

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

TÍTULO
**HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA EN PUNTA ARENAS, CHILE,
DESDE 1894 HASTA 1945**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:
NELIA FONSECA ALMONTE

DIRIGIDA POR:
Dra. Petra María Pérez Alonso-Geta
Dra. María del Carmen Bellver Moreno

Agradecimientos

He podido completar esta tesis, gracias a la colaboración de muchas personas a las que estaré siempre muy agradecida, a las profesoras de la Universidad de Valencia, Dra. Petra M. Pérez Alonso-Geta y Dra. María del Carmen Bellver Moreno, que me han guiado con acierto, sabiduría y muy buena voluntad en todos los momentos en que las he necesitado, y a la Universidad de Magallanes que me ha ayudado con parte del financiamiento y tiempo para investigar.

En especial agradezco a mi hija Nelia Figueroa y a mi primo Carlos Almonte quienes me han acompañado y colaborado en todas las etapas de esta investigación y a los colegas y amigos que siempre estuvieron a mi lado dándome su energía y guiándome con su sabiduría.

A todos, ¡muchas gracias!

RESUMEN

El presente estudio se propone como objeto describir, analizar e interpretar la historia social de la música en la ciudad de Punta Arenas, Chile, desde el año 1894 hasta 1945, con el propósito de reunir, organizar y posteriormente transferir un conocimiento histórico de la cultura musical de una época pasada, para la construcción de la memoria y educación de las nuevas generaciones.

El trabajo ha sido guiado desde una perspectiva histórico-cultural y social-educativa y conducido a través del método de investigación cualitativa. Los datos obtenidos desde documentos, iconografía y entrevistas, permitió conocer fragmentos de la historia social de la música en Punta Arenas, Chile, entre los años 1894 y 1945. La información recogida se organizó y analizó en categorías de índole social y estético para reconstruir la memoria colectiva de esos años. A su vez, se demuestra que se cultivó música docta de las épocas barroca, clásica y romántica europea, y géneros de estilo folclórico de Chile y Argentina, además de géneros populares de México, Chile, Argentina y Estados Unidos.

La sociedad austral chilena se formó con inmigrantes provenientes de Europa y del sur de Chile. Cada colonia se distinguió por su cultura: lengua, costumbres y música. Las diferencias trataron de perpetuarse en un afán de no perder con la emigración su identidad y afianzar el sentimiento nacionalista en la nueva tierra que, precisamente, les acogía.

Los músicos profesionales europeos dieron importancia al aprendizaje de la música, integraron la pedagogía musical en colegios y formaron conservatorios y academias de enseñanza especializada de instrumentos musicales y danza. Además, dieron clases privadas de interpretación de instrumentos y teoría de la música en su tradición escrita. Sin embargo, a medida que avanzó la industria musical, se fue unificando el gusto por los ritmos de moda que traían los discos y, por ello, hacia 1945 disminuye el cultivo de la música docta, prefiriéndose las obras populares de moda y de las que hoy denominamos folclóricas.

Con las guerras mundiales desaparece casi por completo la colonia alemana de la sociedad de Punta Arenas. Esto supuso una pérdida cultural evidente desde los intérpretes al repertorio cultivado por los mismos. Los germanos aportaron al desarrollo musical con virtuosos instrumentistas, cantantes, conjuntos vocales masculinos y orquestas. Además a

través del comercio, proveyeron de partituras e instrumentos musicales a la sociedad de Punta Arenas.

La desaparición de la ejecución musical presencial, fue una consecuencia de la aparición de la industria del disco y la radio, provocando una pérdida cultural a la sociedad. El quehacer del músico aficionado que trabajaba, solo o en agrupaciones orquestales, en teatros, cines, bares, restaurantes, confiterías y en fiestas bailables, se vio, entonces, reemplazado por la música de disco.

Se concluye señalando que los diversos grupos culturales que llegaron a Punta Arenas, a fines del siglo XIX, trajeron el gusto por la música contemporánea europea, es decir, música docta de estilo romántico y luego, de la difusión del disco, la sociedad reprodujo mayormente la música popular en sus reuniones sociales, separadas por clases de acuerdo al valor del precio de ingreso al espectáculo o por el sistema de invitación que se practicó.

Finalmente, podemos afirmar, también, que el gusto por la música se ve influenciado por la cultura musical heredada de la familia o adquirido de acuerdo al poder económico, pero que ha de educarse para que las nuevas generaciones puedan acceder mediante la educación a los valores estéticos.

Palabras claves: sistema social, historia cultural, estética musical, industria de la cultura musical.

Abstract

The research seeks to describe and analyze the social history of music in the city of Punta Arenas, Chile, between the years 1894-1945, in order to build memory, to gather, organize and transfer the knowledge of musical culture of that bygone era, to new generations.

The historiographical, phenomenological and descriptive study was guided from the qualitative paradigm and used as research papers the interview technique to obtain information from oral sources, review of bibliography and iconography of the years 1894-1945

This work was led from a sociological, educational, historical and cultural perspective. It was triangulated with information provided by the oral, written, audiovisual and iconographic sources about the period under study.

The southernmost Chilean society was founded with immigrants from European countries and southern Chile, of Llanquihue region and Chiloé Archipiélago. European migrants are grouped by race and created a club to meet and practice their language, traditional music of the country of origin and customs, in order to perpetuate their culture and traditions and strengthen the identity that was lost in the new land.

The results provide insight into the musical practices of society in Punta Arenas between 1894 and 1945. The styles he cultivated upper class was music from the Baroque, Classical and Romantic eras. The lower classes cultivated the traditional Chilean music and Argentina, which was transmitted orally from generation to generation.

Within this society, regardless of social class, and massive modern music was performed, that is popular music that comes from the center of Chile and from other countries: Mexico, Argentina and the United States, by recording, radio and cine. Popular music with fashionable rhythms and folk music succeeded in uniting the love for the same music, so diminishes the interest in music of written tradition or academy music. The music industry allows the same music heard at all levels of society. Another consequence of the appearance of the disc was the cultural loss of the professional musician present. The interpreters accompanying dance parties also gradually disappeared because the public and private spaces replaced them with the disk.

In the first decades of study German immigrants contributed to the musical development by providing virtuous pianists, vocal ensembles and orchestra with 20 excellent musicians,

and provided music stores distributing musical instruments of Deutschland and musical literature of great European composers and popular and folk music.

During the first decades of study German immigrants contributed to the musical development by providing virtuous pianists, singers, vocal ensembles and orchestras, but after the World Wars German colony disappears almost entirely, which was an important cultural loss for society puntarenense.

We conclude that the musical cultural capital was associated with economic capital and musical preferences are associated with the inherited cultural capital of the family.

So that future generations can appreciate the music suggests that they deliver musical education and aesthetic values regardless of social stratum.

Keywords: social system, cultural history, musical aesthetics, music cultural industry.

Índice

RESUMEN	6
Abstract.....	8
Índice	11
INTRODUCCIÓN.....	16
CAPÍTULO 1	22
1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	23
1.1. El problema de la investigación	23
1.1.1. Motivos de la investigación.....	27
1.2. Estructura del proyecto de investigación.....	32
1.3. Antecedentes de la investigación.....	33
1.4. Hipótesis de la investigación	34
1.5. Objetivos de la investigación.....	34
1.5.1. Objetivo general	34
CAPÍTULO 2	36
2. MARCO TEÓRICO	37
2.1. Significado de la música.....	37
2.2. Estética de la música.....	46
2.3. Géneros y Estilos de música.....	58
2.3.1. Música de género docto o música de academia	58
2.3.1.1. Formas instrumentales de género docto en el siglo XIX	59
2.3.1.2. Piano e forte, su desarrollo e importancia en el siglo XIX	60
2.3.1.3. Música en el salón “aristocrático” de Chile en el siglo XVIII.....	62
2.3.2. Música folclórica.....	63
2.3.2.1. La música folclórica del siglo XIX en Chile	63
2.3.2.2. La música folclórica del archipiélago de Chiloé.....	64
2.3.2.3. Influencia argentina en Chile	67
2.3.2.4. Música criolla en Chile, siglo XIX	68
2.3.2.5. Danzas que se encuentran en Argentina y Chile en el siglo XIX	69
2.3.3. Conjuntos instrumentales que llegan a Chile desde Europa en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX: la estudiantina y la banda	73
2.3.3.1. La estudiantina en Chile	73
2.3.3.2. La banda en Chile	75
2.3.4. Música Popular.....	75
2.3.4.1. Música Popular en Chile desde 1894 hasta 1945	77

2.3.5.	Formas musicales folclóricas que se cultivaron en Chile	81
2.4.	Aspectos sociales.....	84
2.4.1.	Contexto social.....	85
2.4.1.1.	Relación que existe entre la música y contexto socio-económico, político, histórico	86
2.4.2.	La música como elemento de análisis de aspectos socioeconómicos y políticos	87
2.5.	Cultura	89
2.5.1.	Cultura y música.....	93
2.5.2.	Cultura alta, media y cultura de masas.....	95
2.5.3.	Identidad y cultura.....	96
2.6.	Efectos de la industria cultural en la producción musical y las prácticas sociales	99
2.6.1.	Desaparición del músico aficionado en la sociedad, una pérdida cultural	102
2.7.	Función de la música en la sociedad	103
CAPÍTULO 3		108
3.	METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	109
3.1.	Marco metodológico.....	109
3.1.1.	La entrevista, un instrumento del método cualitativo	111
3.1.1.1.	La entrevista etnográfica.....	113
3.1.2.	Enfoque histórico	116
3.2.	Participantes	117
3.2.1.	Fuentes orales o testimonios de vida.....	118
3.3.	Instrumentos de recolección de información.....	122
3.3.1.	Fuentes escritas	123
3.3.2.	Fuentes iconográficas.....	126
3.3.3.	Discografía	127
3.3.4.	Fuentes orales.....	127
3.4.	Categorías de análisis	127
3.4.1.	Función y uso de la música y subcategorías	127
3.4.2.	Fuentes de donde emana la música y subcategorías	128
3.4.3.	Reconocimiento social del músico y subcategorías	129
3.5.	Definición de las categorías y subcategorías.....	129
3.5.1.	Función y uso de la música	129
3.5.2.	Fuentes de donde emana la música	134
3.5.3.	Reconocimiento social de la música	137

CAPÍTULO 4	142
4. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	143
4.1. Función y uso de la música	143
4.1.1. Función de entretenimiento.....	144
4.1.1.1. El baile	144
4.1.1.2. Conjuntos instrumentales que amenizaron los bailes en Punta Arenas	152
4.1.1.3. Música en Espacios Públicos	158
4.1.2. Función de socialización	164
4.1.2.1. El disco, la partitura y el cancionero.....	165
4.1.2.2. Espacios privados de prácticas musicales.....	168
4.1.2.3. Espectáculos musicales.....	178
4.1.2.4. El cine	188
4.1.3. Función de Comunicación.....	195
4.1.3.1. La partitura.....	195
4.1.3.2. El disco	198
4.1.3.3. El coro.....	201
4.1.3.4. La banda.....	202
4.1.3.5. La estudiantina.....	206
4.1.3.6. La orquesta sinfónica	210
4.1.3.7. La radio emisora	212
4.1.3.8. Inicio de la industria musical en Punta Arenas.....	213
4.1.4. Función de goce estético	214
4.1.4.1. Música en el salón del hogar.....	216
4.1.4.2. Cultivo del gusto por la estética romántica.....	219
4.1.4.3. Gusto por la estética de “música popular”	221
4.1.4.4. Compositores de música popular de Punta Arenas.....	226
4.1.4.5. Música religiosa y nacionalista que difunde la Banda.....	229
4.1.4.6. Intérpretes y compositores de música docta en Punta Arenas	232
4.1.4.7. Música folclórica en Punta Arenas	242
4.2. Fuentes de donde emana la música.....	248
4.2.1. Comercio	249
4.2.2. Compositores e intérpretes de Punta Arenas.....	256
4.2.3. Radios en Magallanes.....	258
4.3. Reconocimiento social de la música.....	259

4.3.1. Estatus del músico.....	259
4.3.2. Aprendizaje de la música en la academia.....	262
4.3.2.1. Música en la academia.....	262
4.3.2.2. La música en los colegios de Punta Arenas.....	265
4.3.2.3. Academias particulares de baile.....	269
4.3.2.4. La educación musical y la perpetuación de las diferencias sociales.....	269
CAPÍTULO 5.....	272
CONCLUSIONES.....	273
CONTRASTACIÓN DE HIPÓTESIS.....	276
RECOMENDACIONES Y PROPUESTAS DE FUTURO.....	282
BIBLIOGRAFÍA.....	285
Libros.....	286
Periódicos de Punta Arenas.....	291
Manuscritos inéditos.....	294
Páginas web consultadas.....	294
ANEXOS.....	298
Índice de ilustraciones.....	299
Partituras.....	300
Partituras para piano de Teresa Mladinic.....	300
Partituras de música sacra en Museo <i>Maggiorino Borgatello</i> de Punta Arenas.....	302
Partituras en Museo Regional de Magallanes.....	303
Discos.....	304
Discos de música sacra en Museo <i>Maggiorino Borgatello</i> de Punta Arenas, 2010.....	304
Pintura.....	306
Entrevista.....	307

INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos plantea el estudio del hecho musical, más allá de los moldes estrictos de la mera ejecución y la interpretación, para acercarse a la evolución misma de la función social de la música y el papel que ha jugado en la cultura y sociedad Chilena de Punta Arenas en el periodo de 1895 a 1945. El análisis de esta evolución, nos permitirá conocer el desarrollo de las distintas formas, modalidades y costumbres en estrecha relación con el devenir histórico, producto del momento social y político vivido. Por ello, las referencias al contexto social e histórico, tienen una importancia fundamental para entender las características estéticas de la música en este periodo.

