



Universidad de Chile

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

MÚSICA PARA UN VALPARAÍSO MUTANTE
Composición inspirada en el espíritu intercultural de
Valparaíso, para gran ensamble híbrido.

Tesis para optar al Magíster en Artes con Mención en

Composición Musical

Autor: Fabián Villalobos Medina

Profesor Guía: Eduardo Cáceres Romero

Santiago, Chile 2019

DEDICATORA

Dedico este trabajo a mis compañeros del colectivo de músicos La grieta.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, Viviana, Guillermo, Franssia, Paz y Amaru quienes me han cobijado en este proceso con su calidez y contención.

A Paula Aguirre, que me ha acompañado en gran parte de este trabajo, brindándome su apoyo desde la filosofía y el cariño.

Al colectivo de músicos, compositores, intérpretes, gestores e investigadores *La Grieta* de Valparaíso, quienes a través de nuestra vivencia pude encontrar las grandes motivaciones de esta investigación.

A los académicos Eduardo Cáceres y Jorge Martínez, que me ayudaron a clarificar mis ideas y plantearlas con mayor solidez.

A Félix Cárdenas y la Orquesta Andina, por brindarme un espacio en este grupo, pudiendo aprender de esta bellísima perspectiva en torno a la música.

A las y los músicos de Valparaíso, con los cuales me sorprendo todos los días.

A mis amigas y amigos por darme el aliento necesario para terminar este importante proyecto.

Al estado chileno, que por medio de Conicyt y el Programa Formación de Capital Humano Avanzado, financió mis estudios de postgrado.

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA	I
DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTOS	III
TABLA DE CONTENIDOS	IV
RESUMEN	V
1 INTRODUCCIÓN	1
1.1 Fundamentación	3
1.2 Motivación	5
1.3 Objetivos	6
1.4 Metodología	7
1.5 Descripción de la obra	8
2 MARCO TEÓRICO	9
2.1 Origen de Valparaíso	9
2.1.2 Descubrimiento y fundación de Valparaíso	10
2.1.3 Descubrimiento de Valparaíso	10
2.1.4 Fundación de Valparaíso	12
2.1.5 Origen del nombre Valparaíso	14
2.2 VALPARAÍSO DEL SIGLO XVI AL SIGLO XX	17
2.2.1 Valparaíso: Siglo XVI	17
2.2.2 Valparaíso: Siglo XVII	19
2.2.3 Valparaíso: Siglo XVIII	21

2.2.4 Valparaíso: Siglo XIX	23
2.2.5 Valparaíso, primera mitad del Siglo XX	26
2.3 MULTICULTURALIDAD Y MULTICULTURALISMO, INTERCULTURALIDAD, TRANSCULTURACIÓN E HIBRIDACIÓN; DIFERENTES PERSPECTIVAS EN TORNO A LOS ENCUENTROS, CHOQUES E INTERACCIONES CULTURALES	30
2.3.1 Una raíz en común: la globalización	30
2.3.2 Multiculturalidad y multiculturalismo	33
2.3.2.1 Multiculturalidad	33
2.3.2.2 Multiculturalismo	34
2.3.3 Interculturalidad	36
2.3.4 Transculturación	42
2.3.5 Hibridación	46
2.4 VALPARAÍSO COMO ESPACIO DE INTERRELACIÓN E INTERACCIÓN ENTRE CULTURAS	50
2.4.1 Valparaíso, puerto intercultural	50
2.4.2 Trifurcación narrativa del puerto; Valparaíso transcultural, Valparaíso espontáneo, Valparaíso misterioso	55
2.5 CONCLUSIONES PRELIMINARES	59
3 ESTADO DEL ARTE	60
3.1 Música e interculturalidad	60
3.2 Música docta, Valparaíso e interculturalidad; nuevas perspectivas de timbres instrumentales en Chile	61
3.2.1 Paletas instrumentales en la música indigenista en Chile	62
3.2.2 Grupos o ensambles híbridos en torno a la música indigenista en Chile	64

3.3 Otras paletas instrumentales en relación a lo intercultural	66
3.3.1 Otros ensambles o grupos híbridos en torno a lo intercultural	67
3.4 Análisis de 4 obras en torno a interculturalidad	69
4 ANÁLISIS DE LA OBRA	73
4.1 Análisis I movimiento: Panteón, misterio funerario y disidencia	77
4.2 Análisis II movimiento: La construcción de una ciudad (en la) quebrada	86
4.3 Análisis III movimiento: El plan es de LosOtros	90
5 CONCLUSIONES	100
6 BIBLIOGRAFÍA	102

PARTITURA ADJUNTA:

“MÚSICA PARA UN VALPARAÍSO MUTANTE”

RESUMEN

Este documento corresponde a mi proyecto de tesis junto a la composición musical que da cuenta de la investigación hecha entre el 2017 y 2018 para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Composición Musical, perteneciente al programa de Post-Grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta tesis centra su objetivo en la composición musical de una obra para gran ensamble híbrido, inspirada en las narraciones o relatos sobre la identidad o, dicho de otra forma, del espíritu de la ciudad de Valparaíso a la luz del fenómeno intercultural.

Valparaíso, debido a distintas condiciones, se presenta como una ciudad novedosa y heterogénea con un fuerte espíritu aparentemente, siendo incluso considerada una capital cultural del país. Por otro lado, el ambiente multicultural presente desde el siglo XIX ha sido el caldo de cultivo para múltiples procesos transculturales y de hibridación. Todo lo anterior nos posibilita hacer narraciones de la propia identidad de Valparaíso, contando su propia historia en tránsito.

Desde las narraciones sobre la identidad de Valparaíso y a la luz del fenómeno intercultural, se plantea en la obra “Música para un Valparaíso Mutante” una nueva perspectiva en torno a los ensambles instrumentales y su trabajo tímbrico; se agregan instrumentos de diferente procedencia geográfica, cultural y de categorías musicales al lenguaje contemporáneo de la música de tradición escrita. Esto plantea nuevos desafíos de la disciplina, así como también se reconoce el potencial interdisciplinario de esta investigación artística.

1 INTRODUCCIÓN

Valparaíso es una ciudad portuaria ubicada a 120 kilómetros al noroeste de Santiago, perteneciente a la V región de Chile, país al sudoeste de la América Latina, siendo casi el último eslabón del continente. La ciudad es conocida por su especial emplazamiento, una especie de anfiteatro natural a la bahía de Valparaíso, que a través de sus cerros, delinea la topografía de éste, haciéndola irregular y a su vez, espontánea a la mirada. La ciudad se posiciona como capital cultural del país, que debido a la importancia de su casco histórico, es declarada en 2003 por la UNESCO como patrimonio de la humanidad¹. Evidentemente es una ciudad que atrae por su irregular belleza.

La ciudad, en palabras de la *vox populi*, parece ser un lugar muy singular, situación que ha propiciado sin duda la mitificación de éste, sobre todo relacionada con la romántica Bohemia Porteña², muy propia de algunos puertos del mundo. En su condición de ciudad portuaria, Valparaíso ha acogido siempre en sus tierras al migrante. Es de conocimiento general la existencia de varias colonias europeas que tuvieron una gran incidencia demográfica en la ciudad, sin dejar de lado al prolífico tránsito pasajero de personas de diferentes partes del mundo. Todos estos habitantes de la ciudad se dan encuentro a los pies del cerro y por sobre todo en el pequeño plan³ de la ciudad. Las condiciones descritas anteriormente posicionan a Valparaíso en un ambiente cosmopolita de acogida, de aceptación y de reconocimiento multicultural.

¹ Gobierno de Chile. (2004). Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial / UNESCO. Cuadernos del consejo monumentos nacionales, 70, pp. 1 - 152.

² consultar Chandía, M. (2004). La cuadra :pasión, vino y se fue...: cultura, lugar, memoria y sujeto popular en el barrio Puerto de Valparaíso. Valparaíso, Chile: Gobierno de Chile.

³ neologismo usado para referirnos a la parte plana de la ciudad, que responde al centro urbano neurálgico de ésta.

Por su singularidad, o quizás por lo mítico de la ciudad, Valparaíso ha sido punto de encuentro geográfico en la obra de muchos trabajadores del arte. Escritores, artistas plásticos, músicos, directores de cine, entre otros, han puesto su interés en la ciudad, tratando de reflejar en sus composiciones algo de este particular puerto al fin del mundo.

1.1 Fundamentación

Valparaíso, a primera vista y sin necesidad de hacer un análisis acabado, parece ser desde su génesis, un espacio geográfico que reúne esa diversidad que la identifica. Esta idea se hace sentir con solo mirar su irregular y espontánea arquitectura, así como recorriendo sus calles y relacionándose con sus habitantes, teniendo siempre una perspectiva migrante y multicultural, todos elementos que configuran parte de la identidad de la ciudad.

Cuando hablamos de identidad, generalmente hablamos de un concepto que presenta la adecuación de una apariencia a una esencia (García, 2016-2017). Esta identidad es propia, homogénea, coherente, ordinaria, identificable y por todo lo demás, exclusiva.

Por otro lado, en su condición de puerto, Valparaíso ha acogido al fenómeno migrante; este hecho posiciona a la ciudad como un espacio en donde se acoge la diversidad multicultural. Toda esta dimensión que se vive en la ciudad, entrega una primera impresión de lugar caótico, heterogéneo, incoherente, inclusivo, de origen incierto y sin una dirección clara. Sin embargo, podemos decir que todas estas premisas delimitan y definen los rasgos identitarios del puerto de Valparaíso; elementos con los cuales reconocemos a la ciudad.

Entre estas dos premisas se produce la contradicción que genera una importante problemática en torno a la búsqueda del espíritu de Valparaíso. Como hipótesis, decimos que éste posee una forma identitaria distinta, que escapa de los márgenes clásicos del concepto y que se relaciona íntimamente con el fenómeno multicultural que se vive en el puerto.

La búsqueda de la esencia porteña de la ciudad expresada en manifestaciones artísticas es una temática bastante abordada por personajes como Gonzalo Ilabaca, Víctor Rojas, Aldo Francia, Pablo Neruda entre otros. Es por eso que el análisis histórico del desarrollo de la ciudad es un paso necesario para poder acercarnos a una definición de lo que significa y representa Valparaíso, para poder así abrimos a una obra de arte situada, indivisible del contexto en la que se generan. Sin embargo, como condición necesaria para nuestro análisis, es necesario empezar con un recorrido historiográfico, en torno al nacimiento y desarrollo de la ciudad con énfasis en los fenómenos demográficos que han acontecido en esta ciudad, esperando que ésta nos ayude a aclarar la realidad porteña.

la escritora Sara Vial se refiere al tema en su libro *Valparaíso el violín de la memoria* (2001 p. 17):

Los porteños no disponemos de una cronología de nuestra ciudad que abarque su historia desde la época precolombina hasta nuestros días. Sobre todo, no se dispone de algo escrito en propiedad y profundidad dando pie al concepto de ciudad-numen que tan bien le calza por su potencial inspirador, por todos conocido, y al mismo tiempo, a su identidad de ciudad-puerto.

1.2 Motivación

Desde que comencé mis estudios musicales de manera formal y universitaria en Valparaíso, tuve un importante interés por la composición musical, sin embargo al avanzar en mis estudios de composición me di cuenta que aquél anhelo libertario que yo buscaba en mi creación eran diezmados por las muchas estructuras existentes en la música de tradición docta europea, ocupadas en las academias musicales que eran el gran referente para las más importantes academias musicales existentes en Chile. Sin embargo, y como paradoja, existía en la ciudad un pujante ambiente musical que era completamente diverso.

Al pasar el tiempo y continuando mi trabajo de composición que empezó a proliferar, constaté que algo pasaba en Valparaíso que me era difícil explicar: ¿por qué se gestaban tantas manifestaciones artísticas de mucho contenido novedoso y versatilidad, teniendo en cuenta la situación precaria de la ciudad? ¿qué permitía, o incluso, facilitaba que pudiese crear una música que estuviera fuera de las categorías propias de lo académico y respondiera más bien a necesidades espontáneas, mías o de la comunidad en la que me desenvuelvo? ¿Quién o qué me abre e incluso influencia el camino a la transgresión de esos límites estéticos y/o estilísticos existentes?

Esta investigación vincula la composición musical con la realidad geográfica, cultural, social, política y económica de Valparaíso, ubicando un problema general de la composición en el devenir del problema de la identidad, en este caso la del puerto de Valparaíso, condición que nos vincula con un necesario análisis interdisciplinario.

1.3 Objetivos

Objetivo general

- Crear una obra musical en base a la investigación y análisis hecho sobre las nociones relativas a la multiculturalidad e identidad de Valparaíso.

Objetivos específicos

- Recopilar la información que entregue el trabajo investigativo respecto de las músicas callejeras
- Desarrollar una reflexión en torno la paleta instrumental con la cual se trabajará, teniendo en cuenta la información recabada de la investigación
- Incorporar a la obra texturas musicales devenidas de la mezcla multicultural que se presencia en Valparaíso.
- Desarrollar el trabajo tímbrico de la obra, abriéndonos a las posibilidades sonoras que nos entrega este trabajo investigativo.

1.4 Metodología

Para llevar a cabo esta investigación fue necesario, en primera instancia, recabar información a través de la revisión bibliográfica, tomando como palabras clave:

- Valparaíso, puerto, identidad, diversidad, multiculturalidad, pluriculturalidad, interculturalidad, transculturación, hibridación, música e identidad, historia y Valparaíso, cultura, identidad y narración.

Por otra parte, se hizo trabajo de campo en la ciudad de Valparaíso. La recopilación, análisis de la información y sus resultados, sin duda alguna afectan mi poética como trabajador y creador de música. Después de todo lo investigado, se generarán respuestas amplias, pero por sobre todo nacerán nuevas preguntas, que en conjunto construirán una nueva perspectiva con consecuencias estéticas claras en mi trabajo compositivo, siendo el resultado final de ésta mirada la obra musical que complementa a este texto.

1.5 Descripción de la obra

A manera de cuestionamiento estético a raíz de esta mirada sobre el espíritu o los rasgos identitarios de la ciudad, y a su vez, abriendo la discusión en torno a composición musical e identidad, se plantea “Música para un Valparaíso mutante”, una obra musical que se inspira en los relatos sobre la identidad o el espíritu de la ciudad en torno a las nociones de la espontaneidad, el misterio y la transculturalidad, todas estas vistas desde la óptica del fenómeno intercultural vivido en el puerto.

La composición tiene tres movimientos que aluden a las tres nociones mencionadas, inspiradas en los imaginarios musicales de diferentes partes del mundo. Tiene una duración total de 18 minutos aproximadamente.

Movimientos:

- I Panteón, misterio funerario y disidencia
- II La construcción de una ciudad (en la) quebrada
- III El plan es de LosOtros

Está compuesta para un gran ensamble híbrido: se compone por 21 intérpretes, cada uno de ellos tocando instrumentos de diferentes procedencias geográficas, culturales y de categorizaciones musicales, abriendo un espacio simbólico de diálogo interculturales a través de sus timbres particulares.

La estética de la obra es heterogénea, pasa desde música escrita en un lenguaje modal con técnicas de instrumentación y orquestación contemporánea hasta la improvisación libre con elementos del teatro y la performance.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Origen de Valparaíso

Según Leopoldo Sáez (2001) Los primeros grupos humanos que habitan Valparaíso fueron los indios Changos, que en palabras de Benjamín Vicuña Mackenna eran un “pueblo costino dedicado casi exclusivamente a la pesca y a la caza, que reemplazó la balsa de totoras por la de cueros inflados de lobos marinos”⁴

No existe mucha información respecto de la lengua que ocupaban los aborígenes, sin embargo, existen 3 conjeturas; que los changos habrían adoptado el idioma quichua o el araucano, o bien que tenían su propio idioma. Respecto de esta última, se tienen muy pocos antecedentes para poder validarla como posible (Sáez, 2001 p. 39).

Los changos no fueron los únicos habitantes del territorio de Valparaíso, sino que también el poderoso imperio Inca habría llegado a este lugar, situación que explicaría la adopción de la lengua quichua del pueblo chango. A pesar de la gran variedad de opiniones acerca de hasta donde llegó el imperio incaico, hay varias referencias que indicarían dos grandes invasiones.

La primera de ellas enviada por el Inca Tupac Yupanqui y comandada por el general Sinchirunca, alcanzó hasta la ribera norte del Cachapoal. La segunda, emprendida esta vez por Huaina Capac, trató de atravesar el río Maule, lo consiguió, pero con un sacrificio tan grande que prefirió devolverse

⁴ Vicuña Mackenna, B. (1869). Historia de Valparaíso. Crónica política comercial y pintoresca de su ciudad y de su puerto. Desde su descubrimiento hasta nuestros días 1536-1868. Valparaíso, Chile: Imprenta Albión p. 4.

y dejar como límite de su dominio la ribera norte del Maule (Sáez, 2001 p. 41).

Todo esto acontece en el siglo XV, cien años antes de la llegada de Los españoles a Chile en nombre del emperador Carlos V.

2.1.2 Descubrimiento y fundación de Valparaíso

Cuando hablamos del descubrimiento y fundación de Valparaíso como ciudad, es importante mencionar que responden a una perspectiva europea nacida en la ilustración que desemboca en la llegada de España a la llamada América, en específico al escenario geográfico que presentaba la actual ciudad.

Benjamín Vicuña Mackenna, al igual que Juan de Dios Ugarte, Víctor Domingo Silva, Pedro Mariño de Lovera, entre otros, apuntan a dos personajes en cuanto al descubrimiento y fundación de Valparaíso se refiere; Juan de Saavedra y Diego de Almagro respectivamente.

2.1.3 Descubrimiento de Valparaíso

Según Le Dantec (2003 pp. 14-19), Juan de Saavedra fue un capitán alguacil de Diego de Almagro y parte de la hueste que partió desde Cuzco hacia el sur, al comenzar el mes de Julio de 1535, con la ambición de generar un imperio que fuera de la envergadura de aquél del Perú a la cabeza de Francisco Pizarro. La hueste de Almagro que avanzaba por tierra era acompañada de 3 embarcaciones por mar; el San Cristóbal, el Santiago y el Santiaguillo, que cargaban los abastecimientos imprescindibles para la empresa emprendida.

Mientras que el San Cristóbal, capitaneado por Juan Fernández y el Santiago por Alonso Quintero, sufrieron grandes agravios en el camino, el Santiaguillo aunque también a mal traer junto con sus tripulantes, logró llegar donde actualmente se encuentra el puerto de Los Vilos en 1536. Según Le Dantec “uno de los tripulantes del Santiaguillo partió en busca de Almagro para comunicarle la noticia del arribo del barco(..)” (2003 p. 16).

Juan de Saavedra, a la orden de Diego de Almagro, parte en busca del Santiaguillo junto con 30 hombres a caballo para reconocer el lugar donde el Santiaguillo había atracado. en este viaje toma contacto con el valle de Quintil, llegando a la costa de Valparaíso (Le Dantec, 2003 p. 17).

Si bien el título de descubridor de Valparaíso se le atribuye a Juan de Saavedra, quien en el mes de mayo de 1538 descubre Valparaíso, es importante destacar lo señalado por Leopoldo Sáez quien dice:

(..)Antes de Saavedra estuvieron en las cercanías de Valparaíso Calvo Barrientos y los tripulantes del “San Pedro”. Pese a ello, consideramos a Saavedra como el verdadero descubridor, porque la nave del adelantado no ancló en esta bahía sino más al norte (Sáez, 2001 p. 48).

2.1.4 Fundación de Valparaíso

Como también señala Leopoldo Sáez (2001 pp. 44-45), y contrario a lo dicho por Vicuña Mackenna en su Historia de Valparaíso⁵, existe un problema respecto a la teoría que dice que Diego de Almagro fue el fundador de la ciudad, debido a la insuficiencia y precariedad de los datos históricos expuestos como fundamentos. Según el autor, la aseveración hecha por Vicuña Mackenna está basada en una de las crónicas escritas por Gonzalo Fernández de Oviedo⁶ en donde Diego de Almagro visita el puerto de Valparaíso. Sin embargo, “toda fundación de ciudades durante la Conquista iba acompañada por una serie de actos solemnes que eran inseparables de la ceremonia de la fundación” (Sáez, 2001 p. 45), situación que pone en tela de juicio todo lo dicho anteriormente.

En palabras de Francisco Le Dantec:

En efecto, Almagro estableció un asiento en Valparaíso, desde aquí tomó diversas providencias que indican actos de gobierno, tanto como ordenar la exploración de las costas, el reconocimiento del territorio y también iniciar faenas de construcción de habitaciones y de explotación de recursos naturales, principalmente de lavaderos de oro (2003 p. 19).

Le Dantec, siguiendo la línea de pensamiento de Vicuña Mackenna, afirma que Almagro, a pesar de no haber escrito alguno que haga referencia a este hecho, a través de algunos actos de gobierno, infieren que sí existió dicha fundación, al menos nominal, de la ciudad de Valparaíso.

⁵ Vicuña Mackenna, B. (1936). Historia de Valparaíso. Santiago de Chile: Dirección general de prisiones p. 5.

⁶ Vicuña Mackenna, B. (1910). Crónicas de Valparaíso. Valparaíso, Chile: Imprenta Minerva p. 25.

En contraposición, Leopoldo Sáez (2001 p. 44) advierte que Pedro de Valdivia en sus Cartas⁷ hace referencias a todos los actos solemnes hechos y documentados por el mismo en las fundaciones de Santiago, Concepción y La Serena. Por ende, afirma Sáez, durante la expedición de Diego de Almagro no hubo fundación de Valparaíso.

Esto ha generado una gran controversia entre los estudiosos de Valparaíso, siendo una problemática aún abierta ya que, en comparación con las fundaciones de otras importantes ciudades, no existen documentos que escriban con claridad sobre algún acto fundacional. Esta condición, da un puntapié inicial a la mitificación del puerto de Valparaíso, debido al esquivo reconocimiento que tuvo por parte de los conquistadores españoles, dando pie a diversas interpretaciones sobre la génesis de la ciudad, que más bien parece devenir en una habitación y apropiación espontánea del territorio, sin una versión oficial. En este sentido, Sáez dice “Solamente en el siglo XVII comenzó a adquirir una muy relativa prosperidad y ya era tarde para fundarla” (2001 p. 47).

En lo que sí están de acuerdo tanto Le Dantec como Sáez es que el primer documento en donde se reconoce a Valparaíso es aquel que concede un poder de parte de Pedro de Valdivia a Juan Bautista Pastene, nombrado por Pedro Vaca de Castro, gobernador del Perú en ese entonces, no sólo “encargado de auxiliar a Valdivia, sino de vigilar la costa” (Le Dantec p. 22).

⁷ Valdivia, P. (1955). Cartas. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

2.1.5 Origen del nombre Valparaíso

Así como existen grandes dificultades para poder descifrar el descubrimiento y fundación de la ciudad, también se suscitan conflictos para poder descubrir el origen del nombre de ésta, condición que contribuye también a generar una bruma misteriosa en torno a Valparaíso que, debido a ello, pareciese tener un origen desconocido, mítico.

A la llegada de los españoles al territorio de Valparaíso, los habitantes aborígenes llamaban de dos formas a la futura ciudad: AliMapu o Quintil. Según Sáez, la referencia del nombre Alimapu (Aliamapa, Aliamapu, Alinmapu), “Voz araucana compuesta de ali, <<muy seco, caliente, quemado>>, y mapu, <<tierra, país>>” (2010 pp. 56-57). Esta denominación la encontramos en dos escritos de Benjamín Vicuña Mackenna, aludiendo a Valparaíso, sin embargo, con extensiones territoriales distintas. Para Sáez “Puede entenderse como la gran cuenca que se extiende desde Concón a Curaumilla”.

