Canción Chilena, hicieron propuestas poético-musicales emparentadas con las misas de corte popular.

Bibliografía

- Deiros, Pablo Alberto. 1992. *Historia del cristianismo en América Latina*. Buenos Aires: Fraternidad Teológica Latinoamericana.
- El Musiquero*. 1965a. "Una misa chilena", vol. II, N° 14 (abril), pp. 8-9.
- El Musiquero*. 1965b. "Misas y generales", vol. II, N° 16 (mayo), p. 3.
- Fones, Mary Ann *et al.* 1994. *El canto litúrgico en la iglesia de Santiago. Análisis literario y musical*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Departamento de Investigación.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- González Rodríguez, Juan Pablo. 1994. "Raíces folclóricas". En Luis Advís y Juan Pablo González (eds.), *Clásicos de la música popular chilena*. Santiago: Publicaciones de la SCD / Ediciones de la Universidad Católica de Chile, pp. 19-27.
- Grau, José. 1990. *Catolicismo romano: orígenes y desarrollo*. Barcelona: Ediciones Evangélicas Europeas, vol. II.



- Letelier Llona, Alfonso. 1965.
"Música sacra y snobismo". En *Finis Terrae*, N° 47 (enero-febrero), pp. 39-41.
- Shusterman, Richard. 1991.
"Form and funk: the aesthetic challenge of popular art".
En *British Journal of Aesthetics*, vol. XXXI, N° 3, pp. 203-211.
- Stefani, Wolfgang Hans Martin. 1993.
The concept of God and sacred music style: An intercultural exploration of divine transcendence/immanence as a stylistic determinant for worship music with paradigmatic implications for the contemporary Christian context. Tesis doctoral. Michigan: Andrews University.
- Torres, Rodrigo. 1992a.
"Chile (IV). Música popular urbana". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. En prensa.
- _____ 1992b.
"Vicente Bianchi Alarcón". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. En prensa.
- Vicuña, Magdalena. 1961.
"Editorial: Música y religión". En *Revista Musical Chilena*, vol. XV, N° 77 (julio-septiembre), pp. 3-14.