Siguiendo al musicólogo Jules Combarieu (1859-1916), representante de la sociología de la música, cómo forma de pensamiento que pone en relación la música con los hechos sociales, la música, puede ser considerada desde diversos puntos de vista, siempre que se mantenga invariable el principio de que ninguno de éstos es concluyente en tanto que única posibilidad de explicación. Combarieu, propone enfrentarse al hecho musical desde un enfoque poliédrico, en el puedan incluirse investigaciones de todo género, acústicas, matemáticas, históricas, etc, de forma que permitan encontrar relaciones que puedan explicar el mismo.

El objetivo final de nuestro estudio, desde esta perspectiva es examinar, transferir y profundizar en el conocimiento histórico de la cultura musical desarrollada entre los años 1894 y 1945, en Punta Arenas, Chile, y desde una vertiente pedagógica, rescatar la memoria y rasgos de identidad para su conocimiento por las nuevas generaciones.

Las evidencias que se encontraron en los documentos estudiados desde 1894, año en que se crea el primer periódico local de Punta Arenas, hasta 1945, cuando la sociedad sufre profundos cambios a consecuencia de la II Guerra Mundial, son los siguientes:

- a) Se empobrece la clase más acomodada que comerciaba en el ganado lanar, ya que Inglaterra dejó de comprar sus productos.
- b) Se descubrió petróleo en la zona y se iniciaron los primeros vuelos de aviones con Santiago de Chile; hasta entonces el vapor era el único medio de transporte.
- c) La irrupción de la industria cultural que afectó a los músicos locales.

d) La difusión de la música de todo el mundo, a través del disco que comercializó música nacional y extranjera.

e) La radio, importante medio de comunicación, que se impuso en los hogares de Punta Arenas.

Todos estos cambios sociales, económicos y culturales, permitieron que la sociedad se transformara radicalmente a mediados del siglo pasado y con ello su historia musical.

En el marco teórico, se desarrollan aquellos conceptos que podrían explicar los hechos histórico-musicales que relacionan los vínculos del presente con el pasado, de una sociedad que organizaba actividades culturales en torno al mundo sonoro, con diferentes apreciaciones estéticas, en una sociedad que buscaba el sentido de pertenencia y de identidad nacional que se perdía en tierra extranjera, a través del cultivo de repertorio e instrumentos musicales, de acuerdo al “capital cultural” (parafraseando al sociólogo francés Pierre Bourdieu), desigual en las diversas capas sociales de una sociedad.

El marco metodológico permite conocer la metodología empleada en el estudio, las fuentes primarias en los documentos consultados, las entrevistas retrospectivas a fuentes orales descendientes de inmigrantes europeos, los problemas encontrados en la investigación, el universo de estudio, los instrumentos de recolección de información y análisis de los datos a través de categorías respecto a la función de la música en la sociedad, las fuentes de donde emana la música en la cultura y el reconocimiento social. Así, como las clasificaciones que contienen el objeto de estudio.

Los resultados indican que la sociedad de Punta Arenas, agrupada en diferentes clases sociales, desarrolló diferentes gustos musicales a través de los diversos estratos docto, folclórico y popular, que se cultivaron en ese contexto histórico-social. Las áreas temáticas encontradas en el estudio de la historia social de la música, corresponden a la música tradicional de los inmigrantes europeos, el cultivo de música por compositores europeos, clásicos y románticos principalmente, y la música popular que difundió el disco y el cine.

La música ayuda a socializar, pero además educa. Es considerada el arte más social, por cuanto no puede existir sin la colaboración de otros seres humanos. Ayuda a canalizar sentimientos y emociones, a unir, a comunicar, a dar identidad y por eso siempre estuvo presente en actividades de interacción social como el baile social, la velada artística y la

tertulia, organizadas en todos los niveles socioeconómicos y culturales de la sociedad puntarenense durante la época que estudiamos.

Entre las agrupaciones de músicos instrumentistas que se formaron están las siguientes: la orquesta típica, de jazz band, la orquesta sinfónica, la orquesta de cámara para cine silente, la banda, la estudiantina y la *Tamburitzza* de la colonia croata. El canto se desarrolló por medio de cantantes solistas, orfeones, agrupaciones vocales masculinas o mixtas y coro sinfónico. La música que interpretó la orquesta sinfónica corresponde a una estética clásica y romántica, pero también consideró, aunque en menor medida, a músicos del siglo XX como el inglés Ketelby (1875-1959), el español Granados (1867-1916) y chilenos como Enrique Soro (1884-1954) y Osmán Pérez Freire (1880-1930), que se enmarcan en el estilo romántico.

Todos los conjuntos instrumentales y algunos coros, fueron de género masculino. Desde el Renacimiento, las mujeres se asociaban a la belleza, pero inferiores en cuanto a racionalidad respecto del varón. Las mujeres pianistas y compositoras que llegaron a Punta Arenas, debieron dedicarse a faenas del hogar, tejer y bordar, y su participación musical fue en el salón de la familia y en veladas en el interior de su colonia.

El sentimiento nacionalista se cultivó dentro de cada colonia de inmigrantes, con la música típica y el himno nacional de cada país. El gobierno chileno también usó la música para nacionalizar o infundir sentimiento patriótico a los habitantes de Punta Arenas, con la banda instrumental del ejército, la enseñanza de música criolla y con espectáculos de conjuntos musicales folclóricos del centro del país. La banda, como agrupación del ejército de Chile, impuso un repertorio de marchas de compositores europeos y chilenos como Zapiola, autor de la Canción de *Yungay*, cuyo texto recuerda el triunfo de Chile en la Guerra del Pacífico. El conjunto musical incorporó ritmos de música típica chilena y popular en audiciones al estilo “Concierto *Promenade*, que se usaba en Londres en el siglo XVIII” (Weber, 2011, p.16), donde la gente podía pasear al aire libre mientras escuchaba música. La banda de estudiantes de colegios religiosos salesianos, se usó para evangelizar a los aborígenes, acompañar ritos católicos e infundir el sentimiento de fe y religiosidad a los fieles.

Punta Arenas tuvo espacios para la música en confiterías, cafeterías, restaurantes, teatros, lugares abiertos como plazas, muelles, canchas de patinaje y espacios privados

como los salones de las casas y clubes de las colonias. La música tuvo las funciones de goce estético, de entretenimiento, comunicación, de refuerzo a las instituciones sociales, religiosas, políticas y educativas y contribuyó a la integración de la sociedad europea y chilena, que practicaba diversas lenguas.

En la sociedad de Punta Arenas se practicó la “música tonal, como ocurrió con el resto de occidente entre 1600 y 1900” (McClary, 2003, p.135). Pero al inicio del siglo XX, en momentos que Europa vivía una época de cuestionamientos estéticos donde la tonalidad entró en crisis, la sociedad puntarenense siguió su propio camino y se mantuvo ajena. El desarrollo de la industria musical trajo como consecuencia una pérdida cultural, ya que la música que se cultivaba con intérpretes presentes, fue reemplazada por el gramófono o tocadiscos y la radio emisora, lo que ocurrió también en el resto de Chile. Con todo ello, se fueron perdiendo muchos de los elementos que contribuían a la socialización y educación musical de las nuevas generaciones.

La tesis presentada se estructura en cinco capítulos. El primer capítulo se dedica a explicar la contextualización, motivaciones y líneas globales de la investigación, en un primer acercamiento al diseño del presente estudio.

En el segundo capítulo se expone el marco teórico, que aborda teorías respecto a la cultura musical, identidades culturales, las clases sociales y las prácticas musicales, la estética de la música, los gustos y preferencias por la música, función y uso que se le daba a la música, cuáles fueron las fuentes de esa música y cuál fue el reconocimiento que tuvo en la sociedad. Autores como Pierre Bourdieu, Enrico Fubini, Juan Pablo González, entre otros, han sido considerados en esta investigación para entender teóricamente el fenómeno musical y social, y poder explicar sobre esa base, lo ocurrido en Punta Arenas entre 1894 y 1945.

En el capítulo 3 se presenta el marco metodológico, se plantean hipótesis y objetivos generales y específicos. Se señalan los “participantes” de nuestra investigación y cómo la realidad del fenómeno musical se investiga en fuentes orales, documentos, materiales bibliográficos, iconográficos y discográficos. Las fuentes de documentación utilizadas: prensa local y nacional, manuscritos, partituras musicales, revistas locales y los relatos orales: entrevistas a participantes cuyas historias de vida han tenido relación con la producción musical de esa época. En él se argumenta, también por qué se emplea un

determinado análisis de categorías del estudio histórico cultural, para permitir analizar los resultados obtenidos de las indagaciones en documentos de archivos, relatos orales, fuentes iconográficas y discográficas. Es de destacar que el rescate en la remasterización de un disco grabado por la estudiantina croata¹, en la década del “40” del siglo XX, ha supuesto un hito de gran interés en nuestra investigación.

En el capítulo 4 se aportan los resultados de la investigación, organizados en función de las categorías del modelo de análisis estructurado de acuerdo a las hipótesis formuladas.

En el capítulo 5 se señalan las conclusiones respondiendo a las hipótesis y objetivos planteados en el estudio y se mencionan algunas recomendaciones finales y propuestas de mejora.

Finalmente, se han presentado en el anexo, algunas de las entrevistas realizadas, las figuras utilizadas en los resultados, las partituras encontradas, discos en museo y un disco de la *Tamburitza* “Tomislav”, rescatado del testimonio de una fuente oral que participó en esta agrupación musical.

¹Disco gentileza de informante Juan Mrgudic (2008).

CAPÍTULO 1

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. El problema de la investigación

Al iniciar la investigación se encuentran los problemas propios del investigador en ciencias humanas y sociales cuando intenta analizar la realidad de una época pasada, en la que sólo quedan fragmentos de lo que ocurrió en una sociedad en la que estuvo presente el sonido es decir “ también se oía” con bocinas de barcos a vapor en la bahía, bandas musicales en plaza, muelle de pasajeros y calles, los cascos de caballos que repartían el pan y la leche por las empedradas calles, entre otros sonidos que debieron existir en el presente de esa sociedad. Hoy esos sonidos están enmudecidos, de modo que nos resta informarnos en los documentos de la época que se han guardado en archivos, fuentes orales y discografía. El estudio se origina en razón del estado de la cuestión del tema de esta investigación. Actualmente no hay registros de la memoria de la historia social de la música en Punta Arenas, desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Sólo algunos escritos de historiadores locales mencionan la existencia de música de tradición escrita, proveniente de una Europa decimonónica principalmente y otros de música popular.