En el caso de Quintil o Quintril, denominado de esta forma por la abundancia del agarrobillo chileno (Sáez, 2001), se usó para denominar tanto la “pequeña caleta situada entre las antiguas quebradas de San Agustín y de Juan Gómez” hoy llamadas Avda. José Tomás Ramos y calle Carampangue, como también se hizo extensiva al valle de Valparaíso (Sáez, 2010 p. 445).

El primer documento que habla de Valparaíso como tal corresponde al poder antes mencionado, que confirió Pedro de Valdivia a Juan Bautista Pastene para explorar las costas chilenas. Sin embargo, no se tiene precedentes claros del origen de este nombre.

Según Sáez (2001 pp. 49-50), existen dos teorías que podrían ser las más plausibles en esta problemática:

- Los tripulantes de la embarcación “San Pedro”, al llegar a la costa de Valparaíso, después de un peligroso viaje ven en el lugar un verdadero paraíso, por lo cual lo bautizaron como Valle del Paraíso o Val del Paraíso
- Juan de Saavedra al llegar al territorio, lo llamó como el lugar en que supuestamente nació.

Según Sáez, la primera teoría no tiene mucha validez, por no tener documentación que la apoye como también por romper los cánones de la “tradicional manera española de nombrar los nuevos lugares descubiertos, que consistía en darles los nombres de santos, lugares, provincias o ciudades españolas” (Sáez, 2001 p. 49).

El autor se inclina por la segunda, sin embargo, cae en cuenta de que la afirmación hecha por Mariño de Lovera en una de sus crónicas es incierta, debido a que, según el propio testimonio de Juan de Saavedra, éste sevillano había nacido en la ciudad de Écija (Sáez, 2001 p. 50). Si bien Saavedra no había nacido en algún lugar que tuviera como referencia Valparaíso, esto no significaba que el capitán alguacil no haya conocido a lo largo de su vida en España alguno de los tantos lugares con el mismo nombre.

Según Leopoldo Sáez, “Valparaíso, cortijo de la provincia y partido judicial de Sevilla y término de jurisdicción de Aznalfarache (San Juan de)” (2001 p. 50), es el lugar cuya descripción es la que mejor encaja con el puerto de Valparaíso. Es posible que Juan de Saavedra haya conocido este lugar de España, ya que

quedaba a una corta distancia de su pueblo natal, sin embargo, no se puede asegurar con certeza.

De todas maneras, todos estos últimos detalles que algunos autores se han dedicado a aclarar respecto del origen de Valparaíso dan un valioso aporte a la reconstrucción histórica de la ciudad, sin embargo, y de forma indirecta, las investigaciones expuestas también dan cuenta de la naturaleza de la ciudad y la nebulosa desde donde se origina.

Valparaíso escapa de las normas desde sus inicios, siendo ignorada por los conquistadores españoles, escapando de la oficialidad y siendo de alguna forma, furtiva e insurgente. Reconocida como puerto mucho después de ser tal, además de nunca ser fundada, daba cuenta de la despreocupación de parte de la legión conquistadora española que con el pasar del tiempo, se convertirá en caldo de cultivo para el Valparaíso misterioso, místico y mítico, que con gran espontaneidad está por venir.

En Valparaíso, ciudad que parece hecha para contar cuentos y no para vivir, las calles están botadas en el suelo, Hay peldaños que no hacen una escala y nos crecen las leyendas como frutas. Y estas leyendas -como la sonrisa en una persona- aunque no estén en la definición de la ciudad, la definen mejor que nada (Rojas, 2001 p. 9).

2.2 VALPARAÍSO DEL SIGLO XVI AL SIGLO XX

Hemos constatado ya que el origen del puerto de Valparaíso es visto por los investigadores desde ópticas diversas y aún más, contradictorias entre sí, teniendo fuentes o bases poco contundentes para afirmar categóricamente las reconstrucciones históricas que se plantean. Esta condición la podemos ver en el análisis hecho por Leopoldo Sáez (2001 pp. 41-51) acerca del descubrimiento y fundación de la ciudad. Todo lo anteriormente hablado tiene lugar en el siglo XVI, sin embargo, para proseguir con nuestra investigación, es necesario hacer un pequeño repaso por la historia de Valparaíso hasta el siglo XX a modo de cronología, enfocándonos por sobre todo en el progresivo auge de la ciudad, y su consecuente aumento demográfico, además de hacer hincapié en los procesos migratorios y las comunidades migrantes instaladas en Valparaíso.

2.2.1 Valparaíso: Siglo XVI

Como ya hemos mencionado, hacer una cronología histórica por este siglo sostiene una gran dificultad, debido a que la documentación oficial española y registros escritos sobre lo acontecido en el siglo XVI en Valparaíso es muy poca. Francisco Le Dantec (2003) atribuye esta situación a que Diego de Almagro a pesar de toda su gloria como conquistador, fue derrotado y evidentemente, de aquellos que pierden, no se guardan muchas memorias.

En palabras del mismo Le Dantec “No es mucho más completa la documentación histórica de que se dispone de la época de Pedro de Valdivia y de las primeras décadas siguientes a la muerte del conquistador” (2003, p. 34).

También cabe destacar que, hasta la segunda mitad del siglo XVII, Valparaíso difícilmente podría llamarse una ciudad, e incluso es dudable de denominarse de aldea, cosa que tanto Sáez (2001 p. 55) como Le Dantec (2003 p 34) coinciden.

(Valparaíso) No era propiamente una ciudad, incluso podría dudarse de llamarla aldea. Los únicos edificios que había eran la ramada que había construido Valdivia, una capilla de paja, algunas chozas en torno de la capilla, que desaparecieron luego de la incursión de Drake, y el reducto (...), construido a fines del siglo (Sáez, 2001 p. 55).

Lo anteriormente dicho pone en evidencia el panorama de abandono de Valparaíso, a pesar del importante título entregado por Valdivia como puerto de Santiago. Al parecer esta aldea sólo adquiriría importancia cuando llegaban los barcos del Perú cargados de mercaderías, en donde los comerciantes iban a comprar y a embarcar los productos que enviaban a Lima. En ese momento Valparaíso era lugar de encuentro comercial en una pequeña escala, pero que sin embargo era un comercio muy apreciado, tanto así que Le Dantec (2003 p. 35) dice que los productos venidos a Chile “llegaban a precios fabulosos, que a veces alcanzaban hasta cien veces el valor del origen”.

Según Leopoldo Sáez (2001 pp. 55-58), Valparaíso a pesar de no ser una ciudad como tal y de incluso poner en duda su condición de aldea, en el siglo XVI ya se habían hecho varias mercedes de terrenos, repartidos por grandes secciones a personajes como Ginés de Lillo, Berthold Blumen, Martín García Juan de Elías y Juan Gómez de Almagro. Las tierras pertenecientes a Valparaíso, aún casi inhabitadas, ya tenían dueños que poseían sus títulos.

Respecto de la población indígena que ocupaban los territorios de Valparaíso antes de la llegada de los españoles, fue en la segunda mitad del siglo XVI muy escasa, casi inexistente. Sáez dice que tan sólo pasadas 2 décadas del descubrimiento de Valparaíso, en donde solía estar habitado por indígenas, ya era un lugar totalmente despoblado, en donde seguramente el rol de conquistador de Juan Gómez de Almagro, alguacil español quién también era poseedor del título de algunas tierras en el territorio, tuvo una incidencia importante.

El alguacil (Gómez), avalado por Pedro de Valdivia, ante una insurrección india, protagonizó “una espantosa matanza indígena en la quebrada que llevó durante largo tiempo su nombre” (Sáez, 2001 p. 57).

2.2.2 Valparaíso: Siglo XVII

La ciudad, entrado el 1600, comenzaba su crecimiento de manera muy lenta, debido a los varios ataques de corsarios y piratas al puerto de Valparaíso, además del abandono político de parte de los españoles, sin embargo, con la llegada del presidente Joan de Xara-Quemada, al momento de hacerse cargo del gobierno pone su mirada fija en Valparaíso, dispuesto a poner fin a esta despreocupación por el puerto de Santiago. No obstante, para ello necesitaba más fuerza de trabajo que fuera española, ya que la cantidad de coterráneos de Xara-Quemada no eran muchos en el reino de Chile (Le Dantec, 2003 p. 62).

Según Le Dantec, la demanda de Xara-Quemada radica en las constantes batallas contra araucanos, las cuales habían sido financiadas y peleadas por los mismos colonos españoles quienes abandonando sus actividades agrícolas, veían mermadas sus cosechas, haciendo más lento el comercio y el autoabastecimiento. Ante estas condiciones, el rey Felipe III suministra al

gobernador de Chile una importante suma de dinero además de la creación de un ejército permanente pagado por la corona.

Las medidas tomadas por el rey Felipe III benefician a Chile, generando regalías directas para Valparaíso en torno a su condición de puerto. Debido a estos cambios, la producción agrícola aumenta considerablemente, por tanto, la exportación de estos productos hacia el Perú incrementa.

De esta manera, Valparaíso pasó a ser el centro de una verdadera feria, que se prolongaban desde el mes de diciembre hasta mediados de otoño. La rada se poblaba de naves que venían desde el Perú a vender las mercancías que traían, y hasta el puerto bajaban los comerciantes de Santiago a comprarlas, y los agricultores de la zona central, con sus productos para embarcarlos con destino al Perú (Le Dantec, 2003 p. 64).

El comercio realizado en el puerto de Valparaíso, iba en un considerable aumento, situación que hizo necesario establecer una ruta segura entre Valparaíso y Santiago (Sáez, 2001 p. 61). También la necesidad de nuevas bodegas para guardar los productos se hizo imperante, situación que con el tiempo iba a adquirir importancia.

Por otro lado, en este mismo siglo se empiezan a establecer diferentes órdenes sacerdotales que construyeron sus conventos en Valparaíso. Tanto agustinos como Franciscanos fundaron iglesias y parroquias, situación que genera dos centros difusores de topónimos, ya que los nombres de los santos Francisco y Agustín se fueron extendiendo por el territorio, llamando de esta forma a cerros, quebradas, cauces entre otros (Sáez, 2001 p. 60). Por otra parte, debido a los constantes ataques de corsarios y el peligro de los piratas en las costas de Chile central, se declara plaza de guerra al puerto de Valparaíso y

se lo separa del corregimiento de Quillota. En conjunto a esta acción se crea el Castillo de San José en el año 1962 como fuerte ante invasiones y saqueos (Sáez, 2001 p. 61).

Todos los factores anteriormente nombrados generaron un importante crecimiento demográfico en el puerto de Valparaíso, desarrollando una población permanente en la ciudad, compuesta por españoles y mestizos, con la casi inexistente presencia de aborígenes.

2.2.3 Valparaíso: Siglo XVIII

Para hablar de este siglo y del creciente auge que presenta por estos años la ciudad, es necesario hacer alusión a 2 condiciones que propiciaron este hecho; la comercialización de trigo al Perú y la llegada del comercio francés a Chile.

Según Sáez (2001 p. 62), entre 1687 y 1727, luego de un terremoto que se produce en el Perú, sus campos pasaron por un largo periodo de esterilidad, situación que hizo necesaria la importación diferentes productos al país, pero por sobre todo trigo hacia el Perú, situación que Chile apaleó a través de la exportación de su trigo. Durante estos años se exportaron grandes cantidades del producto hacia el país vecino desde el puerto de Valparaíso.

Todos estos acontecimientos hicieron que el comercio fuera intenso e incluso desmedido, amenazando con la escasez de trigo para la población que vivía en Chile. Francisco le Dantec comenta al respecto:

La demanda de productos agrícolas desde el Perú fue tan grande, que sus precios se triplicaron. Creció en tal forma la exportación, que unida a las

escasas cosechas de algunos años siguientes al 1693, provocó escasez alarmante en Chile, y para evitar el hambre en las poblaciones del reino, el gobernador Marín de Poveda prohibió en 1696 que se exportara trigo al Perú mientras no se hubieran hecho los acopios necesarios para los consumos del ejército y de la población (2003 p. 85).

De igual forma, muchas de las regalías del constante intercambio comercial hecho en el puerto de Valparaíso se quedaban en la misma ciudad, situación que favorecía la construcción de viviendas y bodegas para guardar los productos exportados y a su vez, el establecimiento y aumento de la población permanente, en contraposición a lo que pasaba en el siglo pasado, en donde entre diciembre y marzo existía una vida comercial fuerte para dar paso a muchos meses de abandono de la ciudad.

Por otra parte, a raíz de un complejo contexto que vivía España en ese entonces, la alianza entre Francia y España, a cargo del rey Felipe V permite la llegada de los franceses a costas americanas. España pasaba por un mal momento en donde la pobreza militar no permitía la defensa de las colonias americanas, razón por la cual pide ayuda a su abuelo, el rey de Francia. Eran dos las más grandes amenazas que permitieron la llegada de embarcaciones de Francia a la América Latina, dicen relación con la posible sublevación de las colonias de América a favor de Carlos de Austria, contendor junto a el rey Felipe V por la corona de España. Por otro lado, Francia viene a resguardar las costas contra los corsarios ingleses y holandeses.

La llegada de las embarcaciones francesas trae consigo un importante elemento; el contrabando. Esta situación era innegable al momento de la llegada de barcos franceses, que también era de conocimiento para la corona española sintiéndose atada de manos con el tema. Los cargamentos con los

que llegaba a costas chilenas estos barcos eran todo tipos de productos casi desconocidos para los colonos de la época. Estos productos muchas veces eran considerablemente menos costosos que la propia y rústica manufactura local. Le Dantec dice:

Fue así como los comerciantes franceses trajeron a Chile, por primera vez, telas y vestidos de seda y de terciopelo de un lujo desconocido en el país y a precios muchísimo más bajos que los que los colonos pagaban por las burdas telas que hasta entonces eran las únicas que disponían (2003 p. 93).

Este intercambio comercial derivado del contrabando de productos traídos por embarcaciones francesas a América tuvo su término oficial el 12 de mayo de 1713, cuando el rey Felipe V publica una real cédula en donde se exigía la expulsión inmediata de todos los franceses en el territorio colono, después de más de una década de comercio constante.

2.2.4 Valparaíso: Siglo XIX

A pesar de que el siglo XVIII había impulsado un auge económico y demográfico para la ciudad de Valparaíso, empezado el siglo XIX aún el puerto era una aldea. Baldomero estrada dice:

Fue así como de un insignificante villorrio costero que no alcanzaba a reunir 5.000 habitantes en 1810, se fue convirtiendo en un importante centro de atracción para muchos extranjeros que descubrían el lugar y lo valoraban como un estratégico escenario de operaciones comerciales en el Pacífico (Estrada, Cavieres, Scmutzer, Méndez, 2000 p. 13).

Le Dantec apoyando esta aseveración comenta “Cuando en Santiago se instaló la primera junta Nacional de Gobierno, el 18 de septiembre de 1810, (..) Valparaíso era apenas una aldea(..)” (2003 p. 212). Por tanto, el gran auge de Valparaíso, “que no tiene parangón con el de ninguna otra ciudad de Chile, salvo el caso de Santiago” (Sáez, 2001 p. 67), sucede posterior a la independencia de Chile.

El gran cambio vivido por la ciudad toma forma desde la segunda década del siglo XIX, periodo posterior a la independencia de Chile, en donde la inmigración juega un rol fundamental para el desarrollo económico y social de Valparaíso. Si bien en 1808, el censo arrojó que sólo existían 8 extranjeros permanentes en Valparaíso (Estrada et al., 2000 p. 14), esta realidad cambiaría rápidamente los años venideros.

Estrada dice que “Para la prensa de la época resultaba palmaria la evolución que estaba experimentando la ciudad, sobre todo, luego de consolidarse la Independencia del Perú” (Estrada et al., 2000 p. 15), situación que atrajo a comerciantes extranjeros y nacionales a Valparaíso, debido a la importancia que había adquirido con los años el puerto de la ciudad.

Los ingleses eran mayoría como población de inmigrantes y se concentraron en las cercanías del puerto. Como dice el mismo Estrada respecto de la comunidad inglesa, “(..)su presencia significó el inicio de una etapa de modernización que se mantendría como una impronta a través de todo el siglo XIX” (Estrada et al., 2000 p. 15). Sin embargo, también dentro de las poblaciones inmigrantes más influyentes estaban franceses y alemanes.

Si bien, es sabido que existía un pujante crecimiento de la población extranjera en Valparaíso en este siglo, Gilberto Harris (2003) reflexiona en torno

a la poca información oficial sobre inmigración de gran parte del siglo XIX por parte del naciente gobierno chileno.

Sólo con la inauguración, en 1882, de la agencia de Inmigración y Colonización de Chile en Europa(..) es posible rastrear y precisar sobre nacionalidades, edades, sexos, grado de instrucción e inclusive colegir los puntos de radicación de una inmigración plurinacional que se derramó especialmente en la zona del País (Harris, 2003 p. 9).

Debido a esta situación, es difícil hacer un catastro fiable de los inmigrantes que se establecen en Valparaíso en el siglo XIX, ya que como Harris comenta, no sólo fueron los pocos exitosos empresarios o gente de las altas sociedades foráneas los que llegaron a Valparaíso, sino que mucha de esa población pertenecía al ámbito marítimo, de clases sociales más bajas. La deserción de sus labores y fuga de las embarcaciones, ya sean de combate, loberas, foqueras, balleneras o mercantes según Harris, fue la más grande vía de ingreso al país y, por otro lado, la menos documentada (2003 p. 13).

Por otra parte, hay que aceptar, creemos sin discusión que el arribo de más de 7.000 naves al principal puerto en el periodo 1810-1837 gatilló(..) el importante flujo de ingleses, norteamericanos, alemanes, franceses, italianos, o españoles que se radicaron en Valparaíso (Harris, 2003 p. 15).

La llegada y establecimiento de inmigrantes en Valparaíso significó cambios profundos para la ciudad, llegando incluso a incidir fuertemente en la economía y en la temprana industrialización del país en aquél entonces.

2.2.5 Valparaíso, primera mitad del Siglo XX

Es un trabajo difícil poder vislumbrar todos los procesos que vivió Valparaíso de manera global en el siglo XX debido a la multiplicidad de situaciones que acontecieron en éste, sin embargo, trataremos de hacer una lectura de Valparaíso en la primera mitad de este siglo, con especial énfasis en la actividad demográfica relacionada a los migrantes establecidos en Valparaíso, así como los flujos migratorios que siguieron siendo parte de la ciudad.

Según Madariaga y Barroilhet (2010), El fuerte aumento demográfico presentado en la segunda mitad del siglo XIX hace que Valparaíso crezca en muchos sentidos, sobre todo en el desarrollo urbano de la ciudad. Tanto como laderas, llanos e incluso varias quebradas se empiezan a establecer gran contingente de población, situación que no era planificada ni tampoco regulada en este entonces.

Debido a esta situación demográfica explosiva, fue imperante suministrar a la ciudad aquellos servicios que tenían una demanda creciente. Muchas de las iniciativas tomadas fueron privadas, la mayoría de éstas impulsadas por la comunidad extranjera. Tanto el alumbrado público, el alcantarillado, el transporte público con los ascensores o ferrocarriles funiculares y el agua potable fueron avances de particulares. En muchas ocasiones, estas acciones privadas eran tomadas por miembros de las colonias extranjeras.

Por otra parte, con la llegada del siglo XX se presenta el terremoto de 1906, además de la celebración del centenario en 1910. Estas dos situaciones impulsaron aún más fuertemente el desarrollo urbano desde la reconstrucción del mobiliario después de la catástrofe natural sumado a las modificaciones del centro urbano a propósito de los 100 años de la República de Chile. Ejemplos

de esto son aquellos proyectos urbanos que se hicieron en la segunda década del siglo XX; el término de abovedamiento de la Avenida Argentina (antiguo Estero Las Delicias), el camino plano de la actual Avenida España que une a Valparaíso con Viña Del Mar, la Avenida Baquedano, el edificio Reloj Turri (llamado Agustín Edwards), La Avenida Errázuriz, el Hospital Naval de Playa Ancha entre tantos otros.

Como otro polo importante de desarrollo contamos con dos entidades universitarias que se instalaron en la ciudad; la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en el barrio almendral hacia el año 1928 y la Universidad Técnica Federico Santa María al inicio del cerro Los Placeres en 1931. Sin duda ambas instituciones universitarias se muestran como un importante precedente para la ciudad, que en los años venideros se transformará en una ciudad universitaria.

La fuerte presencia de comunidades extranjeras establecidas en Valparaíso se hacía notar; la iglesia anglicana *Saint's Paul* como el Hospital inglés además del *The Mackay School*, *The Valparaíso Artizan School* y *The English School*, dan cuenta del barrio inglés dentro del binomio de cerros Alegre y Concepción en la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, podemos ver de parte de la colonia alemana la creación del Colegio y Hospital Alemán también ubicada en este espacio (Castagneto & González, 2013), además de la Scuola Italiana Arturo Dell'Oro y la iglesia San Juan Bosco de parte de la comunidad italiana (Balangione, 2014) dejando en el tintero varias de las colonias o comunidades extranjeras residentes en Valparaíso.

Sin duda, la construcción del canal de Panamá inaugurado en el año 1914 tuvo una gran implicancia; el puerto de Valparaíso ya no sería una parada mercantil obligada en América Latina, situación que afectó al fuerte y explosivo desarrollo que venía teniendo la ciudad las décadas anteriores. A pesar de esta situación, el puerto continuó teniendo importante afluencia de embarcaciones hasta aproximadamente hasta 1930 (Astelli, 2002 p. 33-34).

A pesar de que hacia la mitad del siglo XX el puerto de Valparaíso tenía considerablemente menos afluencia de embarcaciones que pasaban por este, ya se había instalado un ambiente completamente cosmopolita en la ciudad; existían muchas comunidades y colonias de migrantes en Valparaíso además de un constante flujo de población flotante de muchas partes del globo a propósito de la potente diversidad del puerto. Desde este ánimo se empieza a forjar la idea de la bohemia porteña, parte importante del imaginario de la ciudad desde este tiempo hasta hoy en día.

El barrio puerto o barrio chino, como se conocía en ese entonces, tuvo una vital importancia para Valparaíso, siendo una de sus características más distintivas del puerto, representando para muchos la época de oro y de añoro. Según Astelli (2002) y en concordancia con Leopoldo Sáez, el barrio puerto tuvo una importancia económica para Valparaíso, ante el decaimiento de la actividad portuaria a propósito de la creación del canal de Panamá. Culturalmente, Valparaíso se desarrolla vorazmente en este entorno; tanto escritores, poetas, artistas y músicos viven sus días en este ambiente que combina el ambiente cosmopolita con los cabarets, bares y salones de baile.

Si bien no es necesario ni pertinente hacer una lectura acabada de la bohemia porteña en Valparaíso para esta investigación, es importante destacar que ésta, como fenómeno que se crea y desarrolla en el puerto, es un importante antecedente de la historia cultural, económica, social y política de la ciudad que se amalgamaba con el ambiente de diversidad cultural propio de la ciudad.