Los elementos sociales, culturales y estéticos, pertenecientes a la expresión musical de la sociedad de pre y posguerras mundiales, brindan conocimientos con los cuáles apoyar y entregar bases para enriquecer la memoria colectiva, lo que a su vez es un aporte al sentido de identidad de la sociedad magallánica del siglo XXI. Los historiadores regionales del siglo pasado han realizado estudios históricos de la zona de Magallanes en otros campos, arquitectónicos, demográficos, económicos, políticos, geográficos, hoteles, pioneros, obreros, minería, sobre la procedencia de inmigrantes, sobre profesiones y profesionales, medicina, historia de pioneros, religión católica, empresas y empresarios e investigaciones sobre las diversas etnias que poblaron la Patagonia, entre otros, pero sobre la música que cultivó esta misma sociedad no encontramos documentos escritos.

Los géneros popular y folclórico, que recientemente han ingresado en el estudio musicológico en Chile, tuvieron cobertura en las fuentes escritas de esa época, a través de los bailes sociales, conjuntos folclóricos en escena, programas de veladas artísticas,

tertulias literario-musicales y la retreta semanal en la céntrica plaza, que ofreció la banda del ejército desde 1910, cuyo programa era diferente cada semana y se difundía con anterioridad a la fecha de audición en los periódicos locales como El Magallanes, El Comercio y Chile Austral, entre otros.

La música de tradición escrita de Europa, fue tema de reflexión desde la estética como disciplina, desde mediados del siglo XIX. La idea de belleza en el arte nace hacia fines del siglo XVIII. Poesía, teatro, escultura, arquitectura y pintura, formaban parte del arte, y la música, según Fubini (2001), no estaba considerada. Esta misma idea podría ser la causante de que muchas de las expresiones musicales que se desarrollaron en Punta Arenas, no fueran publicadas ni comentadas en las fuentes escritas de su época. El desafío que ofrece el presente estudio, es encontrar trozos de historia musical de Punta Arenas, muy importante para la vida cultural, pero poco reconocida e incluso marginada por los intelectuales de la misma sociedad. Seguramente estaba presente en la vida cotidiana, pero fue desplazada de los medios de comunicación al menos en las primeras décadas del período que estudiamos, por ser considerada la menos importante de las expresiones artísticas, y nos referimos tanto a la música de espacios rurales como de urbanos, privados y públicos, de la élite social de Punta Arenas como de los estamentos sociales más bajos.

Mirando la historia cultural desde diferentes perspectivas teóricas, trataremos de abordar varios paradigmas o estructuras formales que nos permitirán analizar la música: desde el rol social de la música; desde la dimensión estética antropológica y educativa; y conocer cuáles fueron los estilos preferidos en las prácticas musicales, quienes ejecutaban y componían, cuáles fueron los órdenes estéticos más apreciados desde el oyente y el intérprete, el reconocimiento social y el estatus del músico, las fuentes de donde emanó la música, la socialización y educación de la música y la función y uso como parte del hecho social. Durante las primeras décadas del siglo XX, la academia de Sudamérica no daba valor a la música de estrato popular. De hecho, no pertenecía al estudio de la musicología en las universidades como lo es en nuestros días, en los que ha sido reivindicada al igual que la música de estrato folclórico.

Los historiadores locales realizaron investigaciones sólo en el campo de la música de tradición escrita, esto era parte de una ideología internacional occidental, que se mantuvo durante la mayor parte del siglo XX. En Santiago, en el Conservatorio Nacional

de la Universidad de Chile, sólo se enseñaba a través de partituras barrocas, clásicas y románticas, como influencia de la estética europea. No obstante, hacia fines del siglo pasado, esto cambió en Santiago de Chile. El musicólogo y esteta Gastón Soublette logró un espacio para la música folclórica en la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Dr. Juan Pablo González logró incorporar la llamada Música Popular a la cátedra en la carrera de Musicología de la misma universidad y como postgrado en la Universidad Padre A. Hurtado, de Santiago de Chile.

La sociedad puntarenense, desigual en cuanto a economía y cultura, practicó la música en todos los estamentos sociales, esto se observó en actores sociales que tuvieron la capacidad de adquirir clases privadas en la academia o como herencia cultural de la familia. La música compuesta para piano, violín o canto, interpretada desde partituras, se cultivó en el salón de una élite socioeconómica alta. La guitarra, usada para acompañar canciones, fue practicada por músicos aficionados en el área rural o de un bar ciudadano. Los recitales de piano o violín se ofrecieron en salas de teatros y en espacios privados de la clase alta, los intérpretes y compositores fueron profesionales inmigrantes de Europa o músicos visitantes. Las orquestas para amenizar bailes surgieron con músicos amateur y profesionales, en los diversos clubes y hoteles del área urbana de Punta Arenas.

Los músicos intérpretes profesionales pertenecieron a una clase socioeconómica media y debieron trabajar como comerciantes para su subsistencia. El quehacer musical de la pequeña aldea del siglo XIX, fue precario en las clases bajas, ya que por su nivel cultural y económico se prescindía de instrumentos musicales o de poder adquisitivo suficiente para ingresar en una academia particular de música. La música que cultivó la clase baja no se menciona en las fuentes escritas. Para indagar en este aspecto debimos consultar a fuentes orales.

En las primeras décadas del siglo pasado, la sociedad se alimentó de partituras, discos, compañías teatrales de operetas y variedades, visitantes de otros puertos de Sudamérica y Europa, que llegaban a la bahía con el flujo de vapores que circulaba por el estrecho de Magallanes, pero conjeturamos que no todas las familias tuvieron acceso a clases privadas de piano o canto, pudieron adquirir discos, tocadiscos o pagar una entrada al teatro, porque la enorme desigualdad socioeconómica existió desde los inicios de la colonización del territorio.

La desigualdad económica trae como consecuencia la desigualdad cultural de los agentes sociales, según el sociólogo francés Pierre Bourdieu (2000), y se perpetúa en el sistema educacional que crea la sociedad. En Punta Arenas, los niños más pobres no asistían a la escuela porque debían trabajar. Las fuentes escritas publicaban: “Se necesita niño para repartir pan”, “ Se necesita niño para repartir diarios”, estos son anuncios se observan en la prensa local desde fines del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. En cambio, la clase alta tenía para sus hijos clases privadas en el hogar y en la escuela particular, donde se enseñaban idiomas, música, danza, canto, teoría e historia de la música. En especial, mencionamos a los británicos que tenían profesores del Conservatorio de Bruselas para evaluar los estudios musicales de sus estudiantes. Estas diferencias educacionales observadas en la infancia, se perpetuaban hasta la adultez y por esto las apreciaciones de la música desde el repertorio y las prácticas de instrumentos musicales, fueron distintas en los marcados estratos sociales de Punta Arenas.

Los actores sociales que desarrollaron las prácticas musicales antes de la llegada del disco, eran personas con alta formación cultural musical, heredado de una Europa decimonónica. Estos inmigrantes formaron agrupaciones musicales, como orquestas de cuerdas, orquestas de tango o típicas, estudiantinas, bandas, orquestas bailables y también una orquesta sinfónica en 1929. Otros inmigrantes se dedicaron a la práctica del canto, lo que pudo realizarse diariamente en el interior del grupo familiar, en el conservatorio *Santa Cecilia* (1905), y en el interior de los clubs sociales, en tertulias y veladas de instituciones o salones particulares. Después de la llegada del disco, la radio y el cine sonoro, cambian las prácticas musicales, porque se puede escuchar música sin necesidad de tener a un intérprete ante sí. Los grupos de aficionados que practicaban la músicaailable, crecieron en cantidad en la sociedad de la década de 1940. Se contrataban para bailes sociales, *matinée danzant* o para amenizar cenas en hoteles, boîtes, casas de recreo y otros locales nocturnos. El problema para el investigador consiste en que se ocultan o se omiten los nombres de los músicos. La fuente escrita siempre señala: “una buena orquesta amenizó el baile”, rara vez menciona el nombre del director y nunca de sus integrantes. Por esta razón, es fundamental el recurso a las fuentes orales, descendientes de músicos o intérpretes que vivieron en Punta Arenas durante la primera mitad del siglo XX y descubrir lo que no se dice en la prensa local y otras fuentes escritas.

1.1.1. Motivos de la investigación

Entramos en el pasado de la sociedad puntarenense, para conocer el desarrollo que tuvo la música desde 1895 hasta 1945. Partimos del supuesto de que los conjuntos instrumentales y vocales de profesionales y aficionados, que se desarrollaron en la sociedad de Punta Arenas, debieron tener un acento local propio en la pequeña y aislada urbe, pero que ya no podremos “escuchar” ni “ver”, porque son parte del patrimonio intangible de otro presente de la sociedad de Punta Arenas.

Nos motiva indagar el pasado de una sociedad y su cultura musical, aunque conocemos las limitaciones del estudio en cuanto a su escucha en tiempos que no existe la grabación en Punta Arenas. Esto ya se lo han cuestionado otros musicólogos al entrar en el mundo sonoro de una antigua sociedad desde nuestro presente, cito: “[...] cada historiador mira con su óptica particular documentos y fuentes, por lo cual la disciplina de la indagación e interpretación del pasado, es, en algún modo inagotable”. (González y Rolle, 2005, p.18).

Al entrar al pasado sonoro de una sociedad se presenta el vacío, sobre todo en culturas musicales que existieron a fines del siglo XIX porque no tuvieron grabaciones. Queda la arquitectura de palacetes convertidos en museos, el cementerio, la literatura, pintura, los viejos árboles que trajeron desde Europa los inmigrantes y algunos restos de barcos en el Estrecho de Magallanes, medio que alguna vez permitió unir a la sociedad con el resto del mundo. En nuestro imaginario podrá crearse la música que esa sociedad practicó, a través de testimonios de fuentes orales, fotografías, discos, pinturas y documentos. Los discos permiten escuchar fragmentos grabados desde mediados del siglo pasado, pero ¿qué sucedió en las décadas anteriores? Esto no lo podremos conocer porque no existían las grabaciones discográficas y los intelectuales de esa época lo omitieron. Entendiendo que no se podrá escuchar, el estudio se limitará a describir, verificar, analizar e interpretar desde el contraste de evidencias con la teorías de los gustos sociales por el arte y desde la sociología, estética e historia de la música.

Esa sociedad de fines del siglo XIX e inicios del XX, fue caracterizada como la “Torre de Babel” por el inmigrante italiano Juan B. Contardi. Ello se puede constatar en el diario *El Magallanes*, creado en 1894 en Punta Arenas. Efectivamente, es muy notorio el

uso de diversas lenguas entre 1894 y 1930, en los periódicos de Punta Arenas. Los inmigrantes residentes hablaban en idiomas croata, alemán, italiano, inglés, francés y castellano. Este último, era el idioma nacional de la República de Chile, desde el siglo XIX. Si los diversos idiomas y culturas que traían los europeos, afectó o no a las prácticas musicales de ese entonces, es materia de nuestro estudio. Sabemos que cada colonia buscó identidad frente al otro, usando su propia lengua, costumbres y música tradicional del país de origen, pero también buscó la unidad e identidad común de todo el grupo social. La historia es producto del paso del ser humano, cuya naturaleza es ser social y la música ayuda a esta socialización, ambas cuestiones se consideran como universales de la cultura de cualquier sociedad.

En concreto, queremos conocer si la desigualdad económica y cultural, afectó de algún modo a la producción musical de la sociedad de Punta Arenas. Hoy buscamos estudiar el aspecto musical de la historia cultural, para recordar y aportar antecedentes y conocimientos a la educación escolar para fomentar el sentido de pertenencia. Deseamos aportar a la memoria colectiva, no con la idea de retroceso y progreso, sino para conocer y comprender a quienes compartieron y convivieron en la soledad de ese espacio geográfico y en en una sociedad de otro presente.

Creemos que la música permite la socialización entre individuos de un mismo grupo étnico y de distintos estratos sociales. Las culturas que trajeron los inmigrantes procedentes de Europa y del archipiélago de Chiloé (Chile), se manifestaron en idiomas diferentes, costumbres, comidas, música y danzas entre otras prácticas, sostenidas por la necesidad de sobrevivir en un medio inhóspito, por su clima y aislamiento geográfico. Además de diferenciarse por su capital cultural, los colonos crearon sus clubs exclusivos, para mantener su lengua en medio de un contexto sociocultural en que día a día perdían un poco de su identidad.

Las clases sociales, que surgieron desde un principio, permitieron el desarrollo social en espacios diferentes, creados por la clase alta y esto debió reflejarse en las prácticas musicales de la sociedad. El historiador M. Martinic señala: "...había quienes preferían los clubs sociales, en especial los extranjeros y sus descendientes (británicos, yugoslavos y españoles). La gente del estrato medio alto o que presumía de pertenecer al mismo,

frecuentaba el selecto Club Magallanes o el más exclusivo British Club, que en el hecho aceptaba únicamente personas de origen anglosajón.” (2006:1088).

La sociedad tuvo intelectuales, campesinos, algunos sin estudios sistemáticos, con y sin oficios, comerciantes, industriales, ricos y pobres, católicos y protestantes, provenientes de diversas naciones y culturas. Todos estos actores sociales debieron tener sus gustos por el arte musical, sus preferencias musicales por determinado género y estilo, algunos tocaban instrumentos por afición y otros fueron profesionales. Se intenta indagar si la sociedad les reconoció económicamente su formación académica, si los músicos profesionales que vinieron desde Europa tuvieron prestigio y pudieron vincular su experiencia musical creativa, estética e interpretativa en ese medio social. Esto es parte de la historia de la sociedad y del nexo entre el fenómeno musical y los hechos sociales, políticos y económicos. “La historia como disciplina tiene precisas tareas que cumplir para con la sociedad que la cobija, entregándole memoria y rasgos de identidad, intentando explicar cómo hemos llegado a ser lo que somos...” (González y Rolle, 2005:11).

Esta sociedad, iniciada a mediados del siglo XIX, se formó en medio de la extinción de los pueblos tribales y nómadas de la zona austral de la Patagonia, que no comerciaban ni acumulaban riquezas, no tenían esclavos, jornaleros ni empleados, y no conocían las costumbres de las sociedades sedentarias que llegaron a establecerse en sus tierras. Por la casi total desaparición de las razas originarias no hubo fusión con las culturas europeas, como ocurrió en el resto de Chile. El estudio de la música cultivada en el interior de una sociedad, permite conocer otros aspectos que el grupo humano desarrolla en la misma época y espacio que investigamos: Punta Arenas desde el año 1894, cuando encontramos fuentes escritas, hasta 1945, cuando finaliza la II Guerra Mundial. Se investigan las prácticas musicales en espacios privados y públicos y cual fue la función que desempeñaron en esa sociedad, por ejemplo el baile social privado y la retreta pública de la banda instrumental. “Se sabe que el historiador tiene la costumbre de ordenar los hechos en envoltorios que se han convertido en entidades transhistóricas temporales y universales: lo social, lo económico, lo político, lo religioso, lo cultural (...). Después de proceder a este etiquetaje, por razones de competencia personal o por opción disciplinar, el historiador se atiende comúnmente a un único ordenamiento o clasificación de los acontecimientos”. (D’Assuncao, 2008:18).

Es difícil extraer únicamente los aspectos musicales sin cruzarse con cuestiones de tipo político, religioso, económico, educacional, étnico y social, porque los hechos musicales no se pueden aislar de otras prácticas culturales, de modo que junto con conocer el desarrollo musical, observaremos la función y uso que la sociedad otorgó a la música en el contexto mencionado. De hecho, las Guerras Mundiales, la apertura del canal de Panamá y la aparición del disco, contribuyeron a cambios sociales profundos en la sociedad de Punta Arenas.

Antes de la I Guerra Mundial las compañías de operetas, óperas, zarzuelas y variedades provenientes de Europa y Sudamérica, se desplazaban vía marítima, teniendo al estrecho de Magallanes como paso obligatorio, de este modo llegaban a la pequeña aldea de Punta Arenas permaneciendo largo tiempo, semanas e incluso meses, lo que debió motivar la construcción de nuevas prácticas culturales musicales al interior de los grupos sociales que integraron la sociedad de Punta Arenas entre los años 1894 y 1945. Los vuelos aéreos y el canal de Panamá permitieron que las grandes compañías teatrales cesaran sus visitas al puerto de Punta Arenas.

La influencia de la sociedad porteña de Buenos Aires, Argentina, se observa en la formación de orquestas típicas de tango. Cabe señalar que por el único medio de transporte de esa época era más fácil comunicarse con Buenos Aires que con el puerto de Valparaíso, o con Santiago, en Chile. Como ejemplo, el historiador regional Mateo Martinic (2006) señala la influencia bonaerense en la proliferación de orquestas típicas bonaerenses en Punta Arenas en los años “20” del siglo pasado. Citamos: “...comenzó a registrarse la incorporación de conjuntos orquestales en algunos cafés, confiterías o pastelerías, restaurantes de Punta Arenas. Eran conocidas como “orquestas típicas” y se integraban por lo común al uso bonaerense: de allí abundaran los tangos, valeses y milongas, pero también ritmos norteamericanos de postguerra, que enloquecían a la juventud de entonces”. (Martinic, 2006: 1088).

Mateo Martinic nos habla del repertorioailable cultivado por estas orquestas de raíz bonaerense, que se desarrollaron en los espacios públicos de la naciente ciudad austral, y que el pintor Pedro Luna dejara inmortalizada en el cuadro al óleo *El Baile de Las Enanas*, o un cabaré de Punta Arenas en 1920 (en Museo de Bellas Artes en Santiago de

Chile), donde se observa la orquesta típica, violín, piano, bandoneón y percusión, con lo cual se evidencia parte del “estado del arte” de esta investigación.

El *piano e forte*, proveniente de fábricas europeas del siglo XIX, fue un instrumento propio de la clase media alta que por su costo, no penetró en las clases más bajas siendo reemplazado por la guitarra, bandurria y mandolina, instrumentos armónicos más accesibles por su valor, tamaño y fácil transporte. De este modo, cobraron importancia los conjuntos musicales denominados “estudiantinas”, donde participaban hombres y con instrumentos de cuerda pulsada. La estudiantina es de raigambre universitaria española, que proliferó entre los diferentes estratos sociales y entre las diversas colonias de inmigrantes por su fuerte componente de cohesión e integración social.

Los bailes populares adquirieron auge en la sociedad, según manifiestan las fuentes escritas y orales, pues era una manera de entretenerse, divertirse, lograr integración social, reunir dinero con fines sociales, cultivar tradiciones y una forma de comunicación y práctica de bailes de moda. Por todo ello, entendemos que el conocimiento de aquella realidad cultural, debe formar parte del acervo cultural y educativo de las nuevas generaciones, ya que permitirá poder entender su realidad y poder proyectarse personalmente hacia el futuro, desde bases más sólidas. Los pueblos que conocen su pasado pueden proyectarse mejor hacia el futuro, las necesidades sociales suelen repetirse en las mismas representaciones, por ejemplo, tocar instrumentos individuales o en grupo ante público, cantar ante un público, hacer teatro y poesía, participar en coros, orquestas y bandas. De hecho son representaciones sociales que están en la vida social actual, igual que en la de fines del siglo XIX.

Pero ¿cuál es la importancia de transmitir todo este conocimiento socio-cultural de la música a las nuevas generaciones? El estudio se justifica respondiendo a esta pregunta, la memoria de una sociedad permite saber de dónde viene y proyectar hacia dónde va. Conocer los gustos por la música, la función que tuvo, el sentido de identidad que pudo otorgar a los colonos residentes y, de acuerdo a sus prácticas indagar sobre la pertenencia a una determinada clase socioeconómica y nivel cultural. Esto puede ayudar a reconstruir la historia de esta sociedad pasada, a la vez que despertar su interés por la música desde sus elementos formativos. Los factores sociales que permitieron el cultivo de la música están, probablemente, en el universo simbólico colectivo de Punta Arenas. Los diversos clubs se

transformaron en restaurantes en el siglo XXI, de manera que al menos la arquitectura ha quedado. Los edificios de los Cuerpos de Bomberos de alemanes, franceses, croatas, españoles, están vigentes hasta nuestros días, incluso aún cultivan las bandas instrumentales que acompañan los funerales de sus miembros y tocan en desfiles de actos cívicos, entre otras funciones que cumple la banda de bomberos.

Los conjuntos instrumentales, coros, agrupaciones vocales e intérpretes, existen en un pasado imaginario de registros orales descendientes de inmigrantes y en fuentes escritas, pero en la gran mayoría de las generaciones actuales son completamente desconocidos. Por esta razón, la investigación pretende rescatar ese patrimonio intangible y poner de relieve ese pasado histórico y cultural. Este rescate es parte del entramado del ser humano que es su espíritu, y cuyas percepciones a través de los sentidos están condicionadas por las diferencias culturales de cada sociedad, de aquí nace la visión antropológica cultural. El fenómeno trascendental y educativo de la cultura que también es la expresión artística de lo humano, lo más intangible y subjetivo, como son los sonidos organizados que se generan en toda sociedad.

1.2. Estructura del proyecto de investigación

El primer capítulo del trabajo se dedica a explicar los fundamentos teóricos del estudio, utilizando categorías de estudio musical que permiten explicar los resultados obtenidos de la investigación.

En el segundo capítulo se expone el marco teórico, que aborda teorías respecto a la cultura musical, identidades culturales, las clases sociales y las prácticas musicales, la estética de la música, los gustos y preferencias por la música, función y uso que se le daba a la música, cuáles fueron las fuentes de esa música y cuál fue el reconocimiento que tuvo en la sociedad. Autores como Pierre Bourdieu, Enrico Fubini, Petra M^a Pérez Alonso-Geta, Juan Pablo González, entre otros, han sido considerados en esta investigación para entender teóricamente el fenómeno musical y social, y poder explicar sobre esa base, lo ocurrido en Punta Arenas entre 1894 y 1945.

En el capítulo 3 se presenta el marco metodológico. En él se argumenta por qué se emplea un determinado análisis de categorías del estudio histórico cultural, que permitirán analizar los resultados obtenidos de las indagaciones en documentos de archivos, relatos

orales, fuentes iconográficas y discográficas. Se señalan los “participantes” materiales de la investigación. La realidad del fenómeno musical se investiga en fuentes orales, documentos, materiales bibliográficos, iconográficos y discográficos. Las fuentes de documentación fueron: prensa local y nacional, manuscritos, partituras musicales, revistas locales. Relatos orales: entrevistas a participantes cuyas historias de vida han tenido relación con la producción musical de esa época. El rescate en la remasterización de un disco grabado por la estudiantina croata², en la década del “40” del siglo XX, ha sido un hito en nuestra investigación.

En el capítulo 4 se aportan los resultados de la investigación, organizada en función de las categorías que se dan en un modelo de análisis de acuerdo a las hipótesis formuladas.

En el capítulo 5 se señalan las conclusiones respondiendo a las hipótesis y objetivos planteados en el estudio y se mencionan algunas recomendaciones finales y propuestas de futuro.

Finalmente, se han presentado en el anexo las figuras utilizadas en los resultados, las partituras encontradas, discos en museo y un disco de la *Tamburitza* “Tomislav”, rescatado del testimonio de una fuente oral que participó en esta agrupación musical.

1.3. Antecedentes de la investigación

La música que se practicó cotidianamente en todos los niveles de las diferentes capas sociales de la localidad patagónica no siempre aparece en documentos escritos, fuentes orales e iconográficas, de modo que habría un imaginario que crea el historiador para unir los fragmentos históricos musicales y una sombra que no permitirá conocer en su totalidad estos acontecimientos musicales. Las prácticas musicales de la clase social más baja, no son descritas en los documentos de esa época pero debió existir en el hogar, en reuniones con amigos, en sus labores diarias, restaurantes, bares, cabaré u otros espacios públicos etc., porque la música y la danza se practican en todas las culturas.

La música que se practicó dentro de la clase social alta, está en fuentes iconográficas y escritas incluyendo intérpretes, obras y lugares donde se desarrollaba. Estas diferencias sociales y culturales que se asocian al capital económico, se considerarán dentro

²Disco gentileza de informante Juan Mrgudic (2008).

del marco teórico de este estudio desde la teoría del sociólogo P. Bourdieu (1930-2002) y los gustos por la música, desde la teoría de la estética de la música, con autores como Fubini, Pérez Alonso-Geta y De la Calle, entre otros.