En palabras de Marco Chandía

(..) Y es que detrás de esta cosmovisión porteña se halla un potente acervo cultural heredado del incesante transitar de hombres y mujeres mestizos venidos de no sabemos qué puertos ni a qué cosa, pero que en ese paso fugaz e intenso fueron dejando una huella indeleble que ni la elite ni los años han podido amordazar (2004, p. 144).

2.3 MULTICULTURALIDAD Y MULTICULTURALISMO, INTERCULTURALIDAD, TRANSCULTURACIÓN E HIBRIDACIÓN; DIFERENTES PERSPECTIVAS EN TORNO A LOS ENCUENTROS, CHOQUES E INTERACCIONES CULTURALES

2.3.1 Una raíz en común: la globalización

En la actualidad, conceptos como lo multi, pluri o intercultural, son ampliamente usados para definir las realidades contextuales actuales en las que nos vemos inmersos como humanidad. Por ende, no es extraño para las comunidades entender que la diversidad cultural es algo patente, así como los encuentros y choques culturales son cada vez más frecuentes y visibles. Esta situación se produce en gran medida por los diferentes procesos que son productos de la globalización.

Si bien el concepto globalización es ampliamente utilizado, Villarreal (2005) menciona que se convierte cada vez más en palabra polisémica, tanto como un concepto polivalente y equívoco. Esto se debe a los muchos fenómenos, tanto simultáneos como diversos que nacen a partir de los procesos globalizadores en torno a una nueva estructura de orden internacional. Por otro lado, en una entrevista realizada por Juan De la Haba (2001), el antropólogo y filósofo Néstor García Canclini comenta:

Es evidente que carecemos de una teoría consensuada sobre la globalización que abarque las dimensiones económicas, sociopolíticas, culturales que la constituyen. Nada en este momento permite prever que esa teoría vaya a formarse próximamente.

Sin embargo, para poder encaminarnos a un mejor entendimiento del concepto en cuestión, nos acercaremos al análisis del mismo García Canclini (2004 pp. 81-86).

Como punto de partida, globalización para el filósofo no es igual a colonialismo o imperialismo, por tanto, niega la definición del concepto propuesta por el historiador Jean Chesneaux y el sociólogo Immanuel Wallerstein, entendido como la prolongación y profundización del capitalismo europeo, iniciado en los siglos XVI Y XVII. García Canclini aclara que la globalización en su desarrollo neoliberal también produce nuevas modalidades de dependencia y subordinación, en donde el imperialismo y el colonialismo tienen cabida, sin embargo, la globalización es algo que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, en donde se llegan a “establecer mercados mundiales de las comunicaciones y del dinero” (2004 p. 82), situación en la que tanto los cambios económicos como técnicos iniciados cinco siglos antes por Europa, fueron potenciados por estos nuevos procesos globalizadores. Según el autor, debido a las relaciones coloniales e imperiales establecidas por el capitalismo europeo, se tiende a narrar la globalización desde el prisma de la subordinación, imperialismo y colonialidad, sin embargo, a través de su análisis, podemos percibir que el concepto en cuestión es mucho más complejo de definir, debido a la multiplicidad de procesos diversos que se conjugan en su existencia.

Para García Canclini, la convergencia de distintos procesos, como los económicos, financieros, comunicacionales y migratorios posibilitaron el nacimiento de los procesos globalizadores en la última parte del siglo XX, situación que genera una interdependencia entre sociedades y fuertes interconexiones supranacionales.

Para poder delinear de manera más certera a la globalización como concepto, define otros dos términos que nos podrían causar confusión: internacionalización y transnacionalización. Para el autor, la internacionalización tiene que ver con “la ampliación geográfica de la actividad económica más allá de las fronteras nacionales” (2004 p. 82), como ocurre en el siglo XVI con la expansión del mercantilismo europeo que deriva en las colonizaciones en Asia, América y África. Por otro lado, se refiere a la transnacionalización como el proceso iniciado a principios del siglo XX en donde la economía mundial, en gran medida, pasa a ser dominada por grandes empresas multinacionales con un poder económico incluso más grande que los estados.

García Canclini asume que una de las narrativas más fuertes y comunes sobre globalización dice relación con la culminación de los procesos de la internacionalización económica europea y la posterior transnacionalización, sin embargo, también destaca que existen muchos nuevos rasgos que posicionan al concepto como uno polivalente y equívoco.

Uno de los rasgos inéditos es el desarrollo tecnológico en torno a satélites e informática, situación que contribuye a la creación de un mercado mundial en donde la producción se desterritorializa, o sea que ya no existe una identificación de la producción con territorios en específico. A través del mercado globalizado, y haciendo referencia al sociólogo brasileño Renato Ortiz, se genera una cultura popular internacional, en donde los consumidores como grupo heterogéneo pueden compartir un común “imaginario multilocal constituido por los ídolos del cine Hollywoodense y la música pop, los héroes deportivos y los diseños de ropa” (2004 p. 83).

Estos procesos también generan una mayor intensidad en la interdependencia entre sociedades, a su vez convierte en obsoletas las

restricciones de aduana y leyes de protección en torno a la industria y la cultura nacionales, situación que nos remite a una competencia entre sociedades, que abaratan los costos productivos para poder participar en el mercado mundial.

Lo anterior conlleva a una fluctuación constante de la empleabilidad de algunos países y regiones, recortando empleos en algunos lugares mientras que en otros se vislumbran nuevas oportunidades, condición que acrecienta las fluctuaciones migratorias transnacionales.

2.3.2 Multiculturalidad y multiculturalismo

Una de las primeras acepciones usadas para nombrar el problema de la diversidad cultural, así como los encuentros y choques culturales fue el concepto de multiculturalidad y multiculturalismo. Ambos hacen referencia general del encuentro cultural en un mismo espacio geográfico, sin embargo, podemos ver que el filósofo mexicano León Olivé destaca la diferencia entre los conceptos de multiculturalidad y multiculturalismo (Grueso 2003, p. 22).

2.3.2.1 Multiculturalidad

Si bien, hay varios puntos de vista en torno al concepto de multiculturalidad, Hernández se refiere en términos generales como el “fenómeno que señala la existencia y convivencia de varios grupos culturales en un territorio o en una situación o bien dentro de un mismo Estado” (2007 p. 431). Podemos entender de que la multiculturalidad hace una referencia más bien descriptiva del hecho, sin embargo, cuando se habla de éste, de forma implícita se hace referencia a las problemáticas propias de lo que conlleva este fenómeno.

2.3.2.2 Multiculturalismo

El concepto de multiculturalismo es quien, de diferentes formas, se hace cargo de las problemáticas que puede generar la multiculturalidad como fenómeno. Según Grueso (2003), el concepto se asocia en primera instancia con luchas liberales que se oponen a la discriminación por el color de la piel o la pertenencia étnica, así como también las creencias religiosas. Por otra parte, tenemos la lucha que escapa del trato igualitario propio de una sociedad liberal, estrechamente ligada a comunidades que poseen una identidad en común, ya sean pueblos o etnias y que buscan más bien su reconocimiento a través de la diferencia. Mientras que ambas posturas se debaten en un plano político y legal, existe una tercera postura que fija sus objetivos derechamente en el plano cultural y simbólico, pasando por la educación y los patrones culturales, posición que propugna “cierto reconocimiento a cierto acervo cultural, usualmente estigmatizado, ridiculizado, desconocido o simplemente en vía de desaparecer” (2003, p. 17).

A pesar de plantear en primera instancia que este concepto se adapta a las realidades y contextos de maneras distintas, apoyando luchas de inclusión muy variadas y con muchos matices, Grueso se apoya en lo dicho por Gerd Baumann para categorizar los 3 vértices fundamentales en donde se mueve el multiculturalismo; el primero es el estado-nación y el mito de la soberanía, en donde las etnias o culturas eran libres cuando se constituían en una nación, con un profundo sentido romántico. Por otro lado, tenemos el concepto de etnicidad e identidad cultural como sinónimos, teniendo en cuenta que el ilusorio y equívoco término de raza, nacido en el siglo XIX, derivó en la segunda mitad del siglo XX en el término etnicidad, ambos con una raíz biológica en donde la identidad viene de la mano de la sangre de los antepasados. Como tercer vértice tenemos a la religión que, en el caso de una sociedad en conflicto con

un difícil tratamiento, pone barreras y niega el espacio al diálogo multicultural. En el medio de estos tres vértices tenemos a la cultura, concepto que siempre está en juego en este triángulo de la multiculturalidad; estado-nación, etnicidad y religión (Baumann, como se cita en Grueso, 2003 pp. 19-20).

El multiculturalismo, pues, parece no estar centrado tanto en las diferencias de género ni de orientación sexual, ni en las minorías de inmigrantes y sus problemas sociales. Parece estar más centrado en las minorías étnicas, las identidades nacionales y las confesiones religiosas y en ellas sólo en la medida en que toque el problema cultural (Grueso, 2003 p. 20).

Por otra parte, Hernández (2007) desde la lectura de León Olivé, habla del sentido normativo del multiculturalismo, en contraposición al sentido descriptivo de multiculturalidad, reconociéndolo como un proyecto político, debido a sus alcances legislativos como también en las políticas públicas, en concordancia con el reconocimiento de demandas de grupos culturales minoritarios y, por tanto, con el reconocimiento de una diversidad cultural.

A su vez, advierte que el concepto está ligado a una terminología de origen liberal, por tanto, muchas de sus aproximaciones teóricas dicen relación con el liberalismo. El origen liberal de la terminología dice relación con la postura del multiculturalismo ante la diversidad. Ésta se asume como el reconocimiento de grupos minoritarios, ante grupos hegemónicos de poder, todo esto a nivel político dentro de un estado, asumiendo una diferencia de poderes entre ambos (Hernández, 2007 p. 432).

En otra arista, nos encontramos que el uso del concepto también ha funcionado para aludir a las problemáticas que se generan del choque entre el liberalismo, con sus sociedades liberales y la diversidad cultural. Esto ocasiona

que en muchas oportunidades la multiculturalidad como fenómeno, y el multiculturalismo como postura política, desde una óptica liberal, fueran las formas que tenían de referirse a las situaciones problemáticas que ponían en riesgo la “identidad de las sociedades metropolitanas” (Hernández 2007 p. 433). Un ejemplo de esto serían los grandes movimientos migratorios de la segunda mitad del siglo XX. Podemos ver que también incluso desde la filosofía política, tomando como ejemplo al filósofo canadiense Will Kymlicka (Villavicencio, 2012) cómo el multiculturalismo se transforma en una respuesta desde el liberalismo a través de un multiculturalismo liberal.

A pesar de lo dicho anteriormente, podemos diferenciar posiciones sustancialmente distintas entre el liberalismo igualitario (Grueso, 2003) o pluralismo liberal (Villavicencio, 2012) y el multiculturalismo. Los dos primeros delegan la diversidad a los ámbitos individuales y de lo privado, en cambio el tercero lleva ésta a la problemática multicultural, discutida en un ámbito público.

2.3.3 Interculturalidad

Si bien, entre la multiculturalidad y la interculturalidad podemos ver el reconocimiento de la diversidad cultural como precepto transversal en ellas, la pluri o multiculturalidad apunta sólo a la constatación y visibilización del fenómeno. Por otra parte, el concepto de interculturalidad apunta su foco tanto a los encuentros, choques e interacciones entre diversas culturas, un espacio dialógico entre ellas (Hernández, 2007). Grueso (2003) dice incluso que las posturas multiculturalistas le cierran el paso al diálogo intercultural debido a su fuerte carácter prescriptivo y normativo.

Así como con el concepto de multiculturalidad derivamos a la postura del multiculturalismo, desde la interculturalidad existen autores que hablan de interculturalismo como proyecto político. Según Hernández, uno de los primeros precedentes del interculturalismo deviene de la noción de biculturalismo propuesta por el antropólogo norteamericano Evon Vogt, que consistía en “el manejo (como capacidad) de dos culturas al mismo tiempo, pero sin que una destruyera o suprimiera a la otra” (2007 p. 435). Sin embargo, la autora también recalca que las nociones de multiculturalismo e interculturalismo son muy similares.

En cuanto a la interculturalidad como concepto, dentro de las últimas décadas ha sido estudiado en profundidad desde diferentes disciplinas y enfoques transdisciplinarios. Tanto la antropología, la sociología, la filosofía, como los estudios culturales, entre muchos otros, han puesto énfasis en la profundización de las diferentes perspectivas que nos presenta la palabra. De acuerdo con Dietz (2014), podemos hablar del alto valor polisémico de la interculturalidad debido a que su significación depende en gran medida del contexto en el que se nombran los fenómenos interculturales. Entonces podemos decir que es el carácter múltiple en cuanto a significado lo que nos obliga a hacer un análisis de sus diferentes perspectivas y enfoques.

Dietz (2014), para poder profundizar y entender de mejor manera la interculturalidad, propone estudiarlo a través de 3 ejes semánticos pilares para ésta; como concepto descriptivo y prescriptivo, en sus nociones estáticas y dinámicas y en su dimensión funcionalista en contraposición a su dimensión crítica y emancipatoria.

El concepto de interculturalidad, en primera instancia y al igual que la pluri o multiculturalidad, tiene su génesis en la constatación descriptiva de una realidad; es el grupo de interrelaciones que dan estructura a una sociedad multicultural en términos de lengua, cultura, etnicidad y religión. Estas interrelaciones se conjugan en la dinámica mayoría-minoría que es asimétrica en cuanto a poder político-socioeconómico, en constante fluctuación. A su vez, suelen ser representativas de la manera en que las sociedades hacen evidente u ocultan la diversidad, además de cómo se estigmatiza y discrimina la otredad entre diferentes grupos sociales.

Por tanto, y a diferencia de la multiculturalidad, la interculturalidad se hace cargo de explicar el “tipo y la calidad de las relaciones intergrupales dentro de una sociedad” (Dietz, 2014 p. 193). Esto nos habla de que el poder juega un rol fundamental en el análisis intercultural, debido a que el poder decidir quiénes son los incluidos y los marginados condiciona en gran medida las relaciones interculturales dentro de una sociedad dada.

Debido a su alto potencial crítico, la interculturalidad en forma de interculturalismo como proyecto político, crítico y transformador, toma una definición prescriptiva y normativa. Éste último es enfático en reconocer las relaciones históricas asimétricas y desiguales entre distintos grupos sociales para poder hacer un cambio en la percepción de una sociedad, buscando la equidad entre estos grupos y articulando la generación de instancias que permitan la construcción de identidades de manera recíproca, entre privilegiados y marginados.

Cuando hablamos de la noción estática de la interculturalidad, se hace referencia a las relaciones interculturales como una situación objetiva del encuentro entre dos o más culturas, haciendo su intercambio a través de

elementos objetivos de la diferencia entre culturas, como sus características propias, patrones e instituciones culturales, que funcionan como fuentes de intercambio cultural, pero que a su vez parecen ser situaciones inamovibles, en concordancia con la noción de la cultura como un concepto estático. Lo dinámico de la interculturalidad dice relación con el entendimiento de éste como híbrido, con una compleja articulación de procesos que responden a cierto contexto dado. A pesar de que el entendimiento de la antropología y los estudios culturales, entre otras disciplinas, se ha movido hacia un lugar fluido y dinámico para definir y explicar fenómenos como cultura e interculturalidad, existen otras disciplinas que han heredado estos modelos estáticos de forma enérgica y acrítica.

Como último eje tenemos a la interculturalidad en su dimensión funcionalista y a su vez, crítica. La perspectiva funcionalista del concepto dice relación con el carácter normativo y prescriptivo que nombramos anteriormente, haciendo referencia al interculturalismo. Este recurso funcional dice relación con la articulación de una estrategia política-programática que permite controlar las demandas y suavizar las relaciones entre diferentes grupos sociales, situación que sin embargo asume acríticamente el modelo socioeconómico estático establecido, viendo como centro de las problemáticas interculturales la falta de competencias y de habilidades comunicativas, así como falta de capital humano entre otras, motivos de discriminación y marginalización de grupos sociales minoritarios. Por ende, los programas políticos se enfocan en brindar herramientas necesarias, llamadas interculturales, para competir en los campos laborales actuales y poder establecer comunicación desde un paradigma cosmopolita, más allá de las fronteras.

Siguiendo con el análisis de Gunther Dietz (2014), y pensando en los debates actuales en torno a interculturalidad a nivel mundial, destacamos también las diferencias ideológicas subyacentes entre el norte y sur globales. La problematización de la interculturalidad en los ámbitos académicos, políticos y sociales del norte global va de la mano mayoritariamente con la temática de la diversidad, destacando la diversidad cultural en particular. Esta situación se genera a partir del paradigma de la diferencia propuesto por el multiculturalismo, que a su vez generó una nueva problemática; cómo incluir otras nuevas fuentes de diferenciación, entre ellas la de género o la de grupos migrantes, entre otras.

Como respuesta construida de manera paulatina, la noción de diferencia fue reemplazada por la de diversidad, la cual pone su énfasis en lo múltiple y lo híbrido más que en la diferenciación. Por otro lado, cabe destacar el carácter normativo que toma la interculturalidad, mostrando cómo deberían relacionarse diferentes grupos y sociedades, tanto con otras y entre sí. Por tanto, el enfoque principal de la interculturalidad que está puesto en la diversidad, dice relación con la interseccionalidad⁸ que existe entre diferentes posturas y prácticas diversas aparentemente contradictorias para poder entender procesos de construcción identitaria y a su vez, procesos de discriminación de razas, de género o de clase. En conclusión, la interculturalidad entendida desde el norte global se basa en el paradigma de la diversidad, por tanto, es antiesencialista, interseccional, transversal e híbrida.

Si bien, la perspectiva del norte y el sur global comparten la noción constructivista de no esencializar la diferencia y la diversidad entendiendo su complejidad, cabe destacar que la interculturalidad decolonial no reconoce y

⁸ La noción de interseccionalidad tiene su génesis en teorías feministas y multiculturalistas en donde su enfoque está en la racialización de la mujer con antecedentes afroamericanos, latinos y de otras minorías (Dietz, 2014 p. 205)

rechaza aquella noción posmoderna que celebra la hibridación. En el sur global, tenemos la interculturalidad entendida desde la visibilización y reconocimiento del origen colonial de las relaciones intergrupales como punto de partida, esto hace que el concepto tenga un origen conflictivo y dialéctico. Aún ya existiendo hace tiempo sociedades poscoloniales, las relaciones aún se narran desde la colonialidad, debido a su asimetría relativa a un pasado colonial de “dominio racializado y que todavía estructura la percepción de la diversidad” (Quijano, como se cita en Dietz, 2014 p. 205).

“Colonialidad” no es el hecho (“neutral”) de que todas y todos somos producto de este proceso humano de la inter-trans-culturación –que es un hecho histórico-, sino que contiene un aspecto analítico y crítico que tiene que ver con involuntariedad, dominación, alienación y asimetría de estructuras políticas, injusticia social, exclusión cultural y marginación geopolítica (Estermann, 2014 p. 351).

Es por esta razón que la interculturalidad se plantea explícitamente como decolonial, buscando reemplazar por prácticas, cosmogonías y visiones de mundo intraculturales, los discursos académicos y programas políticos impuestos por la fuerza por medio de la colonialidad.

La interculturalidad decolonial habla sobre reconocer las relaciones asimétricas coloniales y poscoloniales, empoderar a los actores sociales tanto visibilizando como concientizando aquellas heridas y traumas históricos, para luego obligar a aquellos grupos de la elite poscolonial que ostentan el poder y hegemonía dentro del estado-nación a transformar y redefinir las relaciones asimétricas entre todos los actores presentes.

2.3.4 Transculturación

Mediante la puerta que nos abre la interculturalidad hacia un espacio de interacción de culturas, podemos empezar a referirnos a los múltiples sucesos ocurridos en estos nuevos espacios inter-relacionales. Cuando se habla de procesos en donde existe algún tipo de contacto e intercambio entre diferentes grupos culturales y que, mediante este contexto, la cultura dada, se amalgame y mute a través de ese intercambio, nos referimos a los procesos llamados transculturales.

La noción de transculturalidad se construye a partir de la reflexión del antropólogo y filósofo de la cultura cubano Fernando Ortíz, al cual atribuimos concepto transculturación (Marrero, 2013. Pérez Brignoli, 2017), muy presente en las nuevas vertientes disciplinares de las ciencias sociales, como los estudios culturales, los estudios decoloniales o los estudios de subalternidad, además de tener un fuerte impacto en la antropología y sociología latinoamericana.

Para Ortíz, el concepto transculturación deviene del estudio de la realidad cultural cubana, atendiendo y estudiando a fondo los fenómenos específicos que se producían en ella, dejando de lado la pretensión por buscar las leyes generales propias del proceso histórico. Esto se debe a que para éste, la clave de la formación y consolidación de la cultura cubana estaba en sus regularidades específicas inferidas de los hechos sociales.

Constatando que la realidad heterogénea que poseía Cuba debido a los procesos históricos vividos, Ortíz propuso que el desarrollo de su cultura según sus propias normas es el lugar donde se gestan nuevos fenómenos novedosos, resultado de la amalgama e integración de sus fuentes culturales primordiales, y

que difieren de éstas últimas, ya que presentan cualidades que las hacen únicas.

Mediante esta última reflexión, Ortiz acuña el término transculturación para referirse a grandes rasgos a todas aquellas fases de tránsito que se dan entre una cultura y otra, acompañado de múltiples y diversos procesos culturales (Marrero, 2013 p. 108).

Por otra parte, el concepto acuñado por Ortiz viene también a ser una contraargumentación y llamado de alerta ante el término inglés *acculturation* o aculturación, muy usado a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, el cual tanto Ortiz como Malinowski⁹ lo identificaban como estrecho e insuficiente para explicar la compleja realidad del intercambio cultural, debido a que su problema principal tiene relación con “la interpretación del contacto como la imposición de la «cultura dominante» —europea u occidental— sobre la cultura «subordinada»” (Marrero, 2013 p. 111), invisibilizando la relación simbiótica del intercambio cultural, que fluye en diferentes direcciones y no de manera lineal como lo entendería la aculturación.

De acuerdo con el pensamiento de Ortiz, la aculturación sería una de las fases de la transculturación, que sería quien engloba todas las etapas de tránsito entre culturas, además de todos los procesos culturales adyacentes a ellas. El autor, para poder resolver el conflicto suscitado con el término inglés, agrega otro grupo de terminologías complementarias; desculturación o exculturación, inculturación, que viene a sustituir al término aculturación, y por último la neoculturación.

⁹ Bronislaw Malinowski (1884-1942) fue un antropólogo de origen austro-húngaro quien fundó la antropología social británica.

La desculturación o exculturación, hace referencia a la primera fase en donde la fuerza colonial de la cultura dominante se impone con la fuerza ante la cultura subordinada, destruyendo esta última. La inculturación alude la relación lineal de sumisión de la cultura colonizada ante la cultura dominante para pasar a la transculturación, que es la fase plena del intercambio cultural en ambos sentidos, proceso que da como resultado una neoculturización; la creación y definición de una nueva cultura producto del proceso transcultural (Marrero, 2013 p. 110).

Si bien según Pérez-Brignoli (2017) tanto aculturación como transculturación suelen ser leídos como nociones afines, ambas usadas para referirse a un mismo fenómeno, cuando se habla del término transculturación y debido a su alto potencial en torno al entendimiento las realidades latinoamericanas, se ha convertido en un importante referente para los trabajos y propuestas decoloniales latinoamericanas (Marrero, 2013 p. 113), así como también ha cobrado vigencia los últimos años en la problemática intercultural mundial, sobre todo en la realidad europea (Stallaert, 2017 p. 135). González habla del término transculturación como una primera propuesta general que se dirige hacia el entendimiento de la compleja realidad latinoamericana (como se cita en Marrero, 2013 p. 108). Por esto es que varios autores han construido algunas de sus propuestas a partir de esta noción, como lo son Néstor García Canclini y Walter D. Mignolo, por nombrar algunos.