1.4. Hipótesis de la investigación

Las hipótesis que surgieron en la presente investigación son las siguientes:

Las hipótesis que se plantean en la presente investigación son las siguientes:

1.-La música ha tenido un relevante papel social en Punta Arenas (Chile) en el período comprendido entre 1894 y 1945.

2.- La música, en este contexto, otorga un sentido de identidad a los colonos residentes, vinculada a la pertenencia a una determinada clase económica y nivel cultural.

3.-En el período estudiado, los músicos profesionales venidos de Europa juegan un papel cultural relevante, por su reconocida experiencia musical creativa, estética e interpretativa.

4.- La música se convierte en un imaginario simbólico colectivo (eidos) que se concreta, formando un todo cultural en conductas y comportamientos (ethos) que sirve a la identificación social del grupo.

1.5. Objetivos de la investigación

Los objetivos que nos planteamos en la presente investigación son:

1.5.1. **Objetivo general**, analizar e interpretar la historia social de la música en la ciudad de Punta Arenas, Chile, desde el año 1894 hasta 1945, con el propósito de transferir conocimiento histórico de la cultura musical de una época pasada, para la memoria de las nuevas generaciones.

1.5.2. Objetivos específicos

1.5.2.1. Conocer formas, géneros y estilos musicales que se cultivaron en la sociedad de Punta Arenas entre los años 1894 y 1945.

1.5.2.2. Analizar el contexto histórico en que los diferentes estratos sociales y las colonias de inmigrantes experimentaron y valoraron la música en la sociedad de Punta Arenas entre 1894 y 1945.

1.5.2.3. Conocer las funciones y el reconocimiento que la sociedad dió a la música, desde el grupo social, económico y cultural.

1.5.2.4. Publicar y comunicar el conocimiento obtenido en esta investigación en distintos niveles educacionales de la sociedad de Punta Arenas.

CAPÍTULO 2

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Significado de la música

La música existe junto con el ser humano, es una producción humana esencial para la socialización, involucra identidades de grupo, media valores culturales e ideológicos y promueve el pensamiento lateral, además involucra actividad cerebral, como experiencia holística y valor terapéutico. Según P. Tagg (2013, p.3), ninguna cultura carece de música, y Reynoso (2006, p.62) afirma que es “*un universal de las culturas*”.

La música es un fenómeno universal, pero no un “concepto” universal y tampoco es un lenguaje “universal”, como muchos autores la trataron a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Es universal porque no hay grupos humanos que no la practiquen, pero no hay una palabra en todas las lenguas para significar lo que nosotros entendemos por música. Reynoso señala que entre los pueblos amerindios, este vocablo no existe. En más de mil lenguas no existe, pero “*no hay ninguna sociedad sin música, tampoco hay ninguna sociedad sin danza*”. (Reynoso, 2006, p.62).

Tagg (2013, p.4) ejemplifica esto a través de un pueblo de Ghana oriental, donde el término “music”, palabra inglesa colonial, se usa para designar a lo cantado en la iglesia, difundido en la radio o grabado en disco. Para “cantar” usan los fonemas *vú bá*, *bá* es voz y *vú* es tambor.

Para los japoneses, según este mismo autor, la palabra “música” es *Gaku* pero comprende entretenimiento y performance. “En la Grecia antigua, la música era el “arte de las musas” y el término *Techné mousiké* no se refería sólo a la “música” sino a las habilidades de las nueve musas asociadas a cuatro tipos de expresión:

Calliope, musa del canto y poesía épica.

Euterpes, musa de poesía sagrada, himnos y elocuencia.

Terpsichore, musa de la danza.” (Tagg, 2013, p.7).

Se advierte que aunque la música es un fenómeno universal su lenguaje no lo es, así como el lenguaje verbal no lo es para todas las culturas. Tagg (2013, p.8), nos da una definición axiomática de música: “*tipo de comunicación sonora, no-verbal e interhumana*”

que, según convenciones culturalmente específicas, puede acarrear significado ligado sobre todo a la cognición emocional, gestual, táctil, kinestésica, espacial y prosódica". El autor anticipa que no es una definición absoluta para todos los lugares y tiempos, incluso la "música" no tendría por qué tener una sola significación. El significado de la música absoluta, sonidos sin palabras, sin asociaciones a una imagen, sin movimiento corporal, es decir sin relación con otros elementos ajenos al mundo sonoro, es lo que encontramos al escuchar música instrumental o en ejercicios vocales. El investigador italiano Enrico Fubini (2001, p.84), nos señala que los compositores musicales no intentan verbalizar emociones, sentimientos, asociaciones libres, o la levedad o profundidad que puede conmover al oyente su obra musical. ¿Qué significado le damos a la música?, esta respuesta es individual y dependerá de la cultura musical que tenga la persona, de la recepción y sentimiento o emoción de ese instante, y en palabras del psicoterapeuta argentino Dr. Rolando Benenzon³, de la "*identidad sonora de cada oyente*" o del ISO, como lo denomina en su modelo (2011, p.67).

El instinto humano de comunicar usando lenguaje, es universal. Por definición, la música es no-verbal, la música existe sin necesidad de usar palabras. Muchos piensan que el hecho de que la música sea no verbalizada no estaría afectada por patrones culturales, sino por ritmos internos del ser humano y para esto toman los universales bio-acústicos básicos: pulso cardíaco o respiración, pasos al caminar y correr u otros movimientos corporales, para incorporar la velocidad de la música.

Otro universal que se observa en relación al ser humano y la creación musical es la intensidad del sonido. Según Tagg (2013), la relación entre timbre e intensidad usados por el hombre, se emplean en la música también. Con gritos ningún bebé se dormirá, por lo tanto, las canciones de cuna son suaves y en cambio, para cazar o convocar a la guerra se usarán sonidos fuertes, nadie sale a pelear con susurros. La relación entre intensidad y velocidad en el escenario, es un problema acústico, por esto las bandas se trasladan con sus propios equipos. Razones de reverberación, eco, absorción del sonido, ruidos ambientales, etc., permiten que el sonido no sea el que el intérprete desea para su público oyente. Por último, Tagg (2013) señala la relación que existe entre la capacidad pulmonar del humano y la extensión de la frase musical. Esto significa que no se puede cantar e inspirar al mismo

³ Benenzon ha sido mi profesor de Musicoterapia, en Fundación Benenzon de Buenos Aires (2007-2012).

tiempo. Las frases musicales tienden a durar ocho segundos aproximadamente, tiempo que el pulmón se demora en exhalar normalmente.

Los parámetros universales de intensidad, timbre, duración y altura, no incluyen los ritmos, tonos, armónicos, métricas y usos tímbricos. En todas las culturas, tal como las fronteras lingüísticas nos limitan, la música del mismo modo, sólo se entiende en su contexto cultural y social. Para el sacerdote alemán Martín Gusinde (1886-1969), las canciones de los *selk'nam* de la Patagonia, resultaban monótonas e insoportables a sus oídos porque no pertenecían a su cultura alemana, eran bífonas y de ritmos repetitivos. El oído del sacerdote alemán estaba acostumbrado a las escalas de 7 sonidos, practicadas en Occidente.

Podemos concluir que la música no es un concepto unívoco universal, y no es un lenguaje universal unívoco, aunque sí es un fenómeno universal, puesto que está en todas las culturas. No hay sociedades sin música. No hay equivalencias de significados de la música al lenguaje verbal, como hay de una lengua a otra. Los mismos fonemas pueden sonar con diferentes expresiones, en cambio en la música los sonidos no se separan de la expresión, van unidos. El significado de la música absoluta, donde no hay palabras que medien o expliquen (como ocurrió en el romanticismo con la música programática de Héctor Berlioz) debe ser interpretado por el oyente desde el lenguaje emocional. *“Susanne Langer sostiene que la música no posee un vocabulario, pero Hanslick admite que de un modo o de otro, la música transmite algún tipo de mensaje”*. (Fubini, 2001, p.83).

Los significados van cambiando, porque lo que comunica la música a un individuo cambia, según los años, con el denominado *“zeitgeist”* en lengua alemana (espíritu de la época), y con los contextos socioeconómico y cultural. Para entender el significado de la música en una sociedad, hay que conocer el contexto social en el que la música se desarrolla. La música podría estar denunciando una crisis social, puede estimular las relaciones humanas y desenmascarar el orden constituido, como ha ocurrido con el rock de los años '70 del siglo pasado. Adorno nos señala: *“El arte, en general, y la música, en particular, no son el reflejo pasivo de un estado de hecho. En su relación dialéctica con la realidad, el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada”* (Adorno, 1948, p.35).

La música revela el espíritu del ser humano, plasma la sensibilidad, los sentimientos, las sensaciones, el estado de ánimo y la naturaleza del compositor. El músico está inserto en una sociedad y época determinada. Las creaciones musicales pueden ser significativas de acuerdo a la percepción de cada persona. En un colectivo, sus miembros le dan significado según la función y el uso social que cumpla dentro de la cultura: diversión, entretenimiento, ceremonial, ritual, para dar sentimiento nacionalista, de fe religiosa, de identidad, para ser escuchada y apreciada en una sala de concierto, en una plaza o parque, para participar en un festival de la canción, una tocata rockera o para una empresa publicitaria.

El antropólogo S. Arom (Reynoso, 2006, p.61) establece que la música que producen los humanos posee algunos criterios en común, como intencionalidad compartida con los miembros de su cultura, mediante la cual se confirma la identidad común. Es “un casi universal”, es la existencia de músicas mensuradas y no mensuradas, músicas que se pueden danzar y contribuyen a la vida social del grupo, son las que tienen métricas. *“En África hay una música considerada “lamento”, que no se puede danzar y no es considerada música para esa cultura.”* (Reynoso, 2006, p.64). Otro criterio universal de la música es la organización de los sonidos en escalas musicales que consisten en siete sonidos o menos por octava, es decir, se pueden dividir en escalas pentáfonas, hexáfonas, dodecafónicas, cromáticas, etc., pero su ámbito no superará la “octava justa”, como intervalo musical.

Otro aspecto de la significación de la música es la socialización y comunicación como lenguaje simbólico del repertorio. El canto es el evento musical que requiere de dos o más individuos, aunque sea en un simple canto al unísono, y demanda alguna forma de coordinación, incluso una distribución de roles. *“Los seres humanos poseen la capacidad de clasificar sus cantos con respecto a función y contexto en categorías y repertorios lo cual proporciona un significado simbólico a toda producción acústica.”* (Reynoso, 2006, pp. 62-63). Si la música “significa”, quiere decir que es capaz de transmitir un sentido propio a través del mundo sonoro. El tema de la significación de la música es muy amplio y ha sido preocupación de los teóricos desde el siglo XIX.

¿Qué es la música?. Se la ha definido como el arte de combinar sonidos y ruidos en una secuencia temporal, atendiendo a las leyes de la armonía, melodía, ritmo, los que

producen un efecto expresivo, un goce estético y resultan agradables al oyente. El material que emplea el arte musical es sonoro, por eso es temporal al igual que la poesía, no es espacial como las artes visuales, que usan materiales concretos que quedan en un espacio y tiempo, pintura, escultura o arquitectura entre otras. La música emplea sonidos que pueden ser de cualquier tipo, naturales y/o artificiales, pero es la intención la que la hace una obra de arte y esto no nace solo del compositor sino del oyente, desde el que escucha y siente esa música que lo conmueve “*desde el oído al corazón*” (Fubini, 1999, p. 185).

Las cualidades del sonido (timbre, duración, altura e intensidad) los parámetros acústicos en que se ofrece (fuerza, espectro o distribución de la longitud y frecuencia de la onda sonora, tiempo), los parámetros del ritmo (unidad de tiempo y su velocidad, notación de figuras rítmicas con alternancia de silencios, medida de compás, cifra indicadora), los signos de expresión en dinámica (intensidad de los sonidos, crescendo, decrescendo, pianissimo o fortísimo), y agógica o ligeras modificaciones de tiempo requeridas en la ejecución de una obra, la instrumentación y su exacta altura en el sistema de escritura actual, pentagramas con diferentes claves, armonía, contrapunto, acordes y melodías, son los materiales que permiten dar vida a la obra musical. Pero la música no está compuesta por palabras y frases que puedan traducirse a otro idioma, entonces el significado que se le atribuye al hecho sonoro, las ideas y pensamientos en torno a la obra musical, lo determina el oyente. Los signos que hay en una partitura son interpretados por un músico que los decodifica y expresa en un instrumento musical, pero el signo en sí, plasmado en una partitura, no es música, sólo son símbolos de altura y duración, dinámica y agógica. Por eso, la música de tradición escrita debe tener un intérprete para revivir la composición de un músico del pasado, como por ejemplo Vivaldi, Mozart o Chopin.