Según Stallaert (2017), el paradigma que viene acompañado del prefijo “trans”, es aquél que puede responder a las problemáticas globales actuales de alta complejidad en torno al debate sobre interculturalidad vigente sobre todo en Europa, a raíz de las grandes flujos migratorios y poblaciones migrantes que enfrenta como realidad este continente. La misma autora afirma que el tema de la transculturalidad no es algo novedoso como se podría pensar desde Europa,

sino que es un fenómeno conocido y estudiado en América Latina, por tanto es un antecedente fundamental ante el enfrentamiento de una realidad actual global cada vez más transculturizada.

Según lo anteriormente dicho, se reconoce la vigencia del término en muchos de los ámbitos de estudio de algunas ciencias sociales, no obstante la autora repara en que el posicionamiento de la transculturación como concepto dentro del mundo científico-académico actual ha sido un proceso lento y dificultoso. De la mano de Marie Louise Pratt en su libro *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (1992), el término se volvió a poner en la palestra científica y académica a propósito de los nuevos fenómenos que nos entregan los procesos globalizadores (Stallaert, 2012 p. 135).

Por último, para Hopenhayn (2000), Lo transculturalidad como fenómeno adyacente a la transculturización es quién en la actualidad es depositaria del perspectivismo como pensamiento de la diferencia.

Si se concibe el vínculo con el otro en el marco de una comunidad de sujetos que se resignifican y permean en sus múltiples producciones de sentido, la transculturalidad adquiere implicaciones fuertes. La comprensión del otro produce en mí un desplazamiento de perspectiva. El pluralismo deviene perspectivismo (Hopenhayn, 2000 p. 3).

2.3.5 Hibridación

Cuando se habla sobre interrelaciones e interacción interculturales, es necesario citar al pensador Néstor García Canclini. Es éste quien propone el concepto de hibridación (1997, 2003, 2004) para poder entender los procesos en los que nos envuelve la diversidad e intercambio cultural de modo transcultural.

García Canclini parte identificando a la hibridación como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2004, p. 86). Por otro lado, aclara de que todas las estructuras y prácticas discretas que parecen ser primitivas, también devienen de procesos anteriores de hibridación.

Según el autor, los procesos de hibridación tienen una larga data en la historia mundial, pero que en la última parte del siglo XX han vivido una expansión explosiva a propósito de la globalización. Como ya sabemos, tanto el desarrollo tecnológico, sobre todo comunicacional, además de muchos otros cambios económicos, financieros y migratorios, generaron procesos globalizadores permitiendo la interdependencia entre países así el intercambio supranacional constante y vertiginoso.

A pesar de las críticas en torno a la génesis del término hibridación, venida desde la biología, que hacen referencia a una creencia arraigada en el siglo XIX en donde lo híbrido representaba la esterilidad y por tanto, generaba desconfianza, que por su parte García Canclini desmiente a través de últimos descubrimientos en torno a lo fértil y exitosas que pueden ser algunas hibridaciones desde el punto de vista biológico (2003, p. 3), para el autor este

concepto es el que permite nuevas lecturas, más abiertas y diversas en torno a las mezclas históricas, además de la posibilidad que ofrece en la construcción de nuevos proyectos de convivencia, sin recurrir a través de políticas de purificación étnica a la resolución de problemáticas pluridimensionales (2003, p. 4).

El modo en que la hibridación funde prácticas o estructuras sociales muchas veces no está planeado o bien resulta ser de imprevisto ante procesos económicos, comunicacionales, migratorios o incluso turísticos, o como también de forma frecuente, de la creatividad tanto colectiva como individual. Estos procesos de hibridación devienen en procesos de reconversión; se reconvierte un patrimonio para poder ser insertado en un contexto de mercado con nuevas condiciones. Esta situación compete tanto a sectores hegemónicos como populares, ya que ambos quieren percibir los beneficios que brinda la modernidad (García Canclini 2003, p. 4).

Ante lo dicho anteriormente, García Canclini pone en jaque la noción de identidad en torno a los estudios sobre hibridación que la relativizan. Por ende, ya no podemos hablar de identidades puras o auténticas, sino que podemos percibir el lugar en donde situarnos dentro de la heterogeneidad actual (García Canclini 2003, p. 5). Debido a esta situación, se propone mover y redefinir el enfoque antropológico desde la noción de identidad hacia la de heterogeneidad y de hibridación interculturales.

Los estudios sobre narrativas identitarias hechos desde enfoques teóricos que toman en cuenta los procesos de hibridación (Hannerz, Hall) muestran que no es posible hablar de las identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación. La historia de los movimientos identitarios revela una serie de

operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia (García Canclini 2004, p. 88).

Para poder mover el objeto de estudio de la noción de identidad hacia la hibridación, es necesario cambiar los conceptos adyacentes o complementarios a éstos. Para el autor, la red de conceptos que nos ayudarán a entender de mejor manera la hibridez y los procesos de hibridación son aquellos que aluden y que son ocupados para definir fenómenos similares; sincretismo para hablar de procesos de fusión de prácticas religiosas diversas, mestizaje para referirnos al intercambio y mezcla entre grupos étnicos distintos desde una perspectiva biológica y antropológica, creolización para mezclas interculturales y transculturación, por nombrar algunos.

Si bien, en varias disciplinas de las ciencias sociales, estos conceptos están vigentes y se siguen usando dependiendo del enfoque específico de ellas, para englobar y poder nombrar estos procesos más todos aquellos procesos que no toman en consideración los conceptos anteriormente nombrados, lo nombramos como hibridación.

Por otro lado, también consideramos en esta constelación de conceptos a los términos contradicción, la tríada modernidad, modernización y modernismo, diferencia y desigualdad, heterogeneidad multitemporal y reconversión (García Canclini, 1997, p. 112).

La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se intersectan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o posmodernos (García Canclini, 2003 p. 10).

El autor también hace un importante hincapié en que los procesos globalizadores no sólo tienen la posibilidad de integrar, sino que también estratifica, segrega, excluye (2004, pp. 84-85) y produce nuevas desigualdades (2003, p. 11).

Por último, García Canclini es consciente de que así como existen procesos de hibridación fecundos, también existen estructuras o prácticas que se resisten ante los procesos de hibridación, ya sea por que no se deja, no quiere o simplemente no puede ser hibridado, reconociendo lo que se desgarran en estos procesos y lo que incluso no llega a ser fusionado. Por ende, el autor posiciona al término desde una visión crítica, alertando sobre los límites de éste, alejándose de una perspectiva netamente celebratoria de la mezcla (2003, p. 8).

2.4 VALPARAÍSO COMO ESPACIO DE INTERRELACIÓN E INTERACCIÓN ENTRE CULTURAS

2.4.1 Valparaíso, puerto intercultural

Como hablamos en el inicio de este escrito, es de conocimiento público el gran interés que produce la ciudad de Valparaíso debido a sus particularidades, así como también sus irregularidades. Su ubicación geográfica pone a un puerto de gran importancia en alguna parte de su historia en un peculiar espacio topográfico. También sabemos que la ciudad fue pionera a nivel nacional en variados ámbitos como pudimos darnos cuenta a través del repaso histórico que hemos realizado en la primera parte de este texto.

Por otro lado, la ciudad posee un lado misterioso relativo a su historia, que se expresa ya desde su dudoso descubrimiento, fundación y desarrollo, que tuvo su época de oro en el siglo XIX. Ya en el siglo XX la bohemia porteña fue heredera de esta grandeza del siglo anterior además pasar a ser parte fundamental del ambiente mítico de Valparaíso, situación que permitió la intensa actividad cultural en una ciudad que nació siendo pobre e ignorada. Según todo lo anterior, podemos constatar que es una ciudad única gracias al contexto en el cual se inserta.

El desarrollo de la historia de Valparaíso está condicionada en su gran mayoría al hecho de ser una ciudad portuaria; llegó a ser uno de los puertos más importantes de América Latina en el siglo XIX. Considerando esta condición y debido a los intensos flujos marítimos de los puertos relevantes del mundo, los fenómenos relacionados con la migración son casi indivisibles a los contextos de las ciudades-puerto.

El auge de la ciudad vivido en el siglo XIX tuvo una gran incidencia en cuanto su aumento demográfico, situación que también afectó de manera positiva al desarrollo del puerto de manera considerable. “Este desarrollo urbano refleja cómo Valparaíso llega a convertirse no sólo en capital financiera y cultural del país, sino en uno de los puertos más importantes de la costa sur del pacífico” (Madariaga & Barroilhet, 2010 p. 20).

Valparaíso desde su informal nacimiento ha tenido una fuerte presencia de comunidades migrantes de muchos lugares del mundo, específicamente del continente europeo, teniendo altos índices de población extranjera en el siglo XIX y principios del XX en comparación a los siglos anteriores. Grandes grupos de familias alemanas, italianas, inglesas, francesas, y yugoslavas entre otras, se asentaron en la ciudad que con ideas y financiamientos de particulares pertenecientes a estas comunidades, contribuyeron al desarrollo de la ciudad. Esta realidad la podemos constatar no sólo a través de la historia, sino que a través del mismo análisis del espacio geográfico, notando la diversidad, heterogeneidad e incluso la contradicción en sus elementos constitutivos.

Es evidente que Valparaíso es sinónimo de un espacio cosmopolita; reúne estructuras y prácticas extremadamente diversas, que convergen o entran en pugna entre ellas mismas y que en muchos casos, son sólo particulares y propias de este puerto. A partir de esto y según lo señalado anteriormente, podemos considerar sin duda a Valparaíso como un espacio multicultural.

A esta multiculturalidad patente en Valparaíso se le suma a otra importante particularidad de la ciudad; si bien actualmente el territorio que abarca Valparaíso es extenso, ya que contamos con una gran parte de la población que habita los cerros de la ciudad, el centro urbano llamado plan de Valparaíso es pequeño y bastante irregular en su composición. Esta situación hace que la

vida urbana de los habitantes de la ciudad, muy rica y diversa en un espacio de pequeñas proporciones.

Sabemos que las colonias migrantes más grandes demográficamente y que tuvieron más importancia en la vida de Valparaíso, en los que encontramos a alemanes, ingleses, franceses e italianos, se establecieron mayoritariamente en el siglo XIX en la ciudad. Acá convivieron muchos años con los habitantes locales y fueron partícipes de gran importancia respecto del desarrollo de la ciudad por muchos años. Por tanto la noción multicultural no es sólo bidimensional sino que ya era multidimensional culturalmente en ese entonces.

A pesar de que en un primer momento estas poblaciones migrantes fueron herméticas y no se querían mezclar con los habitantes naturales de la zona, con el pasar del tiempo fue inevitable que se desarrollasen vínculos interculturales; para la porteña o el porteño incluso en ese entonces, el intercambio cultural era una realidad que se vivía constantemente en la ciudad. Sin duda las comunidades extranjeras más el flujo migrante que entraba y salía de la ciudad a través de embarcaciones dejó una importante huella en la percepción de diversidad y multiculturalidad de Valparaíso.

Sin embargo, que podamos referirnos a Valparaíso sólo como un espacio multicultural sería un análisis que se encontraría en la superficie del problema, debido a que al nombrarlo como un espacio de pluri o multicultural sólo estaríamos diciendo que la ciudad salvaguarda en ella muchos grupos con diferente procedencia cultural, sin necesariamente hacer alusión a la existencia de vínculos entre estos grupos sociales distintos y de qué manera éstos se relacionaban.

Por tanto, y como hemos mencionado en el marco teórico, es plausible hablar de una interculturalidad en Valparaíso; un espacio en donde las diferentes comunidades culturales interactúan en múltiples dimensiones y niveles. Es esta interculturalidad la puerta de entrada al entendimiento de Valparaíso como un espacio en donde la diversidad tanto como la divergencia es vista y reconocida como parte del espíritu de la ciudad.

Por todo lo anterior, Valparaíso ofrece un paisaje arquitectónico diverso, a veces contrastante; una coexistencia pacífica y a veces violenta, entre lo foráneo y lo auténtico, entre lo espontáneo y lo planificado (Madariaga & Barroilhet, 2010 p. 22).

En Valparaíso hubo poco interés y una despreocupación política de manera generalizada desde su supuesto descubrimiento y su historia venidera al menos hasta el siglo XVIII. Esta condición dio apertura sin regulaciones o prohibiciones a la espontaneidad; eran los propios habitantes quienes espontáneamente abrían el paso al desarrollo de la ciudad, de manera no coordinada, generando las asimetrías e irregularidades propias del puerto. Esta situación tampoco pasa desapercibida para la problemática multicultural en el final del siglo XVIII, XIX, y principios del XX; analógicamente el diálogo intercultural también surge de manera espontánea por parte de los habitantes de la ciudad, sin tener de mediador a un estado-nación o ente público que de alguna forma regulara este contexto.

En este sentido, lo espontáneo juega un rol fundamental en el entendimiento de Valparaíso; cómo se construye la ciudad tanto a nivel material como inmaterial responde a la simple y sincera acción de los habitantes de la ciudad, de formas más o menos organizadas. Esto sin duda responde a la diversidad y heterogeneidad que encontramos en esta ciudad-puerto.

Cabe destacar que las acciones espontáneas de los habitantes de Valparaíso eran en ese entonces y son hasta hoy en día un fenómeno múltiple, no coordinado e incluso contradictorio, operando en una lógica multidimensional y dentro del binomio de lo particular-colectivo. Esto nos permite visibilizar también las asperezas y choques entre diferentes iniciativas particulares o colectivas de los porteños, tanto en lo material como en un ámbito simbólico-cultural.

Estas acciones naturales y sencillas no exentas de choques y roces entre los mismos habitantes de Valparaíso parecen superponerse entre ellas. Esto causa efectos multidireccionales tampoco carente de asimetrías, sin embargo permite que se generen nuevas prácticas y estructuras; elementos distintos de la ciudad se mezclan para crear nuevos elementos. Esta condición híbrida es transversal para entender a Valparaíso.

Respecto de los procesos de hibridación cultural o transculturación en Valparaíso, hay otra condición que podría ayudarnos a entender de mejor forma la predisposición de la ciudad a éstos; las condiciones topográficas de la ciudad. Como se mencionó anteriormente, el plan de Valparaíso a pesar de sus pequeñas proporciones, es el centro urbano de la ciudad y lugar de reunión obligado de los habitantes del puerto.

Esta condición podría tener una importante incidencia el fenómeno de superposición de acciones, prácticas y estructuras de parte de diferentes grupos sociales-culturales o al menos podríamos interpretar simbólicamente a éste como el espacio físico-material en donde se desarrollan las interacciones y relaciones interculturales en su mayoría, las cuales dan paso a procesos de transculturación e hibridación.

2.4.2 Trifurcación narrativa del puerto; Valparaíso transcultural, Valparaíso espontáneo, Valparaíso misterioso

Como hemos constatado en este texto, existen conceptos comunes en muchos de los textos analizados que hablan sobre Valparaíso. Sin duda son los términos más recurrentes en los autores estudiados y con justa razón, ya que estos son los que nos permiten entender de mejor forma el ambiente o el espíritu, si se le quiere llamar, de lo que es el puerto. Estos tres términos son **lo transcultural, lo espontáneo y lo misterioso**

A través de esta tríada de nociones podemos entender simbólicamente todos aquellos elementos distintivos que construyen a Valparaíso tanto en los ámbitos materiales como inmateriales. Estas tres perspectivas del imaginario porteño se nutren y afectan entre sí, dando resultado a la particular impronta y dinamismo de Valparaíso.

Cada una de estas nociones representa un rasgo indivisible de esta ciudad portuaria, cada una aglutinando a muchas de las características propias de Valparaíso, por tanto son temáticas obligadas al tratar de visualizar el espíritu de éste.

La primera noción nombrada es la de Valparaíso como un espacio **transcultural**; la interculturalidad vivida a raíz de la fuerte impronta multicultural en la ciudad desde el siglo XIX en adelante, dio una puerta de entrada a la interacción e interrelación entre diferentes grupos socioculturales dentro del puerto. Esto, siguiendo a García Canclini, deriva en la creación de prácticas y estructuras híbridas en cuanto a su origen cultural y a su vez con un carácter de novedad. Sin embargo, nos referimos a este proceso como transculturalidad

desde el pensamiento planteado por Ortíz y no hibridación ya que con esto nos acotamos sólo al ámbito sociocultural.

Por otro lado no podemos olvidar que la condición de Valparaíso como un espacio multicultural sigue manteniéndose hasta actualidad. La fuerte impronta turística que ofrece la ciudad hace que Valparaíso sea un destino turístico ideal para extranjeros, situación que asegura el flujo multicultural. También el ser catalogada como una ciudad universitaria, ya que cuenta con la Universidad de Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Universidad Técnica Federico Santa María y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, todas instituciones tradicionales (Astelli, 2002 p. 62), genera un nuevo nicho de flujos extranjeros a la ciudad a través de los intercambios universitarios.

Cuando hablamos de la noción de **espontaneidad** en Valparaíso no es difícil poder vislumbrar a través de una mirada a la ciudad: su topografía irregular con todo tipo de cerros y una parte plana de pequeña superficie, con una arquitectura totalmente heterogénea, con calles empinadas y estrechas sin mucha planificación, el ánimo de sus habitantes, las expresiones artísticas callejeras, entre muchas otras que podríamos nombrar a simple vista. Esta es el término que más abunda en la bibliografía cuando se habla de Valparaíso desde un punto de vista material.

En el caso de la noción de lo **misterioso** en Valparaíso, nos remontamos al principio de la historia de la ciudad; las extrañas circunstancias en las que se descubrió y se le nombró a la ciudad, la grandes dudas y conjeturas acerca de su fundación, sumado además a la historia venidera de la ciudad llena de incertezas, falta de documentación y despreocupación política es el caldo de cultivo perfecto para esta noción. Para Valparaíso, el misterio funciona como una explicación etérea ante todo aquello que no podemos entender de ésta,

además de embalsamar con este halo de misterio a todo lo que pertenece a la ciudad.

Cada una de estas tres perspectivas acerca de Valparaíso son interdependientes entre sí; cada una nutre a la otra en un círculo virtuoso que sustenta el espíritu heterogéneo de la ciudad. Por otro lado la interculturalidad juega un importante rol en estas tres nociones; es ella quien en primer lugar alimenta éstas. El fenómeno intercultural es aquél que ha sustentado en mayor medida el círculo virtuoso antes mencionado, razón por la cual la presencia migrante en la ciudad, ya sea desde las colonias hasta el intenso flujo de extranjeros, es el elemento central en el desarrollo del imaginario al cual aludimos.

Dicho esto, podemos visualizar al puerto de la ciudad como una puerta de entrada a la diversidad, condición que cobra una vital importancia en el análisis de Valparaíso como espacio divergente y heterogéneo. Por tanto, se nos hace contradictorio, desde la lectura de García Canclini, ir en búsqueda de la identidad o esencia de la ciudad.

La búsqueda de una esencia de Valparaíso, premisa con la cual iniciamos esta investigación, se presenta como contradictoria ante la realidad de la ciudad. Constatamos que la ciudad responde más a palabras como diversidad, heterogeneidad, hibridez, y transculturalidad, términos que funcionan como antónimos ante el concepto de identidad. Sin embargo, y como bien dice García Canclini, podemos situarnos dentro de esta realidad heterogénea, y al situarnos, nos identificamos con esos lugares simbólicos.

Para poder situarnos, ocuparemos el pensamiento del filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur acerca de la identidad narrativa (2009). Para éste, lo

idéntico en sus raíces latinas responde a dos acepciones; *idem* sería algo sumamente parecido o lo mismo e *ipse*, que sería lo propio o sí mismo. el primer sentido, debido a su estaticidad es inmutable, mientras que el segundo permite el cambio (Velasco, 2010 p. 126)

Para Ricoeur, el problema de la identidad es vista desde la noción de sí mismo o la ipseidad, por tanto no prejuzga su carácter en cuanto a mutabilidad; puede ser o no mutable. Para para poder seguir explicando lo anterior, el autor introduce la noción de historia de una vida, entendiendo de que “El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida” (2009, p. 342), entonces es la poética del relato quien nos permite hablar indirectamente de la historia de una vida.

En este sentido, Ricoeur dice “el relato construye el carácter duradero de un personaje (...), al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia forja la del personaje” (2009, p. 344). Esto quiere decir que es la historia contamos la que construye nuestra identidad narrativa.

Esta identidad narrativa se basa en la comprensión de sí mismo como una interpretación de sí, siendo la interpretación parte del ámbito de la narración. Por tanto esta narración de una historia de vida se vale tanto de la historia como de la ficción, siendo ésta una ficción histórica o una historia de ficción (Díaz Genis, como se cita en velasco, 2010 p. 126).

2.5 CONCLUSIONES PRELIMINARES

A) Con todo lo dicho, concluimos que no existe una identidad inmutable con la cual identifiquemos a Valparaíso, más bien es todo lo contrario; identificamos a la ciudad mucho más con la diversidad cultural, la transculturalidad, la heterogeneidad y los procesos de hibridación. Sin embargo podemos situarnos dentro de estas múltiples dimensiones contando la propia historia de Valparaíso y a través de esto, forjar una identidad narrativa de la ciudad.

B) Nuestra forma de posicionarnos en la heterogeneidad a la cual hace alusión García Canclini tiene una estrecha relación de cómo contamos nuestra historia; el relato que hacemos acerca de Valparaíso es aquél que le confiere su identidad narrativa. En este sentido, “los límites de nuestras tradiciones narrativas son los límites de nuestra identidad” (Wittgenstein, como se cita en Sánchez, 2011 p. 73).

C) Para contar la propia historia de Valparaíso, muchos de los autores hacen referencia a las 3 nociones propuestas anteriormente sobre Valparaíso: lo transcultural, lo espontáneo y lo misterioso. Creemos que las narraciones sobre el espíritu de este Valparaíso de carácter mutante no pueden escapar de las nociones mencionadas; son éstas las que le dan estructura al relato que podemos contar sobre la ciudad, por tanto han sido y son de vital importancia para comprender el espíritu del puerto.

3 ESTADO DEL ARTE

3.1 Música e interculturalidad

Tal y como ya hemos mencionado en este texto, los fenómenos relativos a la multi e interculturalidad se han intensificado durante las últimas tres décadas a causa de los procesos de globalización que vive el mundo, por ende estos procesos se inmiscuyen en los diferentes ámbitos de la vida de la humanidad.

De esta condición la música, como manifestación cultural, no queda fuera. En los últimos años vemos como las apuestas musicales multiculturales abundan en un mercado globalizado. Son proliferantes los ejemplos que recopilan melodías, ritmos, instrumentos y timbres tradicionales de ciertos grupos socioculturales de diversas partes del mundo que eclécticamente son mezclados para dar paso a nuevas estéticas y estilos musicales.

Por otra parte, es dificultoso ver cómo opera el multiculturalismo liberal en el mercado musical mundial en torno a la comercialización de la etnicidad como forma de identificación y a su vez, hacer la separación entre la multiculturalidad como un producto comercial y procesos profundos de intercambio cultural. En este sentido, Villarreal (2005) nos comenta cómo a raíz del desarrollo tecnológico y los procesos globalizadores, se empezó a diseminar globalmente músicas locales de diferentes partes del mundo, situación que permitió la creación de la categoría mercadológica del *World Music* o músicas del mundo, abriendo un nuevo y potente mercado musical.

A pesar de lo anterior, la música es una manifestación cultural que se relaciona directamente con la construcción identitaria de los diferentes grupos sociales, es por eso que Campos en torno a las migraciones de grupos

socioculturales, comenta que “pase lo que pase con la música, los migrantes retienen a través de ella sus distintivas identidades étnicas” (2006). Es a través de estas identidades culturales sumidas en estilos y estéticas musicales que representan lo local o lo regional, que podemos plantearnos un espacio dialógico entre culturas a través de la música.

En cuanto al Valparaíso como espacio intercultural, Campos comenta “Recordemos que las ciudades que son el destino de un alto grado de inmigración son a la vez sedes de producción e intercambio para nuevos estilos subculturales desde su lugar de origen o de la diáspora” (2006).

3.2 Música docta, Valparaíso e interculturalidad; nuevas perspectivas de timbres instrumentales en Chile

Desde el prisma de la llamada música de arte, docta, de tradición escrita, o como se le quiera llamar, no encontramos obras que hagan referencia específica y directa a la creación musical en torno a la relación entre Valparaíso e interculturalidad. Sin embargo podemos realizar un análisis en torno a ciertos criterios que nos acercarán tangencialmente a la problemática antes mencionada.

Para poder desglosar de buena manera el binomio Valparaíso-interculturalidad en torno a la composición musical docta en Chile y en específico en Valparaíso, separaremos estos dos conceptos, relacionando en primera instancia el fenómeno intercultural con los compositores y compositoras, sus obras y agrupaciones musicales que las interpretan.

En torno a la noción de interculturalidad, si bien, para poder analizar una música desde una perspectiva multi o intercultural existen muchos parámetros,

para acotar nuestra búsqueda del estado del arte en torno a esta investigación, se fijará un parámetro que será la guía de este desglose: el timbre instrumental. Éste será nuestro universo simbólico en torno a la representación de identidades culturales diversas y en donde la expresión intercultural se podría desarrollar de buena manera.

Para que los procesos dialécticos existan, es necesaria la existencia e interacción de más de un elemento cultural, por ende, desde el análisis propuesto, más de un instrumento musical. En este sentido, dejamos de lado cualquier obra solista en donde el intérprete sólo toque un instrumento. Nuestros objetivos serán las obras musicales en donde los grupos o ensambles interpreten instrumentos de diversa índole y categorización, además de estar enmarcados dentro de la música de tradición escrita docto-contemporánea en Valparaíso y Chile.

3.2.1 Paletas instrumentales en la música indigenista en Chile

De acuerdo con Rafael Díaz (2008), la música indigenista sería de tradición académica con rasgos idiomáticos que devienen de la música de los aborígenes. Este es un importante antecedente para una música que podría denominarse intercultural, debido a la diversidad cultural en cuanto a los instrumentos que utilizados en las paletas de colores de grupos o ensambles.

Si bien los antecedentes de la música indigenista los encontramos multidimensionalmente dentro de todo Latinoamérica desde finales del siglo XIX hacia adelante, tuvo una gran importancia desde el siglo XX en adelante. Compositores chilenos como Carlos Isamitt, Carlos Lavín y Pedro Humberto Allende fueron los precursores del acercamiento a la música indígena (García, como se cita en Andrade, 2018 p. 54).

Según Andrade (2018), hacia el final de la primera mitad de este siglo hasta el golpe de estado en 1973 la llamada Vanguardia del 60, a través de un fuerte arraigo latinoamericano mezclado con profundo compromiso con las luchas sociales, incorporaron a sus composiciones instrumentos provenientes del norte de Chile; charangos, queñas y zampoñas, acompañados ritmos de la zona andina. Importantes antecedentes son las composiciones de Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Fernando García y Juan Orrego Salas, en donde se incorporan instrumentos con una gran diversidad, al servicio de la música de tradición escrita. Ejemplos como la Cantata Santa María de Iquique y los 3 tiempos de América (Advis, 1971, 1987), Un Canto para Bolívar (Orrego-Salas, 1981), son algunos ejemplos que forman parte de la historia musical de Chile que tienen un pie dentro del movimiento de la nueva canción chilena y que presentan nuevas paletas instrumentales híbridas y novedosas.

Continuando el legado que dejaron compositores como Sergio Ortega y Luis Advis, tenemos a los compositores Eduardo Cáceres, Jorge Martínez, Rafael Díaz, Félix Cárdenas, Carlos Zamora, Patricio Wang entre muchos otros. Estos últimos son los herederos de estas novedosas propuestas composicionales que rompen con las categorías instrumentales normadas por la música de tradición escrita, incorporando cada vez más instrumentos de origen latinoamericano y precolombino en sus creaciones musicales.

3.2.2 Grupos o ensambles híbridos en torno a la música indigenista en Chile

Debido al movimiento generado por los compositores antes mencionados, en torno a nuevos colores instrumentales venidos de América Latina, vino de la mano con una preocupación por estos instrumentos y su interpretación, generando investigaciones importantes que permitieron un desarrollo técnico y ergonómico específico para estas nuevas propuestas composicionales.

En este mismo sentido, se empezó a pensar en agrupaciones o ensambles que se dedicaran al uso de esos instrumentos, ya sea de manera parcial como completa. Dentro de América Latina podemos nombrar varias agrupaciones, como la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde Bolivia a cargo del compositor Cergio Prudencio o la Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías desde Argentina. En Chile destacamos 2 agrupaciones actuales que han tenido una importante influencia: Ensamble Antara y la Orquesta Andina.

En el caso de Antara¹⁰, ensamble fundado el año 1999 de la mano del flautista y director Alejandro Lavanderos, es una agrupación que busca, a través de la interrelación del rescatado patrimonio musical tradicional latinoamericano y precolombino en relación con los aerófonos con el mundo de la flauta traversa, la creación de un imaginario sonoro. Por otra parte, tanto la investigación etnomusicológica como la sistematización y metodización técnicos, de los instrumentos tradicionales para efectos de formación y perfeccionamiento musical. Adyacente a estos objetivos tenemos el desarrollo de avances en la luthería y la utilización de nuevas tecnologías en la música.

¹⁰ Ensamble Antara. (s.f.) Proyecto Antara. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Ensamble Antara: <https://antara.cl/ensamble-antara/>

Con 3 discos editados con composiciones para el ensamble, “Antara, nuevas músicas de América”, “Antara, las texturas del sonido” y “Obras para ensamble de flautas de compositores latinoamericanos”, más de 40 obras estrenadas de compositores chilenos e internacionales, métodos de diversos instrumentos tradicionales, innovadoras creaciones de luthería en aerófonos , giras y residencias alrededor del mundo, el ensamble Antara se ha ganado un espacio dentro de la música de tradición escrita en Chile.

La Orquesta Andina¹¹ es un ensamble de Valparaíso que nace el año 2002 bajo la dirección del compositor Félix Cárdenas Vargas. Su instrumentación base cuenta en las cuerdas a guitarra clásica, charango, ronroco, tiple colombiano, cuatro venezolano, contrabajo, bajo eléctrico. En el caso de los aerófonos contamos con flautas traversas, saxos, quena y quenacho, sikus y toyo, así como diversos instrumentos de la percusión clásica y latina.

El repertorio que interpreta la Orquesta Andina y de la cual también se nutre tiene distintas fuentes musicales enraizadas en las tradiciones musicales propias de América Latina con especial énfasis en la música de los pueblos originarios. Este ensamble lleva esta paleta instrumental novedosa hacia la experimentación sonora, dando creación a nuevos lenguajes expresivos.

Esta agrupación con una gran trayectoria musical ha sido merecedora de variados premios y galardones, además de haber grabado 3 producciones discográficas y un DVD además de giras por Chile, América Latina y Europa. También ha estrenado música de importantes compositores tanto de Chile como de América Latina.

¹¹ Orquesta Andina. (s.f.) *Orquesta Andina*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Orquesta Andina: <http://www.orquesta-andina.cl/rese%C3%B1a.html>

Cabe destacar que tanto en el Ensamble Antara como en la Orquesta Andina, la práctica multi-instrumentista es condición de la mayoría de los músicos integrantes de estas agrupaciones. Esto nos permite poder ampliar de manera considerable las paletas instrumentales de cada uno de estos ensambles, siendo focos de mucha riqueza en cuanto al timbre instrumental.

3.3 Otras paletas instrumentales en relación a lo intercultural

A pesar que la gran mayoría de propuestas de nuevas paletas instrumentales en Chile tienen un fuerte carácter intercultural relacionado con lo latinoamericano, existen otras propuestas tanto compositivas como de agrupaciones que también implícitamente llaman a la interculturalidad mediante sus combinaciones instrumentales.

A diferencia de las composiciones musicales identificadas como indigenistas, esta tiene menos antecedentes históricos importantes; es aún más heterogénea y diversa en discursos. Creemos que esta diversidad se gesta bajo el alero de la globalización, en donde el acceso a nueva información y propuestas instrumentales abrieron el imaginario sonoro y alimentaron la creatividad de muchos compositores chilenos.

Es el caso de compositores como Patricio Wang, Eduardo Cáceres, Mauricio Córdova, Ramón Gorioitia entre otros. Estos han hecho propio el fenómeno multicultural conjugando en sus composiciones instrumentos como el tabla hindú, el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y baterías entre muchos otros.

3.3.1 Otros ensambles o grupos híbridos en torno a lo intercultural

Es importante destacar que este fenómeno es más bien actual en comparación a los movimientos de música indigenista; muchos de estos se generan a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Es por esto que la proliferación de este tipo de agrupaciones es algo que actualmente está en desarrollo, sin embargo para tomar como ejemplo, hablaremos de dos agrupaciones de Valparaíso que están fuera de las categorizaciones instrumentales clásicas vistas en la academia: el Ensamble Fractura y Planeta Minimal.

El Ensamble Fractura es una agrupación nacida el año 2015 en Valparaíso bajo el alero del Estudio Modular de Música Actual (Emma)¹². Este último es una iniciativa en torno al desarrollo de la música actual, está orientada a tres ámbitos disciplinares complementarios: Reflexión, investigación y producción artística. dentro de esta última orientación, nace la agrupación

Esta agrupación se define como eminentemente variable en cuanto a su instrumentación, debido a que el elemento multi-instrumentista de todos sus intérpretes, también pudiendo abarcar formaciones instrumentales desde formatos solistas hasta gran ensamble. Por otro lado, se caracterizan por su disposición experimental, abierta e interdisciplinaria. El repertorio del cual se nutren se compone principalmente por obras de compositores chilenos y latinoamericanos. En estos pocos años de existencia han podido editar 2 discos, además de muchos proyectos musicales e interdisciplinarios, tanto nacionales como internacionales. El 2018 en la edición del XV Festival

¹² Emma. (s.f.) *Estudio modular de música actual*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Emma: <http://andonzalez.wixsite.com/emma/about>

internacional de música Darwin Vargas son la agrupación encargada de interpretar las obras finalistas del concurso de composición de éste.

Este ensamble mezcla instrumentos de la tradición docta como el quinteto de cuerdas con las variedades de la familia de las guitarras clásicas, con la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico, aerófonos como la flauta traversa y clarinete así como también andinos y del mundo, sumándole percusiones, membranófonos e idiófonos de muchas culturas.

En el caso de Planeta Minimal¹³, agrupación formada por el guitarrista y compositor Ismael Cortéz en el año 2003, podemos ver un ensamble compuesto enteramente por guitarras y bajos eléctricos. Su entrada a la música contemporánea es a propósito de los compositores de música minimalista como Terry Riley, Philip Glass y Steve Reich, entre otros. Su primer hito como agrupación fue el montaje de la obra *Electric Counterpoint* de Reich.

La agrupación ha participado en variados festivales de música contemporánea como el Festival Internacional de música contemporánea Darwin Vargas y el Festival de Presencias de las Músicas Actuales de la Universidad Católica de Chile, además de haber editado los discos “Guitarra eléctrica chilena S. XX – S. XXI” en sus dos volúmenes, con música de compositores como Eduardo Cáceres y Rafael Díaz.

En esta agrupación, el sonido eléctrico de la guitarra y el bajo es la base para una nueva paleta instrumental que se abre desde la vertiente minimalista norteamericana de la música hacia la experimentación de nuevas sonoridades y formas de expresión. Elementos como los efectos digitales y análogos propios

¹³ Planeta Minimal. (s.f.) *Planeta Minimal*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Música Popular: <http://www.musicapopular.cl/grupo/planeta-minimal/>

de los instrumentos eléctricos también aumentan la riqueza de los timbres de esta agrupación.

3.4 Análisis de 4 obras en torno a interculturalidad

En esta sección hablaremos de 4 ejemplos de obras musicales pertenecientes a compositores chilenos que han trabajado la instrumentación de forma heterogénea, escapando de instrumentaciones clásicas y buscando nuevas posibilidades en otros instrumentos no categorizados dentro de los formatos modelo de la música docta.

La Otra Concertación (1989)

Esta obra pertenece al compositor Eduardo Cáceres, para voz acústica y electroacústica, bajo eléctrico y tablas hindúes. Esta pieza dura alrededor de trece minutos y fue estrenada en el Tercer encuentro de Música Contemporánea, del Goethe Institut, 21 de octubre 1989 Santiago - Anacrusa¹⁴.

La obra evoca sonoridades actuales en torno al uso de voces procesadas a tiempo real y voz cantada que se atribuye ser la primera obra procesada en vivo estrenada en Chile. Por otro lado posee un claro carácter multicultural en donde se conjugan instrumentos no tradicionales para generar un nuevo discurso musical. En este sentido, la idiomática musical propio del tabla hindú y del bajo eléctrico interactúan desde sus propios imaginarios sonoros y generan una nueva unidad instrumental que es sobre todo novedosa y que se instala como un referente importante a destacar dentro de instrumentaciones poco comunes dentro de la música docta-contemporánea en Chile.

¹⁴ Cáceres, E. (s.f). Catálogo completo de obras. Recuperado el 31 de octubre de 2018 Scd: <http://www.ecaceres.scd.cl/catalogo.html>.

Canciones Salvajes (2004-2006)

Este compendio de 8 canciones para coro voz femenina solista, ensamble instrumental y coro mixto fue compuesta por el compositor chileno Patricio Wang con texto de Pablo Neruda e interpretada por la cantante solista holandesa Winanda Del Sur. Su duración aproximada es de 45 minutos, y fue estrenada El 11 de marzo de 2007, en el Teatro Odeon en Zwolle, Países Bajos¹⁵.

A nivel instrumental estas piezas se presentan como un importante antecedente en torno a ensambles híbridos; además del coro mixto y una voz solista femenina existe un ensamble instrumental compuesto por guitarra clásica, charango, cuatro venezolano, quena, zampoña, oboe, bombo de cuero, bajo eléctrico. Instrumentación heredera de las cantatas de Advis, presenta una nueva configuración que mezcla parte del lenguaje de la música contemporánea con ritmos latinoamericanos, así como una instrumentación híbrida que se inserta dentro del panorama musical contemporáneo como una propuesta estética novedosa con nuevas búsquedas timbrísticas.

Sonidos (2014)

Esta obra pertenece al compositor chileno Carlos Zamora, estrenada el año 2014 por la Orquesta Andina junto al Ensamble Antara en el marco del XI festival internacional de música contemporánea Darwin Vargas en Valparaíso, con una duración aproximada de 9 minutos.

¹⁵ Van Vliet, W. (s.f). Canciones Salvajes (2007 - premiere). Recuperado el 31 de Octubre de 2018 Winanda Van Vliet: <https://sites.google.com/site/winandavliet/projecten/canciones-salvajes>.

La pieza conjuga dos ensambles instrumentales diversos; por un lado la paleta orquestal híbrida que ofrece la Orquesta Andina y el cuarteto de flautas traversas (piccolo, flauta en do, flauta alto en sol y flauta baja) interpretado por Ensamble Antara. La pieza explora las mezclas tímbricas resultantes en esta fusión de mundos, en donde la idiomática de los instrumentos de índole sur-andina, en especial la de los vientos como los toyo y zikus son los que logran generar atmósferas novedosas con muchos tintes sonoros propios de esta área.

Como hablamos anteriormente, en esta pieza también participan dos grupos representativos de nuevas propuestas tímbricas en Chile; la Orquesta Andina y el ensamble Antara. Con visiones afines y ambos teniendo una importante cabida en los círculos de música de docta o de tradición escrita actual, hacen su alianza en torno a la composición de Carlos Zamora.

Aves de Playa Ancha (2012)

Esta obra fue compuesta por el guitarrista y compositor Ismael Cortéz, para el ensamble de guitarras eléctricas Planeta Minimal, de la cual Cortéz es su director. La duración aproximada es de cinco minutos y conjuga el sonido electrónico de las guitarras y bajos con el procesamiento a tiempo real mediante efectos para algunos de estos instrumentos.

La pieza, inspirada en los distintos tipos de aves que podemos encontrar en Playa Ancha, cerro de la ciudad de Valparaíso, tiene un carácter minimalista propio de la línea estética de la agrupación, que usa este novedoso formato de ensamble de guitarras y bajos eléctricos para generar nuevos colores instrumentales cercanos a la música de Glass y Reich, entre otros.

Sin duda esta agrupación atrae nuevos desafíos para los compositores en cuanto al trabajo instrumental; es una nueva complejidad que nos permite explorar nuevas opciones tímbricas en formato de ensamble. Las posibilidades instrumentales de Planeta Minimal aún están en proceso de ser exploradas, hecho al cual se suma las posibilidades propias de los instrumentos eléctricos en cuanto al procesamiento en tiempo real, que sin duda son una especie de cotidiano para los intérpretes de la guitarra eléctrica o el bajo eléctrico.

4 ANÁLISIS DE LA OBRA

“MÚSICA PARA UN VALPARAÍSO MUTANTE”

Esta obra se basa en la investigación realizada, dirigida a la búsqueda del espíritu o identidad de Valparaíso como una ciudad que escapa de las normas, que aparece como una ciudad única en cuanto a los fenómenos que se viven en ésta. Como hemos hablado anteriormente en el texto, para entender estos relatos o narraciones sobre la identidad del puerto es necesario pasar por tres nociones que nos ayudarán en esta indagación: **lo misterioso, lo espontáneo y lo transcultural.**

A partir de lo anterior y aferrándonos al concepto de interculturalidad como también al fenómeno intercultural, ambos facilitando el entendimiento de lo que es Valparaíso, se construye esta obra que simboliza las tres nociones mencionadas anteriormente.

Sin duda, lo intercultural es aquello que se quiere plasmar en esta obra, con una primera gran partida: la instrumentación. Hablamos de un gran ensamble híbrido de 21 músicos intérpretes, todos de distintas tradiciones musicales presumiblemente, que ponen diferentes saberes en torno a sus instrumentos al servicio de un simbólico diálogo tímbrico, entendiendo el timbre como algo más que sólo un fenómeno físico.

La instrumentación propuesta para esta obra es:

Vientos

- Flauta
- Flauta II
- Quena – Ziku
- Clarinete en Bb

Percusión

- Percusionista I – Bombo, bongoes y platillo Ride
- Percusionista II – Glockenspiel y Pandereta
- Piano

Cuerdas pulsadas

- Oud turco
- Guitarra clásica
- Charango
- Guitarra de caja (jazz)

Voces

- Mezzosoprano I
- Mezzosoprano II
- Alto I
- Alto II

Cuerdas frotadas

- Violín I
- Violín II
- Violoncello I
- Violoncello II
- Contrabajo

Como podemos observar, la gran diversidad de instrumentos de diferentes procedencias geográficas, sociales, culturales y de categorizaciones musicales ponen al descubierto la aproximación intercultural de la obra y la intención de producir este diálogo simbólico a través de los timbres instrumentales. Con lo anterior, se abren espacios interseccionales entre disciplinas que permiten el nacimiento de nuevas ideas, que en este caso se materializan en una novedosa propuesta instrumental y tímbrica con un fuerte sustento conceptual, además de poseer la potencialidad de ser una herramienta crítica y reflexiva.

Cabe destacar que cada uno de los intérpretes funciona de manera independiente, no generándose secciones de un mismo instrumento. En el caso de la guitarra eléctrica, es necesario amplificar el sonido debido a su condición de instrumento eléctrico y respecto de las cuerdas pulsadas, se evaluará la amplificación del sonido de éstos según el lugar donde se interprete la obra. Por otro lado, tenemos el caso del intérprete en quena que deberá cambiarse en el II y III movimiento a un ziku cromático.

Análisis Formal

Esta obra se compone de tres movimientos, cada uno de ellos representando las nociones de Valparaíso antes mencionadas en torno a la búsqueda del espíritu o identidad de la ciudad:

Movimiento	Nombre	Noción	Tempo
I	Panteón, misterio funerario y disidencia	Lo misterioso	Lento
II	La construcción de una ciudad (en la) quebrada	Lo espontáneo	Semi-aleatorio
III	El plan es de LosOtros	Lo transcultural	Rápido

Cada uno de los movimientos entre seis y siete minutos, teniendo la obra completa de 18 minutos aproximadamente. Existe presencia de los 21 músicos en la obra completa, no habiendo reducción instrumental en ninguna de las piezas.

4.1 Análisis I movimiento: Panteón, misterio funerario y disidencia

Este primer movimiento hace alusión a la noción de misterio en los relatos de identidad sobre Valparaíso. Para ello, tomamos como referente simbólico al cementerio de disidentes ubicado en el cerro Panteón, que sirvió para albergar los restos de europeos protestantes que habitaban la ciudad.

En esta misma lógica, este movimiento se plantea como una música de carácter lento como una marcha fúnebre, con momentos alusivos a pequeñas y grandes procesiones así como declamaciones y discursos. sin tener un clímax claro, a través del sonido se mezclan los imaginarios de lo humano y lo terrenal con lo divino. Su duración aproximada es de 6 minutos.

Para ir más profundo en la óptica intercultural, se tomaron dos extractos de melodías musicales de diferentes partes del mundo.

País	Nombre melodía	Instrumento(s)
Bulgaria	Sama Lisi Den Zhanala ¹⁶	Coro femenino y cantante solista
Japón	Sanya ¹⁷	Shakuhachi, instrumento de viento tradicional japonés

En el caso de Sama Lisi Den Zhanala, se transcribió un extracto de la línea melódica de la solista de la agrupación.

¹⁶ KEXP. [KEXP]. (Junio 27, 2017). Le Mystere des Voix Bulgares - Full Performance (Live on KEXP) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AFgzzWT3zX4&t=258s>

¹⁷ S.f. [1975Noodles]. (Febrero 2, 2012). Shakuhachi - Kohachiro Miyata – Sanya [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NiSGPB158I&t=4s>

Ejemplo N° 1. Extracto trayectoria melódica solista en Sama Lisi Den Zhanala



En este segundo caso, se extrajo también un extracto de la línea melódica de una pieza para Shakuhachi, instrumento de viento tradicional japonés.

Ejemplo N° 2. Extracto trayectoria melódica Sanya



Estas dos melodías representan lo relativo al rito y tienen un ánimo ceremonial por sí solas. A través de estos extractos melódicos y rescatando los ánimos de cada una de las piezas musicales se comenzó a construir este primer movimiento.