La música se origina en la expresión de emociones, los sonidos musicales son un vehículo para expresar los sentimientos y emociones del ser humano.

Spencer (1988) explica las emociones ligadas a la música de la siguiente manera: “*El lenguaje natural de las emociones emplea los mismos elementos de la música. [...] La canción emplea y exagera el lenguaje natural de las emociones, surge de una combinación sistemática de esas peculiaridades vocales que son los efectos fisiológicos de placer y dolor agudos [...] en consecuencia toda la música, es una idealización del lenguaje natural de la pasión*”. (Reynoso, 2006, p.25). La emoción de tristeza intensa, por ejemplo, puede

producir sonidos de sollozos entrecortados por pausas, además, la persona triste tiene movimientos corporales y respuestas lentas. Un ejemplo de obra musical que evoque tristeza o melancolía es la *Lacrymosa* del Requiem KV 626, de W. Mozart. Tiene un tempo lento, tranquilo, los sonidos de la melodía son interrumpidos o entrecortados por silencios, y se usa el modo menor.

El ser humano es binario por naturaleza, tiene dos ojos, dos piernas, dos brazos, dos manos, dos pies, dos lados (izquierdo y derecho), y el patrón rítmico de dos, es un universal en la música de las culturas. El compás en tres tiempos, está en la respiración (inspiración, espiración y pausa), por eso está presente en todos los ritmos de las diversas culturas. Es decir, el compás de tres y dos es un universal de las culturas.

Respecto a universales que generan la altura, dinámica y velocidad de la música, Wallin, Merker y Brown (2000) señalan que: “*La exaltación emocional se expresa mediante sonidos estridentes, rápidos, acelerantes, y de registro agudo*” (Reynoso, 2006, p.63). Los elementos mencionados también se reconocen como una forma universal de expresarse. En todas las culturas se expresa tristeza llorando o con la gestualidad del rostro. Esto es similar en todas las culturas, ya se trate de un japonés, coreano, alemán, norteamericano etc., y el llanto, la voz suave, inspiración entrecortada, lenta, baja actividad y decaimiento, son expresiones que nos indican que una persona tiene inhibidas sus funciones psíquicas o presenta algún trastorno del ánimo. Lo mismo ocurre con el sentimiento de alegría, la risa fuerte, los movimientos rápidos y la sonrisa en el rostro, nos dice que la persona está con ánimo, está jubilosa, vivaz, esplendorosa y atenta.

Spencer (1988) señala que “*La canción emplea y exagera el lenguaje natural de las emociones*” (citado en Reynoso, 2006, p.25). Siguiendo la evolución del canto, se afirma que el ritmo genera la palabra, y el texto y la melodía forman el canto, es decir, letra y melodía van siempre unidas en la canción. Reynoso (2006) explica que “*La música, la poesía y la danza son cognados a partir de su insistencia común en el ritmo, considerando la tendencia rítmica (o más bien métrica) de la poesía como una forma de lenguaje utilizada para la mejor expresión de las ideas emocionales*” (p.25). De este modo, el canto surgiría de una base rítmica. El ritmo que se puede llevar con los pies y las manos, se traduce en sonidos silábicos, fonemas, palabras, sonidos onomatopéyicos, que tienen la propiedad de tener altura, y el ser humano además lo acompaña de emoción, algo que no

sucedería con los sonidos que producen los animales. “*El origen de la música vocal debe buscarse en el lenguaje emocional*” (Reynoso, 2006, p.27).

Ritmo y altura entonces generan la “melodía” que es interpretada con una determinada emoción (alegría, tristeza, melancolía, entre otras). Aunque el canto sea repetitivo y pobre en cantidad de palabras, en alturas y en ritmo, como ocurrió con los nativos de la Patagonia Austral, para el hombre aún de las tribus primigenias, será un modo de expresión. El sacerdote austríaco, Martín Gusinde (1886-1969), transcribió cantos de *selk’nam* en Tierra del Fuego, que se contentaban entonando palabras de forma repetitiva sobre dos notas, por ejemplo con “*sol sostenido y la natural*” para sanar a un enfermo o para llamar a un espíritu a determinada hora del día. Las culturas orales, es decir, que no tienen lengua escrita, también imitan y memorizan rápidamente las escalas occidentales, como ocurrió en el siglo XIX con los pueblos originarios de la Patagonia que rápidamente memorizaron las melodías de cantos católicos modales o tonales que enseñaron los misioneros italianos de la orden de Don Bosco. En este ejemplo, la música tuvo un nexo con el sentimiento religioso que quería infundir la iglesia católica a los originarios en la Patagonia. El sonido musical no puede ser producido, excepto por gente para otra gente. La música no es sin un intérprete y un oyente. El antropólogo Merriam (1964) explica que “*Los seres humanos producen ese sonido y al hacerlo se comportan, no sólo cuando cantan concretamente la canción, sino también en su modo de vida, ya sea como músicos o como gente que escucha la música y responde a ella*” (Reynoso, 2006, p.117). Reynoso sostiene que la música, a través de la canción, evoca ciertos aspectos que dan al hombre una forma más elevada de escuchar su esencia más profunda.

El problema del significado de la música ha ido adoptando a lo largo de la historia del pensamiento musical diversos aspectos, según los contextos ideológicos y filosóficos en que se encuentre. Fubini (2001, p.34) señala dos tesis que se contraponen entre sí: una es “la concepción *ética* en sentido amplio, según la cual la música incide en nuestro comportamiento, influye en nuestros sentimientos o, como diremos en tiempos más recientes, *expresa* nuestros sentimientos”; la otra tesis la sostienen quienes apoyan una concepción hedonista (placer como fin último) de la música, según la cual, la música como arte de sonidos, produciría placer y no conocimiento, no transmitiría información de ningún tipo y no expresaría nada, en absoluto. Entre estas dos posturas antagónicas y extremas,

habría otras intermedias con mayor relieve filosófico y que combinan los sentimientos, la reflexión y el análisis, semiótico u otro, en una audición.

Respecto a la primera tesis, se podría incluir al mundo antiguo, cuyas teorías admiten o excluyen la música del seno de su sociedad ideal. La música en la sociedad se une a su capacidad educativa, a la posibilidad de transmitir valores positivos o negativos que la hacen deseable o que la rechazan, y esto es “porque la consideran éticamente *significativa* y relevante para el hombre” (Fubini, 2001, p.34). La primera teoría se observa en el mundo moderno que pone en evidencia las relaciones que puede tener la música en el sistema nervioso, sean placenteras, de disgusto o de satisfacción, y a la segunda teoría pertenecería la valoración de la música desde su construcción formal o desde su composición como un fin en sí misma.

En estas posturas expuestas hay otras miradas, como la que se vincula a la relación entre poesía y música, cuya opinión rechaza a la música como un *lenguaje*, desposeyéndola de poder expresivo y significativo. Otros, sin embargo, sostienen que la música tiene poder de comunicación, capacidad de expresión y que la unión del lenguaje verbal de la poesía y la música potenciaría los poderes semánticos de ambas artes.

Para algunos teóricos, la música no es traducible a palabras, es decir, no hay determinados intervalos o motivos musicales que signifiquen una determinada palabra, la música no sería traducible a otro idioma por lo tanto no sería un lenguaje, pero la consideran *lenguaje de emociones*. Se le reconoce una capacidad de evocar diversas emociones en el oyente, de acuerdo al psiquiatra y musicoterapeuta Rolando Benenzon, y esas emociones obedecen a la identidad sonora (ISO) de cada individuo. La teoría del ISO, sostiene este autor, “*es el conjunto de energías sonoras, acústicas y de movimiento que pertenecen a un individuo y lo caracterizan*” (Benenzon, 2011, p.67). En cada individuo existen varias identidades sonoras: ancestral, gestáltico, familiar, grupal, cultural y todos ellos permiten re-conocer sonidos que se asocian a emociones de tristeza, melancolía, alegría, euforia, ira, dolor, etc. Estos sonidos están en el inconsciente del sujeto y la “musicoterapia no verbal” los estudia, analiza y utiliza como intermediarios entre el paciente y el musicoterapeuta, sería lo que permitiría un estado de regresión, reflexión, expresión y sanación desde el método psicoanalítico. La música mantiene una posición abstracta, es un “medio” de sanación, no sana por sí misma.

En el siglo XIX, la música considerada pura o absoluta, era la instrumental, no era la música unida a un texto, a la palabra, como se fusionó en las formas características del Romanticismo, poema sinfónico, la música descriptiva, la sinfonía programática o el teatro musical, de compositores como Héctor Berlioz, Robert Schuman, Franz Liszt o Richard Wagner. Pudo ser Beethoven el primero que tratara de unir la música con la poesía de Schiller en el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía. Pero la música en el Romanticismo, era la única capaz de unir a todas las artes, por eso se la exaltaba.

Fubini (2001) señala que para Schopenhauer (1788-1860), la música no debería tratar de amoldarse a la palabra, ya que por su naturaleza no puede ser descriptiva, aunque se esfuerce por hablar en un lenguaje que no es el suyo y para Hegel (1770-1831), la música no expresa tal o cual sentimiento determinado sino un sentimiento *in abstracto*, (p.124) que es universal. Parecería que la música en esta época romántica, fuese revalorizada respecto de las otras artes, por su carácter exclusivamente espiritual, pero luego, al condicionarla a la palabra, se le subestima. Es justamente en ésta época que nace la música programática.

Durante el siglo XIX aparecen historiadores, teóricos y filósofos que estudian la música, entre ellos Nietzsche, para quien la música es generadora de otras artes, y Robert Schumann nos manifiesta su idea que la estética de un arte es igual a otra, solo cambia el material. Hanslick, contrariamente, en *De lo Bello en la Música* expresa que la estética de cada arte no es igual a otra y que la belleza es inseparable a las características de su material y técnica. La música trabaja con sonidos, que son del mundo inmaterial.

Hanslick desarrolla la idea de que la música puede reproducir la dinámica del sentimiento, que como un proceso físico, puede ser lento, rápido, fuerte, débil, crescendo o decrescendo, lo que no es más que los movimientos del sentimiento, pero en sí misma la música solo puede simbolizar la dinámica del sentimiento, pero no representa al sentimiento mismo. “*El significado emerge siempre del juego de relaciones que contraponen entre sí los dos niveles de articulación en el interior de la estructura de toda la obra, es por este motivo que hay que decir que el significado no es determinable ni fijable jamás [...]*” (Fubini, 2001, p.85).

El significado musical no es traducible a un lenguaje verbal, a palabras, y no debería intentarse decir con otro lenguaje lo que la música significa para cada individuo en su

mundo espiritual, porque es algo personal y único, además la percepción y la emoción varían con la época, el contexto social, la educación y cultura de cada individuo.

2.2. Estética de la música

En este estudio histórico y social de la música hemos querido incluir la “Estética” como disciplina de conocimiento del arte. Ello nos ayudará a comprender la sociedad de otro tiempo. Siguiendo a Román de la Calle: “*Creemos que la epistemología contemporánea debe considerar todas las formas de conocimiento. Y este plural implica también a la Estética*” (1981, p.55). Esquematiza el dominio de la estética en cuatro parámetros:

“a) [...] *la Teoría General Del Hecho Artístico*”, estudio de las diversas investigaciones del hecho artístico.

“b) [...] la no siempre considerada *Estética Natural*”, señala que la actual tendencia es a reevaluar la estética desde el medio natural, en los sectores ambientales, ecológicos, educativos, urbanísticos, y conectar la estética del arte con lo natural.

“c) En un tercer lugar estaría la *Ontoestética*, en cuanto nivel relativo al estudio de los fundamentos de alcance filosófico del propio fenómeno estético en sus diversas vertientes y categorizaciones de inequívoca *raíz metafísica*.

d) En cuarto lugar, finalmente la *Metaestética*, como investigación de las bases gnoseológicas y epistemológicas de este sector cultural, destacándose de manera especial, por un lado, la determinación del utillaje conceptual y las relaciones interdisciplinarias de la propia Estética” (De la Calle, 1981, p.25).

Los atributos que contribuyen a que el objeto de arte sea único, nos señala el autor valenciano, son: la herencia biológica, la historia personal, la coordinación situacional del medio (social, cultural y ecológico) y un margen de incertidumbre. De la Calle (1981) explica que “El ‘yo’ del sujeto (ya sea contemplado como polo productor o como receptor) podría entenderse a la manera de un ‘sistema abierto’ cuyo comportamiento, en sentido lato, se especifica por la totalidad de los elementos interactuantes (psico-fisiológicos, acumulación educativo-experimental, juego circunstancial y la causalidad diversificadora concreta o resultante)” (p.111), que se interconectan dentro del hecho artístico. La síntesis

del arte es la creatividad y el objeto de la estética es la investigación del quehacer artístico, en sus problemáticas de temas, materiales del trabajo, la belleza y sus categorías y supuestos filosóficos en torno al arte.

La historia es parte de la estética, término que se ha usado para señalar la belleza y la alegría que conmueve al ser humano, al ver o escuchar una obra de arte. Es un área de la filosofía que se ha desarrollado desde el siglo XVIII, el filósofo alemán Alexander G. Baumgarten usó los términos “*Cognitioaesthetica*” (Pérez Alonso-Geta, 2014, p.1) para el estudio del conocimiento, de la belleza, “lo sublime, lo gracioso o ridículo” (Bergson, 2012, p.49) y a él se le considera el fundador de esta ciencia, que después estudiarán Kant, Hegel y Schiller, entre otros filósofos alemanes.

Aunque siempre ha existido estética como tal, desde la pintura rupestre de los primitivos, el término “estética” es relativamente nuevo en la historia de la filosofía, trata de la manera de percibir y sentir un objeto de arte, y eso es tan antiguo como el ser humano. La estética es la ciencia filosófica de la expresión de los sentidos del ser, que se ocupa de las bellas artes, “*tiene por objeto el análisis de lo bello*” (Bergson, 2012, p.49). Por su parte, la belleza directamente vinculada a la estética es un concepto que ha ideado el ser humano frente a una figura estética, la palabra “bello” es un adjetivo que se da a un objeto que está en el espacio y en el tiempo. La trilogía de la estética es la belleza, verdad y bondad, y parecieran fundirse en una sola, en la obra de arte.

¿Qué es la belleza? Bergson (2012) explica que “*Lo bello no es lo agradable. [...] Entre las sensaciones de la vista y el oído, se encontrarían placeres intensos a los que les falta el encanto estético. Un cuadro de Miguel Ángel considerado bello e incluso sublime, choca a primera vista e incluso disgusta a un espectador no iniciado*” (p.50). La belleza se dirige a la inteligencia y lo agradable a la sensibilidad. La emoción estética ha sido precedida por un juicio intelectual. Una segunda cuestión que señala Bergson es que “*lo bello no es lo útil. La Venus de Milo no sirve, es un ornamento, un lujo, algo superfluo. Es lo que Kant expresó como “una finalidad sin fin”. “La obra de arte es ella misma su propio fin, no debe servir para otra cosa que ser admirada*” (2012, p.51). Una tercera noción que declara Bergson, entre lo bello y lo próximo al arte, es que “*lo bello se distingue del bien*” (2012, p.53). Muchas buenas acciones pueden ser denominadas bellas, pero el bien es obligatorio y la estética no lo es. “*Decimos que un objeto es bello cuando se*

aproxima al tipo de ideal que tenemos en la mente” (p.54). Si un animal ve una Venus de Milo, probablemente no la apreciará como un ser humano porque no considera un ideal que coteje la imagen. Determinar cuál es ese trabajo del espíritu es el objeto de la estética. “*Todas las artes no existen en otro lugar que en el alma de aquel que las crea o las recrea*” (Fubini, 2001, p.32).

Hasta el siglo XIX, se consideraban en el estudio de la estética, a la pintura, escultura, poesía y arquitectura, pero no a la música. Los precursores de la inclusión de las artes musicales en la Estética han sido Wagner, que compartía las ideas metafísicas de Schopenhauer, desde la óptica de que la música es representación de emociones, Hanslick, escribió *De lo bello en la Música*, habla de las exageraciones del descriptivismo literario y pictórico que los románticos deseaban imprimir en la obra musical, L. Meyer escribe: *La Emoción y significado de la Música*, donde explica cómo funcionan los mecanismos de la mente para percibir y entender la música y S. Langer escribe de filosofía y semiótica de la música.

La música que queda en un pentagrama a través de signos, será interpretada y recreada por los intérpretes. De modo que la partitura no es la figura estética, sino la música que el oyente aprecia a través de sonidos en un tiempo y espacio, que nunca se reproducirá exactamente igual por las variantes que presentan los diversos espacios acústicos. Pareciera que esta inmaterialidad y su temporalidad, son las causantes de que por siglos la música no fue considerada entre las artes.

La estética es una actividad teórica, basada en los sentidos, en las representaciones e intuiciones que tenemos de la realidad. El arte es la expresión lírica que conmueve emotivamente al intelecto mas vincula sentimiento y sentido. El sentimiento es el estado afectivo por causas que nos conmueven y el ánimo cambia, con lo que nos produce alegría, dolor, tristeza, melancolía u otro estado emocional (psicológico), que se acompaña de una conmoción somática (llanto, risa, movimiento del cuerpo, entre otras expresiones corporales). Los materiales que se analizan en el caso de la estética musical son la polifonía, armonía, modos, tonos, atonalidad, escalas, acordes, melodías, timbres, alturas, ruidos, estructura formal, ritmos, intensidades, improvisación, interpretación, transmisión oral y escrita de la música, adornos, instrumentos musicales, voz humana, lenguaje musical

(semántica de la música), que son los elementos a través de los cuales el compositor crea un estilo musical.

Por su carácter temporal, la música es efímera, sus elementos sonoros no quedan en un espacio y en el tiempo, la música requiere de un intérprete y de un oyente, ambos no repetirán el sentimiento o emoción que les conmovió en una primera audición y con una misma obra. La música ha sido estudiada desde el fenómeno físico acústico, desde la matemática por la división y medición de sus intervalos, desde la psicología por lo que concierne al alma y espíritu del ser, desde la sociología de la música y desde los estilos musicales en determinados contextos históricos que en definitiva es lo que analiza la estética, por eso se habla de estética barroca, estética clásica, estética romántica o estética contemporánea, por ejemplo.

Por otra parte, las ideas musicales se han estudiado desde el punto de vista histórico y estético musical. Fubini (1999), destaca que desde la Antigüedad hasta el Clasicismo, podríamos decir, que la música, arte temporal, fue considerado en un nivel inferior al lado de las artes consideradas superiores como pintura, escultura, poesía y arquitectura, que permancen en el tiempo. El oficio que debe adquirir el compositor, la práctica necesaria para aprender la técnica de un instrumento y la repetición que debe hacer el intérprete para memorizar las obras, hizo que el resto de los artistas contemporáneos la consideraran menor e inferior. Quizás también influyó en esta concepción del arte musical, su esencia, que es temporal, es decir, no queda nada que podamos visualizar o escuchar, después de haberse interpretado.

La música se mantuvo alejada de la cultura antes de la reforma protestante de Lutero en el siglo XVI. El “Coral” protestante sustituyó al “Canto Gregoriano”, que era entonado por la iglesia católica en latín. A través del *coral*, los fieles cantaban en su lengua materna, así entendían los textos religiosos. De este modo, se inició el acercamiento entre la música y la cultura religiosa en Occidente. El músico estuvo entre la servidumbre hasta el siglo XVIII, es decir, al servicio de un rey, de un emperador, de una iglesia en el período religioso, y es a fines del clasicismo, que músicos como Haydn y Mozart, se rebelaron contra el servilismo del músico y renunciaron a ser financiados por cortes de reyes y emperadores, para conseguir la libertad de componer.

Durante el llamado estilo *barroco* en Europa, entre fines del siglo XVI y mediados del siglo XVIII, los compositores se caracterizaron por usar exceso de adornos musicales, usar el contrapunto, formas de *fuga*, *toccata*, el preludio, interludio, y postludio del culto luterano y católico, el coral, el *concerto* que alterna *tutti* y *solí*, el bajo continuo (clavecín y violoncelo), usaron orquestas de cámara y el órgano barroco en los templos religiosos. Este instrumento musical de viento, fue parte de la arquitectura francesa, alemana, española e italiana, empotrado en las fachadas de los templos católicos o protestantes. Se le consideró el rey de los instrumentos por tener la capacidad de imitar a todos los timbres de instrumentos de una orquesta. Usó tubos metálicos que suenan con el soplo de aire, lo más cercano a la voz humana. El *Barroco* fue una época de contrastes (en dinámica, en timbres) y por ser muy religiosa, los oratorios y cantatas con temas bíblicos proliferaron en compositores como D. Buxtehude y J. S. Bach en Alemania del norte, Händel en Inglaterra y A. Vivaldi, en Italia. La música, desde la Reforma hasta el Iluminismo o Ilustración, período que busca acercarse a la razón, se acerca más a la cultura de su sociedad. Haydn y Mozart son músicos representantes de éste movimiento intelectual europeo.

Después de la revolución francesa, en 1789, el público burgués tuvo acceso a los conciertos. Algunos compositores como Chopin, Liszt, Schubert, Schumann, Czerny y Paganini, son ejemplos de los primeros músicos que se lograron liberar de componer y/o interpretar sólo para una aristocracia o una corte. En el siglo XIX se abre la sala de concierto, para todo público. De esta manera, la burguesía mediana o pequeña, también tuvo acceso a la música clásica y romántica al igual que los aristócratas europeos de siglos anteriores.

Las formas de conocimiento musical, según Tagg (2013, p.17), se desarrollan a través de: *Poiesis*, capacidad de hacer música y *Aesthesis*, capacidad de comprender la música en su contexto cultural. El análisis musical y el discurso intelectual del intérprete músico, se pueden mirar desde la estética ontológica. El soporte material que se le da a la música es la partitura, un conjunto de signos de altura y duración principalmente, que permiten la ejecución. El intérprete puede prescindir de ella cuando la memoriza, la hace suya y la interpreta las veces que desee. En ese momento la partitura puede quedar abandonada en una bodega. Esto nos dice, que una partitura, como objeto material, no es música, es sólo un medio que tiene el compositor de transmitir a otros su obra. La música

usa sonidos, que son inmateriales. La música depende de la acústica, de la reverberación de la sala, de la cantidad de gente que la recibe y de la lejanía o cercanía del instrumento y el público espectador. Estos son aspectos que no se señalan en una partitura, por eso cada ejecución, es diferente y nueva para el oyente.

Las músicas de diverso tipo, militar, político, religioso, de curación, las bailables o de entretenimiento, tienen un espacio creativo en la sociedad y una audiencia oyente o participante, que las aprecia y valora. Es la naturaleza de la obra de arte y el contexto socio-cultural los que determinan la audición y valoración de la figura estética. Las artes son la expresión de los sentidos y emociones, ambas cuestiones son inherentes sólo al ser humano. Sensación y percepción dan sentido a la estética.

El estilo clásico corresponde a una época corta, que se caracteriza por intentar ser muy medido, planificado, surge la forma concierto y el plan sonata, sin grandes cambios timbrísticos, dinámicos o con exceso de adornos (mordentes, trinos, apoyaturas). En este período los principales representantes son Franz Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart y Ludwig van Beethoven. Con éste último compositor, se había llegado a la culminación del clasicismo, dando paso en forma natural al exaltado romanticismo. En éste período nace el *piano e forte*, instrumento de teclado, que aumentará su extensión en cuanto a alturas y cantidad de teclas y sus capacidades de expresión por los mecanismos de pedal, y será considerado el rey de los instrumentos en el Romanticismo. Este estilo surge en el siglo XIX, con músicos como Beethoven, Schubert, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, y Wagner, entre otros que representarán las características de la música romántica.