Esquema Formal

Sección	A	B	C	D	E
Compases	1 - 17	18 - 29	30 - 51	52 - 83	84 - 101

La pieza comienza con la entrada del bombo que sirve de pulsación en toda la sección A, seguido de la entrada de las dos flautas junto a las voces femeninas sólo con indicaciones de vocales, sin texto. Cabe destacar que el bombo genera una sensación binaria, debido a la permutación que genera.

Ejemplo N° 3. Entrada de bombo (c. 1 – 5)



Ejemplo N° 4. Entrada de voces femeninas (c. 3)



En toda la sección A, se van agregando instrumentos y saliendo otros, siendo una parte más íntima ya que la presencia de instrumentos en la sección A es más bien reducida, dando inicio a lo que se vendrá después.

Hacia el compás 16, aparece por primera vez la agrupación de siete notas inspirada en el acompañamiento coral de Sama Lisi Den Zhanala, generando una dualidad entre una pulsación muy lenta y un movimiento aparentemente irregular.

Ejemplo n° 5. Introducción de septillo de semicorcheas en flauta I y II (c. 16)



Quando llegamos al compás 18 comienza la sección B que funciona como una preparación para el próximo solo de quena que vendrá en el compás 30. En este momento el andar pulsativo del bombo se detiene y da paso a una música más detenida.

En esta misma sección también aparece por primera vez y de forma muy parecida en la flauta I, clarinete, charango y mezzo I, una melodía muy similar a Sama Lisi Den Zhanala pero transpuesta a re menor.

Ejemplo n° 6. Melodía de flauta I (c. 22 – 24)



Ya hacia el compás 30 nos encontramos con el piano y el armónico del contrabajo junto a la quena, iniciando la sección C. Esta parte solista está inspirada en la música Sanya interpretada por un shakuhachi, instrumento de viento tradicional japonés. Respondiendo al espíritu de la pieza nipona y en concordancia con este primer movimiento, la quena toma el rol de solista, interpretando una melodía lenta, de mucho espacio y con diferentes efectos que evocan la esencia solemne del shakuhachi.

Ejemplo nº 7. Inicio de solo de quena (c. 34 – 37)

The image shows a musical score for a Quena (Qn.) solo. It consists of four measures. The first measure starts with a dynamic marking of *>pp* and features a triplet of eighth notes. The second measure begins with a dynamic marking of *fp* and includes the instruction "vib. amplio con voz" above the staff, which is represented by a wavy line. The third measure has a dynamic marking of *pp*. The fourth measure starts with a dynamic marking of *mp* and includes the instruction "gradual a eol." above the staff, with a dynamic marking of *fp* at the end of the measure.

Es importante destacar que el solo de la quena recopila giros melódicos tanto de Sanya como de Sama Lisi Den Zhanala, pasando por dos polos modales, tanto por Do menor dorio y por Fa sostenido menor bimodal (eolio – frigio), que responden a cada una de las canciones mencionadas. Este solo de quena dura hasta el compás 51, dando paso en el próximo compás a la sección D a través de una nota larga de quena en Fa sostenido, sumado a la entrada de violín II con un armónico artificial también en la misma nota.

La entrada recién mencionada nos da paso a la sección D que va desde el compás 52 al compás 83. Este segmento, por un lado sigue la lógica de la sección A volviendo a una especie de marcha fúnebre con un sentido más pulsativo pero a su vez con mucha más presencia instrumental. Por otra parte funciona como una recopilación de todo el material melódico y rítmico expuesto en las secciones anteriores, siendo una sección por sobretodo de desarrollo.

Tanto las voces femeninas como los violines funcionan como colchón armónico para lo que sucederá en esta sección, además de la inminente entrada del bombo en el compás 56, volviendo a la sensación pulsativa propuesta en la sección A. En el caso de las flautas, sus primeras intervenciones desde el compás 55 derivan de la sensación polirítmica que nos generaba los septillos de semicorchea de la primera sección.

Ejemplo nº 8. Entrada cuerdas pulsadas (c. 54)

The image shows a musical score for four string instruments: Oud, Guit., Char., and Guit. jazz. The score is written in treble clef and consists of four staves. The Oud staff begins with a rest in the first measure, followed by a chord marked *p* in the second measure, and a melodic line marked *mp* in the third measure. The Guit. staff has a rest in the first measure, followed by a chord marked *p* in the second measure. The Char. staff has a rest in the first measure, followed by a melodic line marked *p* in the second measure. The Guit. jazz staff has a rest in the first measure, followed by a melodic line marked *p* in the second measure. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

En el caso del ejemplo nº 8, podemos ver que a través de las alteraciones que el modo es Do menor dorio, al igual que el modo de Sanya. Por otra parte, el giro melódico del oud del compás 55 en mezzopiano proviene del inicio de Sama Lisi Den Zhanala pero transportado a La.

Hacia el compás 63 aparece tanto en la voz como en el glockenspiel una melodía derivada de Sanya, construyendo un pequeño pasaje en donde se detiene la sensación pulsativa de la música, abriendo paso al diálogo simbólico entre lo pulsativo como lo humano y lo no pulsativo como lo divino.

Ejemplo n° 9. glockenspiel y mezzo I (c. 63 – 65)



En el compás 65 aparece un material inédito en el violoncello II, que nos acompañará con fuerte presencia en las cuerdas frotadas hasta el final de la sección D. Este material está inspirado en las inflexiones de la voz de la solista en Sama Lisi Den Zhanala, que contienen glissandos además de repeticiones cortas y atresilladas de notas

Ejemplo n° 10. Nuevo material en violoncello II (c. 66)



Ya en el compás 68, vuelve a aparecer el septillo de semicorcheas tanto en el piano como en la percusión, sumándose al desarrollo motivico que se está generando y ganando una importante presencia.

En el compás 75 las voces comienzan a realizar el efecto de cambios de vocales de manera gradual siguiendo la misma tónica anterior, teniendo un rol de colchón armónico. Esta condición nos permite generar efectos vocales simples pero con una importante presencia dentro de la música.

Ejemplo n° 11. Paso gradual de vocales en alto I (c. 75 – 76)



Todas las situaciones anteriores sostienen la música hasta el compás 83 que es donde termina la sección D, que como dijimos anteriormente, se asemeja a la sección A debido a su carácter de marcha fúnebre, pero esta vez usando el ancho de la planta instrumental. Por tanto, esta sección la identificamos con una procesión fúnebre multitudinaria en donde los eventos suceden de manera simultánea.

Hacia el compás 84 comienza la sección E, quien da término a este movimiento en el compás 101. Esta sección se caracteriza por la progresiva bajada de intensidad sonora y tímbrica, volviendo de alguna forma a la concepción instrumental más reducida que pudimos ver en la sección A y que se puede evidenciar sobre todo en el compás 90.

Desde el compás 94, aparece la presencia de las voces junto a las intervenciones atresilladas de las flautas, acompañando la solitaria última entrada de el Glockenspiel en el compás 98.

Ejemplo nº 12. Última entrada de Glockenspiel (c. 98 – 99)



La pieza termina hacia el compás 101 con el trémolo con dinámica piano en el violoncello II y la sonoridad del piano de las segundas mantenidas desde el compás 99.

4.2 Análisis II movimiento: La construcción de una ciudad (en la quebrada)

Este segundo movimiento tiene relación con la noción de lo espontáneo a propósito de los relatos identitarios sobre Valparaíso. En el mismo sentido, en este movimiento se explotan elementos que los mismos intérpretes o director nos pueden entregar. Para eso se usó un método híbrido que ocupa tanto la música escrita, la improvisación dirigida y libre, además del elemento performático.

Como imagen simbólica, tenemos la acción espontánea de los habitantes de Valparaíso tomándose y estableciendo sus viviendas en terrenos impensados para la construcción de éstas, generando un panorama bastante peculiar con casas literalmente al borde de la ladera. Esto, entre muchas otras acciones, refleja la noción de espontaneidad a la que apuntamos, visibilizando la naturalidad de su autenticidad.

Esquema Formal

Sección	A	B	C	D
Minutos	00 – 1:30'	1:30' – 3:00'	3:00' – 4:30'	4:30' – 6:00'
Páginas	1	2	3	4

Los tiempos de cada una de las secciones es variable, controlada por el director y teniendo como referencia las cifras indicadas anteriormente.

La sección A comienza con los instrumentos que contienen la sigla de independientes, entre ellos el glockenspiel, el piano y todas las voces femeninas. En el caso de los dos primeros, sus intervenciones son

improvisaciones dirigidas, dando libertad al intérprete pero bajo ciertas premisas. Para la voz es bastante parecido pero aún con más libertad, pudiendo crear, elegir o improvisar el texto además de tener la responsabilidad de entrar según la numeración propuesta. Es también en la voz donde se explora la puesta en escena, la teatralidad y el ingenio de las intérpretes.

Ejemplo nº 13. Entradas independiente de voces femeninas (sección A)

Mezzo I	indep.	4	
Mezzo II	indep.	2	
Alto I	indep.	1	
Alto II	indep.	3	

E
N
T
R
A
D
A
S

susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

En cuanto a los otros instrumentos, las entradas y salidas de esta sección las dictamina el director, teniendo todas las opciones que le permiten al intérprete tener un rango de elección más o menos amplio sobre lo que va a interpretar.

Ejemplo nº 14. Opciones de intérprete en oud turco

Oud turco

opciones
intérprete

variaciones microtonales y de
velocidad de trémolo

mf

8^{va}

La sección A se caracteriza por sobretodo por brindar una variedad de libertades al intérprete y al director en la composición misma, sin embargo no es una libertad completa, por tanto en esencia esta sección es íntegramente improvisación dirigida. Para salir de esta sección y entrar a la próxima, el director cuenta un compás de cuatro.

La sección B sigue en una línea bastante parecida a la sección anterior, siendo en esencia una improvisación dirigida. Sin embargo, se empieza a instalar la improvisación libre junto al glockenspiel y a la guitarra eléctrica, además de agregarse la indicación 'inicia' indicando de que su entrada es inmediata al momento de comenzar ésta sección.

Por otra parte en esta sección también tenemos la entrada del oud turco, la guitarra clásica y el charango con figuraciones rítmicas propuestas en negra 60 y con la indicación de evocar una sonoridad modal en torno a lo que ya está sonando, además de tener un orden de entradas, situación que va a ayudar al acople de un ostinato rítmico lento y modal.

Ejemplo n° 15. Oud turco en sección B

Oud indep. 2 *opciones intérprete* ♩ = 60
Ostinato rítmico con las figuraciones dadas, evocando sonoridad modal ya sea con notas o acordes

Para salir de esta sección a los tres minutos aproximadamente, el director toma la partitura y se da media vuelta, señal que permitirá alertar a los músicos de la entrada a la sección C.

La sección C sigue la línea de lo propuesto por el glockenspiel y la guitarra eléctrica, ya que salvo las voces femininas, los músicos entran en improvisación libre. Esto sucede mientras el director y las cantantes recitan sus propios textos.

El texto que recita el director está en español, acompañado por la voz alto II, generando un pequeño desfase entre los dos. La mezzo I recita un texto en italiano y la mezzo II uno en francés. Todos estos textos están extraídos de este propio escrito. En el caso de la alto I, canta una melodía con tiempo de negra en 40 de manera intermitente.

Ejemplo nº 16. Alto I en sección C

opciones intérprete se cantará esta melodía en $\downarrow = 40$, siendo su aparición intermitente y con las consonantes o vocales que elija el intérprete.

A.I.



Para salir de la sección C, el director se dirige hacia los músicos y cuenta un compás de 4 tiempos en negra 50, dando la pulsación para la última sección del movimiento.

Al entrar a la sección D, tanto la percusión, el glockenspiel, el piano, el violoncello II y el contrabajo tienen figuraciones escritas que se repitan en forma de *loop*, llevando ellos mismos la pulsación de su andar sin necesitar al director. Ante esto, el director vuelve a señalar las entradas y salidas de los músicos y sus intervenciones además de encaminar la finalización de esta pieza a través de un *fade out* hasta que los sonidos sean prácticamente inaudibles.

Es también en esta parte donde se mezclan todas las prácticas anteriores; la improvisación dirigida, improvisación libre y la música escrita con tiempo y altura.

Ejemplo nº 17. Piano en sección D con música escrita en forma de loop

inicia



4.3 Análisis III movimiento: El plan es de LosOtros

Este último movimiento con que termina la obra está inspirada en la noción de Valparaíso como un espacio transcultural, en donde el diálogo intercultural permite la creación de nuevas prácticas y estructuras híbridas. Para poder simbolizar esta búsqueda, tomamos el plan de Valparaíso como un espacio que propicia el encuentro e interacción social y cultural, en donde no existe un grupo hegemónico que se haga acreedor de este espacio, sino que es construido por todo quién lo habite.

Para manifestar este ánimo más bien festivo del espacio descrito, se plantea un movimiento rápido que recoge elementos del carnaval y la músicaailable, puestas en este nuevo contexto musical. Para trabajar con estos elementos y manteniendo la óptica intercultural de la pieza, se transcribieron nuevamente tres extractos de melodías populares de música de diferentes partes del mundo.

País	Intérprete	Nombre melodía
Nigeria	Fela Kuti	Zombie ¹⁸
Perú	Susana Baca	Zamba Malato ¹⁹
China	Chen Jiebing	Dancing song of the Yao tribe ²⁰

¹⁸ Fela Kuti. [Fela Kuti]. (noviembre 9, 2015). Fela Kuti - Zombie [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Qj5x6pbJMyU>

¹⁹ Susana Baca [Susana Baca - Tema]. (noviembre 8, 2014). Zamba malató [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-xzPv897J_Y

²⁰ S.f. [Moonbaby1962]. (mayo 22, 2010). Traditional Chinese Music; 瑶族 舞曲-Dancing Song of the Yao Tribe [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GtLrE1W9Pbw>

En el caso de la primera, responde a una música de Nigeria interpretada por un cantante solista, coros femeninos, percusión, batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica.

Ejemplo n° 18. Extracto de melodía Zombie de Fela Kuti



La segunda música interpretada por la cantante Susana Baca tiene una instrumentación típica de la música afroperuana; cajón peruano, percusiones, guitarra acústica, voz solista y coros. A esta agrega un *baby bass* o contrabajo eléctrico.

Ejemplo n° 19. Extracto de melodía del bajo y voz solista de Zamba malató



La tercera música es interpretada por un ensamble tradicional de música china, teniendo como elemento central el *Erhu*, instrumento de dos cuerdas tradicional de China. Estas cuerdas se tocan con un arco, por tanto es un instrumento de la familia de las cuerdas frotadas.

Ejemplo n° 20. Extracto de melodía de la sección rápida de Dancing Song of the Yao Tribe



Esquema formal

Sección	A	B	C	D	E	C'
Compases	1– 38	39 – 65	66 – 90	91 – 150	151 – 197	198 – 253

En la sección A, iniciamos con una frase cuartal rápida de dos compases de cinco octavos para dar paso a una larga frase de un carácter rítmico con la marca de siete octavos. Esta frase presente en el clarinete, ziku y pandereta desde el compás 3, tiene la particularidad de ir cambiando la sensación rítmica del compás de siete con diversas agrupaciones, siendo cada compás distinto al anterior y haciendo nebulosa la marca en siete tiempos.

La sección se desarrolla repitiendo tres veces la frase inicial y el patrón rítmico mencionados; desde el compás tres, 15 y 27 pasando por tres polos tonales, Re menor, Si bemol menor y Sol menor. Estas tonalidades pertenecen a las canciones recopiladas para este movimiento.

También en esta sección podemos ver algunos giros melódicos que aluden o citan a las canciones anteriormente nombradas, presentes en las tres repeticiones del modelo rítmico expuesto desde el compás tres.

Ejemplo n° 21. Frase de carácter rítmico citando las primeras notas de Zombie de Fela Kuti en zikus cromático (c. 7 - 10)



La sección B parte en el compás 39 con el piano y la guitarra eléctrica exponiendo nuevamente los tres polos tonales de las canciones elegidas anteriormente, esta vez en forma de ostinato rítmico.

Ejemplo n° 22. Guitarra y piano (c. 39 – 41)

A musical score for guitar and piano. It consists of five staves. The top staff is for guitar, with a treble clef and a 7/8 time signature. It contains three measures of music with a melodic line of eighth notes, some beamed together and some with slurs. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The first measure starts with a dynamic marking 'mf'. The second and third staves are empty. The bottom staff is for piano, with a bass clef and a 7/8 time signature. It contains three measures of music with a rhythmic line of eighth notes. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The first measure starts with a dynamic marking 'mf'.

Hacia el compás 48 percibimos nuevamente el largo patrón rítmico de la sección A en el ziku y el clarinete, esta vez acompañado por cuerdas frotadas, e intervenciones de las cuerdas pulsadas y voces femeninas. Esta sección culmina con un bloque de vientos armonizando y variando melódicamente el patrón rítmico mencionado.

Cabe destacar que es en esta sección donde se gesta la primera intervención de las voces femeninas que en este movimiento tendrán un pequeño texto cantado pero con la particularidad de que este texto estará en uno de estos cuatro idiomas: español, francés, inglés, alemán. Este texto pueden estar superpuesto entre un idioma y otro, generando una riqueza tímbrica en cuanto a las combinatorias gestuales-vocales.

Ejemplo nº 23. Primera intervención voces femeninas en sección B (c. 52 – 57)

The image shows a musical score for two staves. The top staff has the English lyrics: "the plan is from". The bottom staff has the French lyrics: "le vie n de nous de nous". The music consists of a single melodic line with various note values and rests. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Slurs are used to group notes across measures.

La entrada a la sección C es marcada por los percusionistas, que luego de un pequeño pasaje solista, da la entrada a parte del ensamble en el compás setenta y cuatro. Esta sección se caracteriza por ser la preparación de la música que vendrá en la próxima sección.

Nuevamente el patrón rítmico expuesto por primera vez en la sección A es utilizado pero esta vez apareciendo en varios instrumentos, incluidas las voces femeninas, que permite que el ostinato de las percusiones dialogue con este patrón rítmico largo, además de existir intermitentemente un colchón o trama armónica que enriquece esta sección.

Cabe destacar que la entrada de la guitarra clásica en el compás 74 es aquella de la cual deriva la entrada del piano en el compás 78, siguiendo la lógica de la nota larga pero esta vez cruzada en la mitad del compás. Este hecho es significativo ya que es el material que dará pie a la sección siguiente.

Ejemplo nº 24. Entrada guitarra clásica en sección C (c. 74 – 77)



La sección D, como hablamos anteriormente, proviene del material entregado por la guitarra clásica y continuado por la guitarra eléctrica en la sección anterior. El piano continúa con la misma frase, sin embargo todos los instrumentos, salvo los violoncellos, contrabajo y bombo, dejan de sonar. Esto genera una especie de detención abrupta de la música anterior y a su vez genera un espacio, permitiendo que el efecto microtonal del violoncello II tome relevancia siendo parte de una base rítmica propuesta.

Ejemplo. Nº 25. Entrada violoncellos y contrabajo (c. 91)



Hacia el compás 100 nos encontramos con la entrada de violines en pizzicato, interpretando motivos con la misma trayectoria melódica que *The dancing song of the Yao Tribe*. Este tipo de procedimientos, recogiendo las trayectorias melódicas de esta música tradicional china se mantendrá en toda la sección, pasando por las cuerdas frotadas, los vientos y las cuerdas pulsadas.

Ejemplo nº 26. Entrada de violines en sección D (c. 100 – 102)

The image shows a musical score for two violins, measures 100 to 102. Both staves are marked with 'pizz.' and 'mf'. The music consists of a melodic line in the upper voice and a similar line in the lower voice. The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a half note. There are rests in the second measure for both parts. The notation includes stems, beams, and slurs.

Como se puede apreciar, el andar de la música en esta sección parece ser frenado por esta reducción instrumental y rítmica, generando espacios en donde aparecen casi de manera incidental los giros melódicos de las canciones mencionadas en un principio. Todo esto se quiebra inesperadamente hacia la entrada a la sección E, con una entrada en el piano a través de un subida por quintas, seguida por el oud, el charango y el violín II en pizzicato.

Ejemplo n° 27. Entrada de piano oud turco y charango, sección E (c. 150 – 153)

The musical score is presented in three systems. The first system features the piano oud turco part, starting with a dynamic marking of *p* and a long, flowing melodic line. The second system shows the charango part, beginning with a dynamic marking of *mf* and a gradual tremolo effect, with dynamic markings *p* and *pp* indicated. The third system shows the piano oud turco part, starting with a dynamic marking of *mf* and a gradual tremolo effect, with dynamic markings *p* and *pp* indicated.

Con el inicio de la sección E, cambia el pulso a negra igual a 80, generando la sensación de una parte mucho más extendida, debido a las largas frases ligadas que interpretan la mayoría de los instrumentos en esta sección, sin embargo la cuenta del compás en siete pulsos se mantiene, ya que nos permite poder generar frases que suenan de manera irregular rítmicamente en este contexto, pero que a su vez están escritas de manera cuadrada para los intérpretes.

Esta sección es mucho más ambiental; los recursos tímbricos de los instrumentos se trabajan con sutileza, mostrándonos la potencialidad de esta paleta instrumental. A su vez, se expone la notas de la melodía de Zamba malató pero repartida entre el glockenspiel, y el piano.

Ejemplo n° 28. Notas de melodía Zamba malató repartidas en glockenspiel y piano (c. 166 – 172)

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Glock.' and contains a melody of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is labeled 'Pno.' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a very piano (*pp*) dynamic. The piano part has rests for the first three measures before entering.

Esta misma situación vuelve a ocurrir después en las voces femeninas, presentando nuevamente las notas de la canción peruana. Por otra parte tenemos las importantes intervenciones semi aleatorias del violoncello II y el contrabajo, realizando glissandos descendentes sin una pulsación definida.

La sección mantiene su carácter de ambiental y de tramas abiertas hasta la entrada de la guitarra eléctrica junto al clarinete que con la vuelta al tiempo anterior que fue más rápido, exponen nuevamente el patrón rítmico que visto por primera vez en la sección A y que marca la entrada a la sección C'.

Esta sección C', es una recapitulación de la sección C pero reinstrumentada y engrosada tímbricamente, siendo la parte que dará término a este último movimiento. Existen particularidades en esta sección que antes no existieron, como las octavas del piano en el compás 226 así como el nuevo texto onomatopéyico interpretado en el mismo compás por las voces femeninas, generando un efecto que se suma al desarrollo de estos compases.

Ejemplo n° 29. Onomatopeya voces femeninas (c. 226 – 229)

The image shows a musical score for four vocal parts. Each staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a hairpin indicating a transition to *p* (piano). The lyrics for all parts are "ta ka ta ka ta ka ta", repeated across four measures. The notation consists of eighth-note patterns on a treble clef staff.

El término de este movimiento se da de la misma forma en que terminaba la sección C, con el patrón rítmico armonizado por los vientos junto a la percusión, pero esta vez con un *tutti* que permite terminar en una dinámica alta y con un grosor instrumental potente, dando paso al final de esta obra.

Ejemplo n° 30. Patrón rítmico y final en cuerdas frotadas (c. 249 – 253)

The image shows a musical score for five string parts. The first four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos) have dynamic markings of *mf* and *p*, with hairpins indicating a transition to *f* (forte). The fifth staff (Double Basses) has a dynamic marking of *mf* and the instruction "arco normal." below it. The notation shows rhythmic patterns with accents and slurs across five measures.

5 CONCLUSIONES

Valparaíso se presenta como un ícono del fenómeno intercultural en Chile; desde el siglo XIX ha vivido una intensa interacción multicultural a raíz de tener un puerto de gran relevancia para la economía mercantil en este entonces. Esta situación motivaba a extranjeros migrantes a establecerse en la ciudad, creándose así grandes comunidades de migrantes que convivían con los habitantes oriundos de esta ciudad, sumado también a esta situación el hecho de que existía una importante población flotante extranjera que entraba y salía del país en las embarcaciones que atracaban en el puerto.

Esta multiculturalidad gestada desde este entonces ha tenido consecuencias hasta la actualidad, ya sea en su patrimonio material e inmaterial, pudiéndose visualizar los grandes aportes y novedosos cambios que tuvo Valparaíso a través de la historia, gracias al aporte a las comunidades de migrantes habitantes de la ciudad.

A pesar de que el concepto de identidad se aleje de la realidad heterogénea e híbrida del puerto, todo lo descrito anteriormente es la base para poder entender una identidad narrada sobre Valparaíso; son nuestros propios relatos sobre la ciudad los que nos hacen identificarnos con ella. Esto nos permite entender cómo el cambio y la mutabilidad se hacen parte de un relato de identidad. En este mismo sentido, existen al menos tres relatos que cobran fuerza sobre el puerto: **el misterioso, el espontáneo y el transcultural.**

A través de los elementos que entrega esta parte de la investigación acerca de Valparaíso, el fenómeno intercultural y la búsqueda de la identidad, es que se plantea “Música para un Valparaíso mutante”. Ésta se posiciona dentro de una investigación artística con una óptica interdisciplinaria, produciendo una

nueva propuesta musical y composicional que plantea, a través de un conocimiento situado sobre la propia realidad porteña, un cambio paradigmático en torno al trabajo del timbre en los ensambles instrumentales.

Esta novedosa inclusión de instrumentos musicales de diferentes procedencias geográficas, sociales, culturales y de categorizaciones musicales a la paleta instrumental posible en el universo composicional de música de tradición escrita, trae consigo un enriquecimiento tímbrico y de colores instrumentales que toma gran relevancia en la sub-disciplina musical, además de proponer nuevos desafíos y problemáticas en torno a la organología, los estudios de instrumentación y orquestación.

Por otra parte, estas nuevas problemáticas no sólo se quedan en el ámbito musical, sino que traspasan las barreras disciplinares para instalarse en las ciencias sociales, sobre todo respecto del universo conceptual actual sobre fenómenos como la interculturalidad, procesos de hibridación y la globalización.

En este sentido y al igual que la nueva tradición que se genera a partir de la incorporación de instrumentos tradicionales del folclore latinoamericano y de sus pueblos originarios al imaginario tímbrico de los compositores en América Latina, la propuesta entregada en “Música para un Valparaíso mutante”, apunta directamente hacia el fenómeno intercultural, visibilizando y quebrando los límites disciplinares de la música y la composición musical, siendo una investigación artística planteada desde intersecciones disciplinares, privilegiando este espacio híbrido que nos permite entregar esta nueva propuesta musical.

6 BIBLIOGRAFÍA

1. ANDRADE, G. (2018). *Carnaval de Socoroma, Composición inspirada en el carnaval de Socoroma, para cuatro Tarkas y Orquesta Andina* (Tesis de Magíster). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
2. ASTELLI, N. (2002). *Valparaíso, escenario y artistas*. Chile: Gobierno regional de Valparaíso.
3. BALANGIONE, C. (2014). *El legado de los italianos en Valparaíso*. Boletín Histórico de la Sociedad de Historia y Geografía de la Provincia de Marga – Marga, 12, pp. 121-132.
4. CÁCERES, E. (s.f). *Catálogo completo de obras*. Recuperado el 31 de octubre de 2018 Scd: <http://www.ecaceres.scd.cl/catalogo.html>.
5. CAMPOS, J. (2006). *Interculturalidad, Identidad y Migración en la Expansión de las Diásporas Musicales*. octubre, 29, de Razón y palabra Sitio web: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/jlcampos.html>
6. CASTAGNETO, P & GONZÁLEZ, P. (2013). *Cerro Alegre, crónica de los cerros Alegre y Concepción*. Chile: Altazor.
7. CHANDÍA, M. (2004). *La cuadra: pasión, vino y se fue... Cultura, lugar, memoria y sujeto populares en el Barrio Puerto de Valparaíso*. Chile: RIL editores.
8. DE LA HABA, J. (2001). *Dilemas de la globalización: hibridación cultural, comunicación y política*. Voces y culturas, 17, pp. 143-165.
9. DÍAZ, R. (2008). *Cultura originaria y música chilena de arte*. Santiago: Amapola Editores
10. DIETZ, G. (2017). *Interculturalidad: una aproximación antropológica*. Perfiles Educativos, 39, pp. 192-207.
11. EMMA. (s.f.) *Estudio modular de música actual*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Emma: <http://andonzalez.wixsite.com/emma/about>
12. ENSAMBLE ANTARA. (s.f.) Proyecto Antara. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Ensamble Antara: <https://antara.cl/ensamble-antara/>

13. ESTERMANN, J. (2014). *Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Apuntes desde la Filosofía Intercultural*. POLIS, 13, pp. 347-368.
14. ESTRADA, B. (2000). *Población e inmigración en una ciudad-puerto. En Valparaíso. Sociedad y economía en el siglo XIX(13-53)*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso.
15. GARCÍA, A. (2016-2017). *TÒ TÍ ÊN EÎNAI, TÒ TÍ ESTI, TÒ ÓN: Su sentido y tradición*. CONVIVUM, 26, 49-77.
16. GARCÍA CANCLINI, N. (1997). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, III, pp. 109-128.
17. GARCÍA CANCLINI, N. (1999). *La Globalización y la interculturalidad narradas por los antropólogos*. 14 octubre, 2018, de Revista Maguaré Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4862264>
18. GARCÍA CANCLINI, N. (2003). *noticias recientes sobre la hibridación*. Octubre 13, 2003, de Revista Transcultural de Música Sitio web: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>
19. GARCÍA CANCLINI, N. (2004). *La globalización, ¿productora de culturas híbridas?*. En Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad(81 - 94). Sevilla, España: Universidad libre para la construcción colectiva (UNILCO).
20. GOBIERNO DE CHILE. (2004). *Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial / UNESCO*. Cuadernos del consejo monumentos nacionales, 70, pp. 1 - 152.
21. GRUESO, D. (2003). *¿Qué es el multiculturalismo?*. El hombre y la máquina, 20-21, pp. 16-23.
22. HARRIS, G. (2003). *Estudios sobre economía y sociedad en el contexto de la temprana industrialización porteña y chilena del siglo XIX*. Valparaíso, Chile: Editorial Puntángelos.
23. HERNÁNDEZ, M. (2007). *Sobre los sentidos de "multiculturalismo" e "interculturalismo"*. Ra Ximhai, 3 (2), 429-442.

24. HOPENHAYM, M. (2000). *Transculturalidad y diferencia*. Octubre 01, 2018, de Cinta de Moebio Sitio web: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10100702>
25. LE DANTEC, F. (2003). *Crónicas del viejo Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso.
26. MADARIAGA, M & BARROILHET, M. (2010). *Valparaíso capital cultural*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
27. MARRERO, E. (2013). *Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz*. Tabula Rasa, 19, pp. 101-117.
28. ORQUESTA ANDINA. (s.f.) *Orquesta Andina*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Orquesta Andina: <http://www.orquesta-andina.cl/rese%C3%B1a.htm>
29. PLANETA MINIMAL. (s.f.) *Planeta Minimal*. Recuperado el 31 de octubre de 2018, de Música Popular: <http://www.musicapopular.cl/grupo/planeta-minimal/>
30. PÉREZ-BRIGNOLI, H. (2017). *Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana*. Cuadernos de Literatura, XXI, pp. 96-113.
31. RICOEUR, P. (2009). *Identidad narrativa*. En Sujeto y relato (pp. 339-355). México: Unam
32. ROJAS, V. (2001). *Valparaíso, mito y leyendas*. Santiago, Chile: RIL editores.
33. SÁEZ, L. (2001). *Valparaíso, lugares, nombres y personajes. siglos XVI-XXI*. Valparaíso, Chile: Edit. Puntángelos - Edit. BACH (Usach).
34. SÁEZ, L. (2009). *Diccionario histórico-cultural de Valparaíso, toponimia, personajes, instituciones*. Valparaíso, Chile: Ediciones U. de Playa Ancha.

35. SÁNCHEZ, R. (2011). Historia e identidades narrativas. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 20, pp. 70-85.
36. STALLAERT, C. (2017). *Transculturación, transmodernidad y traducción. Una mirada latinoamericana sobre la Europa del siglo XXI*. Cuadernos de literatura, 21, pp. 121-152.
37. TORIBIO MEDINA, J. (1888). *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*. Santiago de Chile, Tomo VIII
38. VALDIVIA, P. (1955). *Cartas*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
39. VAN VLIET, W. (s.f). Canciones Salvajes (2007 - premiere). Recuperado el 31 de Octubre de 2018 Winanda Van Vliet: <https://sites.google.com/site/winandavvliet/projecten/canciones-salvajes>.
40. VELASCO, M. (2010). *Paulo Freire, Paul Ricoeur y la identidad narrativa*. *Revista Realidad*, 123, pp. 117-147.
41. VIAL, S. (2001). *Valparaíso, el violín de la memoria*. Santiago, Chile: RIL editores.
42. VICUÑA MACKENNA, B. (1910). *Crónicas de Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Imprenta Minerva p. 25.
43. VICUÑA MACKENNA, B. (1936). *Historia de Valparaíso*. Santiago de Chile: Dirección general de prisiones
44. VILLAREAL, H. (2005). *Imaginario Etnomusicales de la Globalización*. *Razón y Palabra*, 10 (44)
45. VILLAVICENCIO, L. (2012). *Un diálogo intercultural más allá del culturalismo*. *Opinión jurídica*, 11, pp. 31-44.

Música para un Valparaíso mutante

Para gran ensamble híbrido

Fabián Villalobos Medina (1990)

Planta Instrumental

La obra está compuesta para un gran ensamble híbrido que se compone de 21 intérpretes:

Flauta I

Flauta II

Quena – Ziku

Clarinete en Bb

Percusionista I – Bombo, bongoes y platillo Ride

Percusionista II – Glockenspiel y Pandereta

Piano

Oud turco

Guitarra clásica

Charango

Guitarra de caja (jazz)

Mezzosoprano I

Mezzosoprano II

Alto I

Alto II

Violín I

Violín II

Violoncello I

Violoncello II

Contrabajo

Glosario



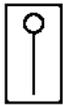
Eólico en flautas y ziku



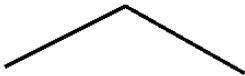
En quena con voz, replicando misma nota tocada



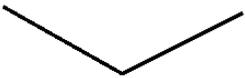
En voz, pasar gradualmente de una vocal a otra



Macetas blandas



subir afinación de manera microtonal



Bajar afinación de manera microtonal



En percusión I, se toca el borde metálico del bombo

Valparaíso siempre ha sido observado como un espacio lleno de colores y rarezas, con un sinfín de matices así como de encuentros, desaveniencias y conflictos. Y es que en este puerto parece ser que todo es posible.

Esta música está dedicada a los tres Valparaíso que conozco;

el misterioso,

el espontáneo,

el transcultural.

I
Panteón, misterio funerario y disidencia

Fabian Villalobos Medina

♩ = 50

Flauta I

Flauta II

Quena

Clarinete en Sib

Ride Bombo (Percusionista I)

Glockenspiel (Percusionista II)

Piano

Oud turco

Guitarra

Charango

Guitarra de jazz

Mezzo I

Mezzo II

Alto I

Alto II

Violin I

Violin II

Violonchelo I

Violonchelo II

Contrabajo

pp

ppp

mp

ppp

p

fp

mp

fp

mp

mp

a h

a h

a mm

a mm

gliss

gliss

p

♩ = 50

sul pont.

ppp

sul pont.

fp

pp

pizz.

mf

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

pizz.

mf

11

Fl. *p* *mf* *p*

Fl. *p* *mf* *p*

Qn. *pp* *fp* *fp* *pp*

Cl. *pp*

Perc. I *fp* *ppp*

Perc. II *p* *mf*

Pno. *pp* *p*

Oud *fp* *ppp* *fp* *ppp* *p*

Guit. *p* *fp* *ppp* *fp* *ppp* *p*

Char. *p* *fp* *mf*

Guit. jazz *p*

Mezzo

Mezzo *p* *mp* *p*
a a a dia_ ria_

A. *mp* *mp* *p*
da ra_ o da ra_

A. *p* *fp*
dia ra o dia ria o ria_

Vln. I normal. *pp* normal.

Vln. II *pp* normal.

Vc. *pp*

Vc. arco sul pont. *p*

Cb. *p*

19

Fl. *p* 3

Fl.

Qn. *mp* *fp*

Cl. *p* 3

Perc. I *ppp* *pp* *fp* *ppp* *p*

Perc. II *mf*

Pno. *pp* *p*

Oud *mf*

Guit.

Char. *mf* 3 3 3 3

Guit. jazz *p* *mf*

Mezzo *p* 3 3 3 3 *mp* *fp*
da ra da da ra ra ia ra ra ia ra ra ia da ra o

Mezzo

A. *pp*

A.

Vln. I *p* *gliss.* *gliss.*

Vln. II *p* arco sul pont

Vc. *fp* *fp* *p*

Vc. arco normal. *p* *pp* *p* 8va

Cb. *mf*

25

Fl. *p* *mf* *p*

Fl. *pp* *p* *fp* eol. *p* *mf* *p*

Qn. *fp* *pp* *fp* *mf* *p* *fp*

Cl. *fp* *mf* *p* *fp*

Perc. I *p* *p*

Perc. II

Pno. *mf* *mp*

Oud *8va* *Red.*

Guit. *p*

Char.

Guit. jazz *p* *mf*

Mezzo *mp* *mf* *p* *fp*
mm a dia a mm

Mezzo *mp* *mf* *p* *fp*
o mm a dia a mm

A. *mp* *mf* *p* *fp*
o mm a dia a mm

A. *mp* *mf* *p* *fp*
a dia a mm

Vln. I

Vln. II

Vc. *p* arco sul tasto *gliss. gliss.*

Vc. *p* arco sul tasto *gliss. gliss.*

Cb. *pp* *p* *mf* *fp* *pasando a arm. gradual sul pont*

34

Fl.

Fl.

Qn.

Cl.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Cb.

vib. amplio con voz

gradual a eol.

con voz

pp *fp* *pp* *mp* *fp* *mf* *p*

pp

44

Fl.

Fl.

Qn. gradual a eol. vib. amplio

Cl.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Cb.

pp

pp

f

p

mf

fp

mp

p

fp

fp

pp

53

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Qn. *fp*

Cl. *mp* *pp*

Perc. I *ppp* *p* *fp* *ppp* *p* *fp* *pp*

Perc. II *p* *mf*

Pno.

Oud *p* *mp* *mf* *mp*

Guit. *p*

Char. *p*

Guit. jazz *p* *mp* *pizz.*

Mezzo *ppp* *mp* *p* *ppp* *mp* *aa* *mm*

Mezzo *ppp* *mp* *p* *ppp* *mp* *aa* *mm*

A. *ppp* *mp* *p* *ppp* *mp* *aa* *mm*

A. *ppp* *mp* *p* *ppp* *mp* *aa* *mm*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *pp* *p* *pp*

Vc. *pizz.* *mf* *p* *mf*

Vc. *pizz.* *mf* *p* *mf*

Cb. *mf* *p*

61

Fl. *mf* *p* *fp*

Fl. *mf* *p* *fp*

Qn. *mf* *p* *fp*

Cl. *mf* *fp* *mf*

Perc. I *p* *ppp* *p* *fp* *ppp*

Perc. II *p* *ppp* *p* *fp* *ppp*

Pno. *ppp* *p* *mf*

Oud *p* *gliss.* *fp*

Guit. *p* *mf* *pizz.* *p*

Char. *mf* *fp* *mf* *p* *mp* *pizz.* *p*

Guit. jazz *mf* *mf* *p* *p* *3*

Mezzo *mp* *ppp* *mp* *p* *fp*

Mezzo *mp* *ppp* *mp* *p* *fp*

A. *p* *ppp* *mp* *p*

A. *p* *ppp* *mp* *p*

Vln. I *fp* *p* *ppp* *fp* *p* *gliss.*

Vln. II *fp* *fp* *p* *3*

Vc. *p* *fp* *arco sul tasto.* *fp* *ppp*

Vc. *pp* *3* *3* *3* *fp*

Cb. *f* *mf*

8^{va} *ppp*

15^{ma}

a dia ra ra io mm

da ria a o mm aa mm

mm o mm

aa mm

sul tasto, gradual a trémolo

arco sul tasto.

arco sul tasto.

68

Fl. *mp* 3

Fl.

Qn. *mf* 3

Cl. *p* *mf* *p* *fp*

Perc. I *p* *ppp* *mf* *mp*

Perc. II *p*

Pno. *pp* *mp*

Oud *pp* 3

Guit. *mf* *p*

Char.

Guit. jazz *mf* *p*

Mezzo *pp* *mf*
aa

Mezzo

A. *fp* *mf*
io mm

A. *fp* *mf*
io mm dia ra da dia ra a

Vln. I *p* *gliss.* *fp*

Vln. II *gliss.* *fp* *gliss.* *fp*

Vc. *fp*

Vc. *p* *gliss.* *fp*

Cb. *fp*
gradual a arm.
arco sul pont

9

71

Fl. *mf* *fp* *vib. amplio*

Fl. *p* *mf* *p*

Qn. *gliss.* *p* *p* *3*

Cl. *p* *3*

Perc. I *fp* *ppp* *mf* *p* *pp* *fp* *ppp*

Perc. II *mp* *p*

Pno. *15^{mo}* *pizz.* *p* *mf*

Oud *mp* *fp* *mf* *mp* *3*

Guit. *mf*

Char. *mf*

Guit. jazz

Mezzo *p* *pp* *mf* *p*
mm aa mm

Mezzo *fp*
io mm

A. *fp* *gliss.* *a*

A. *p* *pp* *a*
mm

Vln. I *gliss.* *p* *fp* *p* *gliss.*

Vln. II *p* *3* *3* *3* *fp*

Vc. *pp* *p* *gliss.* *fp* *p* *gliss.* *fp*
arco sul tasto.

Vc. *gliss.* *p* *fp* *fp* *pp* *3*

Cb. *pp* *mf* *pizz.*

75

Fl. *p* *mf* *vib. amplio* *p* *fp*

Fl. *p* *fp*

Qn. *fp* *mf* *fp* *mf*

Cl. *fp* *mf* *fp*

Perc. I *fp* *ppp* *p* *ppp* *mf*

Perc. II *mp*

Pno. *p* *mf* *p*

Oud *mf*

Guit.

Char.

Guit. jazz *mf*

Mezzo *pp* *mf* *p*
 paso de vocales de manera gradual
 a

Mezzo *pp* *mf* *p*
 paso de vocales de manera gradual
 a o

A. *pp* *mf* *p*
 paso de vocales de manera gradual
 a o u mm

A. *mf* *p*
 o u mm

Vln. I *p* *gliss.* *fp*

Vln. II *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vc. *p* *gliss.* *fp*

Vc. *gliss.* *fp*

Cb. *fp*

arco sul tasto.

78

vib. ampio

Fl. *mf*

Fl. *mp* *mf* *p*

Qn. *p* *mf* *fp*

Cl. *p* *mf*

Perc. I *p* *ppp* *mf*

Perc. II *mp*

Pno. *mp* *pp*

Oud

Guit. *pizz.* *mf*

Char. *mp*

Guit. jazz

Mezzo *mf* *p*
o u mm

Mezzo *p*
u mm

A. *pp*
a

A. *pp* *mf*
a o

Vln. I *p* *gliss.* *gliss.* *fp*

Vln. II *p* *gliss.* *gliss.* *p*

Vc. *fp* *p* *gliss.* *fp*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb.

82

Fl. *fp* *mf* *mf* *mf*

Fl. *fp* *mf* *mf* *mf*

Qn. *mf* *mf* *mf* *fp*

Cl. *fp* *mf* *mf* *fp*

Perc. I *fp* *ppp* *mp*

Perc. II *p* *p* *pp*

Pno. *mp*

Oud *p*

Guit. *normal.*

Char. *mp* *p* *mf*

Guit. jazz *mf* *mp*

Mezzo *pp* *mf* *p* *mf* *mp*

Mezzo *pp* *mf* *p*

A. *mf* *p* *ppp* *mp* *p*

A. *p* *p* *pp*

Vln. I *p* *gliss.* *fp* *p* *gliss.* *gliss.* *fp*

Vln. II *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *fp*

Vc. *pizz.* *mf* *arco sul pont.* *variando rapidez del trémolo*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

Mezzo lyrics: a o u mm dia ra a o dia

Mezzo lyrics: a o u mm

A. lyrics: o u mm o mm a

A. lyrics: u mm da ria ra a mm

88

Fl. Fl. Qn. Cl. Perc. I Perc. II Pno. Oud Guit. Char. Guit. jazz Mezzo Mezzo A. A. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Cb.

Lyrics:
 Mezzo: ra a dia ra mm
 Mezzo: da a dia ra mm
 A.: a o u mm
 A.: a o

Dynamic markings: *mp*, *p*, *mf*, *fp*, *ppp*, *mf*, *p*, *ppp*, *mp*, *p*, *mf*, *fp*, *gliss.*

94

Fl.
Fl.
Qn.
Cl.
Perc. I
Perc. II
Pno.
Oud
Guit.
Char.
Guit. jazz
Mezzo
Mezzo
A.
A.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Cb.

da ra dia ra o mm
dia ra ra io mm
u mm a o u mm
a o u mm

pp
p
mp *fp*
ppp *mp* *p*
ppp *mp* *p*
gliss.
fp *pp*
pp

II

La construcción de una ciudad(enla)quebrada

Fabían Villalobos Medina

*los instrumentos con sigla indep. son independientes al director.

Estas indicaciones las dará el director marcando las entradas y salidas de cada musician.

el director cuenta un compás de 4/4 dando entrada a la segunda sección

00 min. 1:30 min.

Flauta I
opciones intérprete $pp <$ fp $f >$

Flauta II
gradual a frull. fp

Siku
gradual a a eólico. fp

Clarinete en Sib
opciones intérprete cambio de octavas 8^{va} | y lento vib. amplio y lento

Percusionista I
opciones intérprete intervenciones de macetas en ride, generando atmósferas con distintas dinámicas. pp ff pp

Glockenspiel (Percusionista II)
indep. opciones intérprete motivo melódico como ostinato lento con las notas sugeridas mf

Piano
indep. opciones intérprete frases melódicas rápidas y no pulsativas con las notas propuestas, contrastantes en dinámica 8^{va} |

Oud turco
opciones intérprete variaciones microtonales y de velocidad de trémolo mf

Guitarra
opciones intérprete conformación de acordes con estas notas y sus octavas, no pulsativas. mf

Charango
opciones intérprete conformación de acordes con estas notas y sus octavas, no pulsativas.

Guitarra de jazz
opciones intérprete añadir achacaturas distintas a gusto, de manera cercana o lejana en el tiempo. mf

Mezzo I
indep. 4 susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

Mezzo II
indep. 2 susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

Alto I
indep. 1 susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

Alto II
indep. 3 susurrar y elevar la voz con apreciaciones de la intérprete sobre Valparaíso como una ciudad particular, relativa a su espontaneidad y mística.

Violin I
opciones intérprete $pp <$ fp $f >$

Violin II
opciones intérprete $pp <$ fp $f >$

Violonchelo I
sui pont. $p <$ $>$

Violonchelo II
 fp

Contrabajo
sui tasto mf

EL DIRECTOR DA LAS ENTRADAS

Los que tienen indicación 'inicia' parten enseguida.
 Los que no, la entrada es indicada por el director

2

1:30 min.

3 min.

Fl. *inicia* *opciones intérprete* *p* *mf*
 trayectorias rápidas ascendentes y descendentes con las notas propuestas
 frases cortas y repetitivas sin pulso. ráfagas de viento metafóricas

Fl. *inicia* *opciones intérprete*
 Repetición de misma nota en staccato, frases cortas yendo de rápido a lento
 y viceversa. Elección de notas por el o la intérprete.

Ziku *inicia* *opciones intérprete*
pp *ff* *pp* vib. amplio y lento

Cl. *inicia* *opciones intérprete*
 Repetición de misma nota en staccato, frases cortas yendo de rápido a lento
 y viceversa. Elección de notas por el o la intérprete.

Perc. I *inicia indep.* *opciones intérprete* intervenciones de macetas en bombo, generando trémolos profundos.
pp *fp* *f*

Perc. II **LIBRE**

Pno. *inicia indep.* *opciones intérprete* seguir intervenciones de bombo con las notas propuestas, generando acordes y clusters.

Oud *indep.* *opciones intérprete* *♩ = 60*
 E N T
 Ostinato rítmico con las figuraciones dadas, evocando sonoridad modal ya sea con notas o acordes

Guit. *indep.* *opciones intérprete* *♩ = 60*
 R A D A S
 Ostinato rítmico con las figuraciones dadas, evocando sonoridad modal ya sea con notas o acordes

Char. *indep.* *opciones intérprete* *♩ = 60*
 Ostinato rítmico con las figuraciones dadas, evocando sonoridad modal ya sea con notas o acordes

Guit. jazz **LIBRE**

Mezzo I *opciones intérprete*
 canta una nota de las propuestas, empezando con una vocal y termina consonantes largas 'M' o 'N'.
pp *fp* *f*

Mezzo II *opciones intérprete*
 canta una nota de las propuestas, empezando con una vocal y termina consonantes largas 'M' o 'N'.
pp *fp* *f*

A. I *opciones intérprete*
 canta una nota de las propuestas, empezando con una vocal y termina consonantes largas 'M' o 'N'.
pp *fp* *f*

A. II *opciones intérprete*
 canta una nota de las propuestas, empezando con una vocal y termina consonantes largas 'M' o 'N'.
pp *fp* *f*

Vln. I *inicia* *opciones intérprete* **armónicos artificiales cortos glissando hacia abajo, elegir notas de escala Gm**

Vln. II *inicia* *opciones intérprete* **armónicos artificiales cortos glissando hacia abajo, elegir notas de escala Cm**

Vc. *indep.* *opciones intérprete* *♩ = 60* *sul pont.*
 notas coordinadas entre cellos, con duración aproximada de redonda en
 con espacios de silencio extendidos

Vc. *indep.* *opciones intérprete* *♩ = 60* *sul pont.*
 notas coordinadas entre cellos, con duración aproximada de redonda en
 con espacios de silencio extendidos

Cb. *inicia* *opciones intérprete* **armónicos artificiales largos, elegir notas de escala Fm**

En esta sección todos los instrumentos, salvo las voces, entran en IMPROVISACIÓN LIBRE, interactuando entre ellos y generando atmósferas para la narración del texto por parte del director, por tanto sus dinámicas no deben tapar el texto recitado.

Con todo lo dicho, concluimos que no existe una identidad inmutable con la cual identifiquemos a Valparaíso, más bien es todo lo contrario; identificamos a la ciudad mucho más con la diversidad cultural, la transculturalidad, la heterogeneidad y los procesos de hibridación. Sin embargo podemos situarnos dentro de estas múltiples dimensiones contando la propia historia de Valparaíso y a través de esto, forjar una identidad narrativa de la ciudad. Creemos que las narraciones sobre el espíritu de este Valparaíso mutante no pueden escapar de las nociones de lo transcultural, lo espontáneo y lo híbrido; son éstas las que le dan estructura al relato que podemos contar sobre la ciudad, por tanto han sido y son de vital importancia para comprender el espíritu del puerto.

En esta sección el director se da la vuelta mirando al público y narra a viva voz.

para salir de esta sección, el director se dirigirá a los músicos y contará un compás de 4/4 en $\text{♩} = 50$

Mezzo I *opciones intérprete* Se recitará el texto después de que empiece el director, a modo de murmullo con variaciones de dinámica fuertes y cortas volviendo siempre al murmullo

Ricoeur dice "la storia costruisce il carattere duraturo di un personaggio (...), costruendo l'identità dinamica della storia ha detto. L'identità della storia forgia quella del personaggio". questo significa che è la storia che raccontiamo a colui che costruisce la nostra identità narrativa.

Mezzo II *opciones intérprete* Se recitará el texto después de que empiece el director, a modo de murmullo con variaciones de dinámica fuertes y cortas volviendo siempre al murmullo

Cette identité narrative est basée sur la compréhension de soi comme une interprétation d'elle-même, l'interprétation faisant partie du champ d'application du narration Donc, ce récit d'une histoire de vie utilise à la fois la histoire comme de la fiction, ceci étant une fiction historique ou une histoire de fiction

opciones intérprete se cantará esta melodía en $\text{♩} = 40$, siendo su aparición intermitente y con las consonantes o vocales que elija la intérprete.

A. I *mf*

A. II *opciones intérprete* Se recitará el texto con un muy pequeño desfase con el director, siendo una especie de reverberación de éste sin entorpecer lo que dice el texto.

Con todo lo dicho, concluimos que no existe una identidad inmutable con la cual identifiquemos a Valparaíso, más bien es todo lo contrario; identificamos a la ciudad mucho más con la diversidad cultural, la transculturalidad, la heterogeneidad y los procesos de hibridación. Sin embargo podemos situarnos dentro de estas múltiples dimensiones contando la propia historia de Valparaíso y a través de esto, forjar una identidad narrativa de la ciudad. Creemos que las narraciones de la historia de este Valparaíso mutante no pueden escapar de las nociones de lo transcultural, lo espontáneo y lo híbrido; son éstas las que le dan estructura al relato que podemos contar sobre la ciudad, por tanto han sido y son de vital importancia para comprender el espíritu del puerto.

LOOP

la música que está escrita se repite constantemente

El final de la música lo da el director haciendo que todas las intervenciones bajen su dinámica en un fade out hasta que sea inaudible.

4

4:30 min.
♩ = 40

6 min - 7 min

Fl. *opciones intérprete* Repetición de misma nota de la escala de Bbm en stacatto, frases cortas yendo de rápido a lento y viceversa. Elección de notas por el o la intérprete. $p \leq mf$

Fl. *opciones intérprete* Repetición de misma nota de la escala de Bbm en stacatto, frases cortas yendo de rápido a lento y viceversa. Elección de notas por el o la intérprete. $mf \geq p$

Ziku *opciones intérprete* soplar una nota cólica de la escala Bbm de forma incidental e intermitente, con vibrato amplio mf p

Cl. p fp

Perc. I *inicia* p *opciones intérprete* Se tocarán negras en el bombo, haciendo intervenciones de trémolos en platillo con las mismas macetas del bombo.

Perc. II *inicia* p

Pno. *inicia* p

Oud. *opciones intérprete* Se interpretará un extracto de una melodía tradicional de alguna música que se relacione íntimamente con el instrumento, en lo posible dentro de la escala de Cm, Fm, Eb o Ab, acoplándose esta melodía a la pulsación general desarrollando un ostinato que se acople a la música propuesta.

Guit. *opciones intérprete* Se interpretará un extracto de una melodía tradicional de alguna música que se relacione íntimamente con el instrumento, en lo posible dentro de la escala de Cm, Fm, Eb o Ab, acoplándose esta melodía a la pulsación general desarrollando un ostinato que se acople a la música propuesta.

Chr. *opciones intérprete* Se interpretará un extracto de una melodía tradicional de alguna música que se relacione íntimamente con el instrumento, en lo posible dentro de la escala de Cm, Fm, Eb o Ab, acoplándose esta melodía a la pulsación general desarrollando un ostinato que se acople a la música propuesta.

Guit. jazz **LIBRE**

Mezzo I *opciones intérprete* cantar notas de la escala de Bbm con consonante 'mm', de forma incidental e intermitente mf p

Mezzo II *opciones intérprete* cantar notas de la escala de Bbm con consonante 'mm', de forma incidental e intermitente mf p

A. I *opciones intérprete* cantar notas de la escala de Bbm con consonante 'mm', de forma incidental e intermitente mf p

A. II *opciones intérprete* cantar notas de la escala de Bbm con consonante 'mm', de forma incidental e intermitente mf p

♩ = 40

Vln. I *opciones intérprete* Repetición de misma nota de la escala de Bbm en tremolo y armónico artificial, frases cortas yendo de rápido a lento y viceversa. Elección de notas por el o la intérprete. $p \leq mf$

Vln. II *opciones intérprete* Repetición de misma nota de la escala de Bbm en tremolo y armónico artificial, frases cortas yendo de rápido a lento y viceversa. Elección de notas por el o la intérprete. $mf \geq p$

Vc. *sul pont.* p fp

Vc. *inicia pizz.* mf

Cb. *inicia pizz.* mf

III El Plan es de LosOtros

Fabían Villalobos Medina

♩ = 115

The score is for a piece in 3/8 time with a tempo of 115 beats per minute. It features a variety of instruments:

- Flauta I & II:** Flutes, mostly silent.
- Siku:** A traditional Andean instrument, playing a rhythmic melody with accents.
- Clarinete en Si♭:** Clarinet in B-flat, playing a complex melodic line with frequent accents.
- Platillo, Bongo agudo, Bongo Grave, Bombo (Percusionista I):** Percussion instruments providing a steady rhythmic accompaniment.
- Pandereta, Glockenspiel (Percusionista II):** Additional percussion.
- Piano:** Provides harmonic support and melodic fragments.
- Oud turco:** A stringed instrument, mostly silent.
- Guitarra:** Electric guitar, playing a melodic line on the 6th string in D.
- Charango:** A small stringed instrument, mostly silent.
- Guitarra de jazz:** Jazz guitar, mostly silent.
- Mezzo I & II, Alto I & II:** Vocal parts, mostly silent.
- Violin I & II:** Violins, playing melodic lines with accents.
- Violonchelo I & II:** Violoncellos, playing melodic lines with accents.
- Contrabajo:** Double bass, playing a melodic line with accents.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *pizz.* (pizzicato).

12

Fl. (Flute) - 66
Fl. (Flute) - 66
Ziku (Zither) - 66
Cl. (Clarinet) - 66
Perc. I (Percussion I) - 66
Perc. II (Percussion II) - 66
Pno. (Piano) - 66
Oud (Oud) - 66
Guit. (Guitar) - 66
Char. (Charango) - 66
Guit. jazz (Jazz Guitar) - 66
Mezzo (Mezzo-soprano) - 66
Mezzo (Mezzo-soprano) - 66
A. (Alto) - 66
A. (Alto) - 66
Vln. I (Violin I) - 66
Vln. II (Violin II) - 66
Vc. (Violoncello) - 66
Vc. (Violoncello) - 66
Cb. (Contrabasso) - 66

mf *p* *mf* *p* *mf* *pp* *p* *mf* *pp* *p* *mf* *pp* *p*

arco pizz. arco pizz.

23

Fl. Fl. Ziku Cl. Perc. I Perc. II Pno. Oud Guit. Char. Guit. jazz Mezzo Mezzo A. A. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Cb.

23

Fl. Fl. Ziku Cl. Perc. I Perc. II Pno. Oud Guit. Char. Guit. jazz Mezzo Mezzo A. A. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Cb.

pp mf p pp mf p mf pp mf p arco p pizz. p arco mf p pp mf mf pp mf

42

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Ziku *p*

Cl. *p*

Perc. I

Perc. II *mf* Pandereta

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I *arco sul pont.* *mf*

Vln. II *arco sul pont.* *mf*

Vc. *arco*

Vc.

Cb.

51

Fl. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

Ziku *mf*

Cl. *mf*

Perc. I *p* Glockenspiel

Perc. II *mf* *p*

pandereta *p* *mf*

Pno.

Oud *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Guit. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Char. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Guit. jazz *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Mezzo *p* *mf* *p* *mf*

Mezzo *mf* *p* *mf*

A.

A.

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vc. *mf*

Vc. *mf* *gliss.* *mf* *fp* *mf*

Cb. *mf*

the plan is from m
le vien de nous de nous

60

Fl.

Fl.

Ziku

Cl.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Cb.

p *mf* *p*

Pandereta

mf *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 60, features a variety of instruments. The Percussion II part is the most active, starting with a melodic line in the first staff and a rhythmic pattern in the second. It includes dynamic markings of *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p* again. A Pandereta is introduced in the second staff of Perc. II, with *mf* and *p* markings. The Flute (Fl.) parts have melodic lines with some rests. The Ziku and Clarinet (Cl.) parts have rhythmic patterns. The Piano (Pno.) part is silent. Other instruments like Oud, Guit., Char., Guit. jazz, Mezzo, A., Vln. I, Vln. II, Vc., and Cb. are also present but have no notation on this page.

70

Fl.
Fl.
Ziku
Cl.

Perc. I
Perc. II

Pno.

Oud
Guit.
Char.
Guit. jazz

Mezzo
Mezzo
A.
A.

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

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

der plan ist von von uns der plan ist von uns der plan ist von uns der
der plan ist von von uns der plan ist von uns der plan ist von uns der
il pia no
il pia no

arco normal.
ppp

79

Fl.

Ziku

Cl.

Perc. I *p* *mf* *p*

Perc. II

Pno.

Oud *mf*

Guit. *mf*

Char. *mf*

Guit. jazz *p* *mp* *mf*

Mezzo plan is from us the plan is from from us

Mezzo plan is from us the plan is from from us

A. *p* *mf*
 è da noi da noi il pia no e da e da noi noi le plan vien

A. *p* *mf*
 è da noi da noi il pia no e da e da noi noi le plan vien

Vln. I *p* arco normal. *mf* *gliss.*

Vln. II *p* *mf* *gliss.*

Vc.

Vc.

Cb.

86

Fl.

Ziku

Cl.

Perc. I

Perc. II

Glockenspiel *mp*

Pno.

p

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

de nous le plan vien de nous el plan es de los

Vln. I

Vln. II

Vc.

mf
sul tasto.

Vc.

fpp

Cb.

mf

96

Fl.

Fl.

Ziku

Cl.

Vibrato ampio

fp

Perc. I

Perc. II

mp

Pno.

⁽⁵⁾

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

p

nous

A.

Vln. I

mf

pizz.

arco sul pont.

ppp

mf

ppp

Vln. II

mf

pizz.

arco sul pont.

ppp

mf

ppp

Vc.

fpp

Vc.

fpp

Cb.

fpp

105

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ziku *pp*

Cl. *p*

Perc. I *p*

Perc. II *p* *mf*

Pno. *mf*

Oud *p*

Guit. *mp*

Char. *mp*

Guit. jazz

Mezzo *p* *mf* *p*
il pia - no e da

Mezzo *p* *mf* *p*
il pia - no e da

A. *mf*
ssss

A.

Vln. I *pizz.* *mf*

Vln. II *pizz.* *mf*

Vc. *fpp*

Vc. *fpp*

Cb. *fpp*

115

Fl. *mf* *p* *fp* *mf* *p*

Fl. *mf* *p* *fp* *mf* *p*

Ziku *mf*

Cl. *mf*

Perc. I *mf*

Perc. II *mf* Pandereta *mp*

Pno. *mf*

Oud *mf*

Guit. *mf*

Char. *mf*

Guit. jazz *mp*

Mezzo *p* *mf*
us

Mezzo *p*
uns

A. *p* *mf*
us

A. *p* *mf*
noi

Vln. I arco sul tasto. *pp* arco sul tasto.

Vln. II arco sul tasto. *pp* arco sul tasto.

Vc. *fp* pizz. *fp* *fp* *fp*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

123

Fl.

Fl.

Ziku

Cl.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Cb.

p

mf

fp

pp

vib. amplio

8^{va}

15^{mo}

los - so - tros

from_ us from_

los - so - tros

133

non vib. gradual a normal

Fl. *f* *mf* *pp* non vib. gradual a normal

Ziku *f* *mf* non vib.

Cl.

Perc. I *pp* *mp*

Perc. II *p*

Pno. *p*

Oud

Guit. *p*

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo *p*

A. *p*

A.

Vln. I

Vln. II

Vc. *fpp* *fpp* *mf* pizz.

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Fl.

Fl.

Ziku

Cl.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Cb.

pp

gradual a normal

pp

non vib.

mp

p

mf

pp

p

gradual a trem.

mf

p

pp

gradual a trem.

mf

p

pp

fp

pizz.

arco normal.

♩ = 80

153

This musical score page features multiple staves for various instruments. The Flute (Fl.) parts include dynamics of *ppp* and *p*. The Ziku part has dynamics of *ppp* and *p*. The Clarinet (Cl.) part has dynamics of *ppp* and *p*. Percussion I (Perc. I) includes *ppp* and *p*, with a Glockenspiel section. Percussion II (Perc. II) includes a Glockenspiel section. The Oud part has a *ppp* dynamic. The Charango part has a *ppp* dynamic. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts include dynamics of *pp*, *mp*, and *p*, along with performance instructions like "arco normal.", "gradual sin trem.", "gradual a trem.", and "gradual sin trem.". The Viola (Vc.) part includes dynamics of *pp*, *mp*, *p*, and *pp*, along with "arco normal." and "8va" markings. The Cello (Cb.) part is present but has no notation.

Fl.

Ziku

Cl.

Perc. I

Perc. II

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz

Mezzo

Mezzo

A.

A.

us
noi
los
nous
uns

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vc.

Cb.

gradual sin trem. gradual a trem. gradual a trem. gradual sin trem.

mp p

Glissandos se repiten varias veces por compas aleatoriamente desde la nota indicada

arco sul pont. gliss. gliss. gliss. gliss.

pp arco sul pont. gliss. gliss. gliss. gliss.

176

Fl. *ppp* *p* *ppp*

Fl. *ppp* *p* *ppp*

Ziku *ppp*

Cl. *ppp*

Perc. I *ppp* *p* *ppp*

Perc. II *ppp* *p* *ppp*

Pno.

Oud trem. lento, subiendo velocidad bajando velocidad *ppp* *p* *ppp*

Guit. trem. lento, subiendo velocidad bajando velocidad *ppp* *p* *ppp*

Char. trem. lento, subiendo velocidad bajando velocidad *ppp* *p* *ppp*

Guit. jazz (57)

Mezzo *ppp* *ppp* *p* *ppp*
noi

Mezzo *p* *ppp*

A. *p* *ppp*

A. *ppp* *p*
der plan

Vln. I *pp*

Vln. II gradual sin trem. *pp*

Vc. *pp*

Vc. gliss

Cb. gliss

187

Fl. *pp*

Fl. *ppp* *p* *ppp*

Ziku *p* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Cl. *ppp* *p* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Perc. I *ppp* *p* *p* *ppp*

Perc. II *ppp* *p* *ppp*

Pno.

Oud

Guit.

Char.

Guit. jazz *pizz.* *pp*

Mezzo *pp*
le plan

Mezzo *p*

A. *p* *pp*
el plan es de

A. *pp* *p* *pp*
ist von uns from us de nous

Vln. I gradual a trem. *ppp* gradual sin trem.

Vln. II gradual a trem. *ppp*

Vc. *ppp*

Vc. *gliss.*

Cb. *gliss.*

200

Fl. Fl. Ziku Cl. Perc. I Perc. II Pno. Oud Guit. Char. Guit. jazz Mezzo Mezzo A. A. Vln. I Vln. II Vc. Vc. Cb.

Pandereta

p *mp* *pp* *p* *pp* *p* *p* *arco normal.* *p*

15^{mo}

211

Fl. *mp*

Fl. *mp*

Ziku

Cl. *p*
mp

Perc. I *p*

Perc. II *p*

Pno. *p*

Oud

Guit. *mf*

Char. *mp*

Guit. jazz *mp*

Mezzo

Mezzo

A.

A.

Vln. I

Vln. II

Vc. *mf* *p* *pp* *mf* *p* *fp* *pp* *mf* *fp*

Vc. *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf* *pizz.*

Cb. *mf* *mf* *mf*

221

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Ziku *p*

Cl. *mf*

Perc. I *pp* *mf*

Perc. II *p* *mf*

Pno. *mf* *p*

Oud

Guit. *mf* *p*

Char. *mf* *mf*

Guit. jazz

Mezzo *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*
 ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta

Mezzo *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*
 ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta

A. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*
 ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta

A. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*
 ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta ka ta ka ta ta

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vc. *mf*

Vc. *pp* *mf* *pizz.*

Cb. *mf*

230

Fl. *mf* *mf* *p* *mf* *p*

Ziku *p*

Cl. *mf* *p* *mf* *p*

Perc. I *p* *mf*

Perc. II

Pno. *p* *mf*

Oud *mf*

Guit. *mf*

Char. *p*

Guit. jazz *mf*

Mezzo *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *mf*

ta ka ta ka

Mezzo *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *mf*

ta ka ta ka

A. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *mf*

ta ka ta ka

A. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *mf*

ta ka ta ka

Vln. I arco sul pont *pp* *mf*

Vln. II arco sul pont *pp* *mf*

Vc. *p*

Vc.

Cb. *mf*

239

Fl. *mf* *p* *mf*

Fl. *mf* *p* *mf*

Ziku *p* *mf*

Cl. *mf* *p* *mf*

Perc. I *fp* *p* *mf*

Perc. II *fp* *p* *mf*

Pno. *p* *mf*

Oud *mf* *p* *mf*

Guit. *p* *mf* *p*

Char. *mf* *p* *mf*

Guit. jazz *mf* *p* *mf*

Mezzo *p* *mf* *p* *mf*
es de los o tros

Mezzo *p* *mf* *p* *mf*
plan es de los o tros

A. *p* *p* *mf*
plan es o tros

A. *p* *p* *mf*
plan es o tro

Vln. I *p* *mf* *p* *mf* arco normal.

Vln. II *p* *mf* *p* *mf* arco normal.

Vc. *mf* *gliss.* *fp* *mf* *p*

Vc. *mf* *gliss.* *fp* *mf* *p*

Cb. *p* *mf* *p*

246

Fl. I
Fl. II
Ziku
Cl.
Perc. I
Perc. II
Pno.
Oud
Guit.
Char.
Guit. jazz
Mezzo
Mezzo
A.
A.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Cb.

p *mf* *p* *f*

mf *p* *f*

f *p* *f*

mf *p* *f*

pp *mf* *p* *f*

from us na na na na na is from us

pp *mf* *p* *f*

de nous na na na na na vien de nous

pp *mf* *p* *f*

von uns na na na na na e da noi

pp *mf* *p* *f*

da noi na na na na na ist von uns

mf *p* *f*

arco normal.

mf *p* *f*

p *f*