La forma musical es más libre en esta época, L. van Beethoven, por ejemplo, incluyó un coro en el cuarto movimiento de la Sinfonía N°9 en re menor opus 125, práctica inusual en una sinfonía hasta ese momento, pero la idea del romántico era que la *palabra* podía expresar lo que la *música* no podía. La orquesta creció en cantidad de instrumentos durante el siglo XIX, la música unida a la palabra en sinfonía programática, poema sinfónico, óperas, operetas y zarzuelas, los nombres de las obras musicales describen una situación concreta, la que será “descrita” o intentará ser “imitada” con los sonidos: la sinfonía “Pastoral” de Beethoven (1808), “*Cuadros de una exposición*” de Mussorgsky (1874), “*El carnaval de los animales*” de Camille Saint-Saëns (1886), “*La niña de los cabellos de lino*” de Debussy (1909), son algunos títulos que ejemplifican lo dicho.

La música descriptiva se instala con los músicos Berlioz y Liszt, principalmente. El alemán Richard Wagner une las artes en la gran ópera, donde se entrelazan en la escenografía, el teatro, el baile, el canto, acompañado por la orquesta, y para mejorar el resultado acústico de su obra, creó el teatro en Bayreuth, al este de Alemania. Por otro lado, en esta época nacen pequeñas obras íntimas para piano, *impromptus*, polonesas, *lieder*, fantasías, nocturnos o pequeños preludios, con músicos como Chopin, Schubert o Schumann. Es una época desequilibrada en este sentido, ya que predomina por un lado la grandiosa ópera wagneriana con gran despliegue de personajes, costosas escenografías y, por otro lado, se cultiva la pequeña e íntima obra para piano. La figura cumbre que sirvió de puente entre el Romanticismo y la música Contemporánea fue Gustav Mahler (1860-1911). Su música tiene el poder intelectual, el deseo de renovación que va a ser característica principal del arte musical de las primeras décadas del siglo XX.

El expresionismo fue un movimiento cultural que se expuso en Alemania a comienzos del siglo XX, en artes plásticas, literatura, cine, danza, teatro, fotografía y música entre otras artes. En música, el sistema atonal nació con el compositor y pintor austríaco de origen judío, Arnold Schoenberg, quien usó el dodecafonismo, con series de doce sonidos, donde se pierde la jerarquía tonal y armónicamente se torna disonante. La estética moderna que usó el atonalismo no fue comprendida ni apreciada por la gran mayoría de auditores. Schoenberg usó las series de 12 sonidos para componer, entre sus obras *Pierrot Lunaire*, opus 21, cuyo resultado no agradó a los oyentes contemporáneos. En el teatro Municipal de Viña del Mar, Chile, esta obra de Schoenberg (1874-1951) se interpretó en 1983, quedando el teatro casi vacío al finalizar el concierto.

Para los intérpretes fue difícil, tanto desde el punto de vista técnico como desde la audición. El compositor usó textos en alemán, sobre esquemas de doce sonidos, contrapunto, recitativos junto a líneas melódicas instrumentales, el uso de la voz tuvo *glissandos*, voz raspada, grandes saltos interválicos, que a menudo sorprenden e irritan al oyente acostumbrado a la sonoridad tonal de los siglos anteriores. Los cromatismos ascendentes y descendentes lejos de las normas una tonalidad definida, o la disonancia de octavas disminuidas, y grandes saltos interválicos, trae un efecto de ansiedad en el oyente porque no hay un punto de reposo auditivo, como el que da el acorde de tónica. Esta nueva estética corresponde al género docto de la música que se crea al inicio del siglo XX.

Todos los cambios estéticos nacieron de crisis o revoluciones culturales. Según De la Calle (1981:17) “*En la crisis se está, no se es*”, se está en tránsito, se ingresa a una situación que abandona la anterior, como ha ocurrido en la música con la estética desde la antigüedad hasta la época contemporánea. Se rompe con algo establecido, el objeto de arte cambia, producto del contexto social del artista. De modo que tras una crisis nunca se vuelve al punto inicial anterior, continúa Román de la Calle (1981).

Desde las ideas románticas del siglo XIX, podemos decir que la música construida oralmente en sectores populares o rurales, por ser menos compleja, menos perfecta en cuanto a forma y construcción armónica, era considerada menos atractiva y menos trascendental que la música de la academia, de tradición escrita. Pero, desde la mirada contemporánea, todos los géneros musicales, incluyendo los tradicionales y populares, pueden constituir un objeto estético, valorado desde los cánones: complejidad, originalidad y autenticidad.

El estilo de música popular que nace con la industria musical, se caracteriza por tener formas con ritmos bailables y usar orquestas *típicas* y de *jazz band*. Fue la música que predominó en la sociedad chilena en las primeras décadas del siglo XX. El avance de la industria musical a través del disco, permitió que la música popular se escuchara con mayor frecuencia y en medios masivos como la radio emisora. Rápidamente la música se difundió de un continente a otro, el mismo disco grababa música típica o tradicional y de género docto de España, Estados Unidos y Chile, entre otros.

La música popular de las primeras décadas del siglo XX, es tonal, fácil de recordar, con melodías repetitivas, armonía simple, con textos de amor y desamor en sus temáticas, y es moderna y masiva. Los intérpretes pueden imitarlas sin necesidad de tener conocimientos de lectura musical, los intérpretes pueden tocar de “oído”. El disco facilitó la difusión de la música popular al igual que la folclórica. El folclore musical se caracteriza por ser anónimo, de tradición oral, funcional, es regional y se practica en la lengua propia del pueblo que lo crea. Las melodías son acompañadas de armonías tonales, con instrumentos fáciles de interpretar, y sus textos relatan situaciones sociales locales. Los usos no estéticos que se dan a las artes musicales son en el juego, ritual, ceremonial, el trabajo y en ocasiones sociales.

La historiografía nos permite comprender el proceso del espíritu, no siendo un conocimiento abstracto, sino de hechos, experiencias bien precisas. El conocimiento de la historia nos ilumina sobre la génesis de los hechos. Esta mirada nos permite reconocer las diversas estéticas que han existido en el transcurso de la historia del hombre en sus distintos contextos sociales. El contexto en que se da la música es más importante que el fenómeno musical, porque las manifestaciones culturales son diferentes de acuerdo a los conocimientos y valores de la sociedad. Por esto hablamos de estética del barroco, del clasicismo, romanticismo, impresionismo, expresionismo y modernismo, épocas en que se desarrolla la música con diferentes conceptos de la belleza en el arte de los sonidos.

La musicología ha distinguido dos grandes espacios del quehacer musical en el siglo XX, uno es el de “música seria”, llamada culta o docta y otro es el de “música popular”. Durante mucho tiempo, la academia se interesó por la primera solamente, considerando vulgar a la segunda. La música seria y de tradición escrita, trasciende las fuerzas sociales, y la música popular, de tradición oral, está condicionada a ellas. A la música popular, se le quita valor estético por su origen y porque en el mercado tiene la característica de “utilitaria”, no obstante desde mediados del siglo XX, se estudia y critica la música popular, al igual que la docta, desde el valor musical estético y social que tiene. Todo lo anteriormente dicho, tiene un enfoque desde la mirada sociológica, porque la música tiene una función social, sea docta o popular, que a la sociología de la música interesa por igual. La música persigue el mismo fin que las otras artes, pero con un material diferente, por lo tanto su simbología y los usos que le da la sociedad son diferentes al resto de las artes. Una mirada estética en música podría realizarse mediante el análisis de géneros musicales, juicios de valor sobre la música que se ha practicado y los estilos que se han practicado en esa sociedad.

Sobre el “gusto por la belleza”, podemos establecer que la estética es la ciencia que estudia lo bello y que tiene por objeto el estudio y reflexión sobre el arte. El placer de lo bello, es una respuesta del hombre frente a la figura estética, es el hombre frente al otro. El objeto estético encierra en sí mismo la trilogía de la verdad, belleza y bondad, y es contemplado a través de los sentidos de modo diferente por cada individuo. Es casi imposible separar estas cualidades cuando el espectador siente que hay un encuentro con la otredad a través del objeto estético, hay un diálogo silente, una comunicación en otra

dimensión, como si estuviera ante una divinidad. “*El objeto de arte nos complace a nosotros mismos*” (Bergson, 2012, p.60). Eso sublime, espiritual, eterno, infinitamente bello, no lo podemos expresar fundamentalmente con palabras, además, pertenece solo al individuo (en cuanto a intensidad, emoción, comprensión, significado, etc.).

En música, la idea de belleza y perfección se ha contemplado desde el uso de armonía consonante, el timbre, la forma y dinámica equilibrada. Pero la idea de que un intervalo sea feo, molesto, tiene antecedentes en el barroco, donde el intervalo de cuarta aumentada o tritono fue prohibido por su disonancia, incluso se le llamó “el diablo en música”. En la época moderna se producen continuas disonancias de ese tipo y a nadie le molestan, la sociedad ha cambiado y con ella el concepto de estética musical. El rock y el dodecafonismo, son ejemplos de estilos musicales que usan la disonancia. Lo horrendo, grotesco y desconcertante puede ser bello y agradable para el oyente, porque sus gustos están influenciados por el espíritu de una época. Lo importante es la comunicación entre el autor y el receptor, y la reacción emocional que se provoque en el oyente. El arte contemporáneo no buscó la belleza serena, sino lo melancólico, materiales musicales que generen angustia, terror, temor, grados de ansiedad y otras sensaciones del espectador u oyente, en movimientos como el expresionismo y el surrealismo. Pérez Alonso-Geta, P.M. (2014) señala que “*En el momento actual se ha extremado la separación entre ética y estética, entre belleza y arte e, incluso, entre arte y experiencia estética*” (p.65).

Las guitarras desafinadas de los grupos de estética *punk* en Inglaterra de los años '70 del siglo XX, fueron aceptadas por los seguidores del movimiento. Alguna vez observamos una camiseta que decía: “*Un buen punk muere joven*”. Era tanta la desigualdad social, la pobreza, el desempleo entre otros sufrimientos que acarrear los problemas sociales, que lo mejor para esos jóvenes, era morir. Ante ese sentimiento y en ese contexto social, una guitarra desafinada o una disonancia, era apreciada. Entonces, la percepción sensorial no es sólo un acto físico, también es sociocultural.

Las ideas del músico John Cage, en el siglo XX, radican en aceptar la vida tal como es, lo que significa borrar la distinción entre el ruido y el sonido en música, sin alterar las cosas. La filosofía de Cage, influida por la filosofía *Zen* que se practica en Oriente, consiste en la aceptación, no en la utopía de los cambios y las revoluciones. Cage no interviene la realidad. Los ruidos, como el motor de una moto, pueden ser incluidos entre un grupo de

instrumentos de orquesta sinfónica, cuestión que sería impensable a fines del siglo XIX e inicios del XX. En relación a incluir elementos de la vida cotidiana, el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) ya se lo había planteado. “*Duchamp borra las distinciones entre objetos comunes y objetos artísticos. Se deben diluir todas las divisiones que separan el arte de la vida. Esto no significa darle una dimensión estética a la existencia y permitir que las fantasía colonice la vida, sino aceptar que cualquier cosa puede ser arte y que cualquier actor puede ser un acto creativo*” (Granés, 2010, p.237).

El resultado de esta filosofía explica que todo es susceptible de convertirse en arte, incluso un urinario. El artista ya no es un dios que crea, es un dios que elige, señala Granés. “*Duchamp y Cage realizaron actos que cambiaron los cimientos y costumbres de la sociedad*” (Granés, 2010, p.237). Estos artistas señalan una nueva apreciación de los objetos de arte. El público que asistió a recitales de J. Cage, aprendió a valorar el silencio y despertó a los ruidos del entorno que se generan entre el público y el intérprete, algo desconocido para esa época. Cada sociedad tiene su manera de escuchar, en base a su cultura, sus creencias, educación y valores.

La estética musical analiza filosóficamente los valores que están contenidos en la obra de arte. Los valores cambian con el transcurso del tiempo y eso se observa en los oyentes y compositores de nuestro tiempo. Hoy se rechaza el arte vacío o que no busque una emoción fuerte en el oyente, aunque sea de horror o angustia, no solo de alegría y sensación de paz, lo agradable en nuestra época también está en lo disonante y en el objeto feo, en lo que nos conmueve por horror. Es importante que el objeto de arte conmueva al receptor, puede ser una obra bella desde su armonía y equilibrio en el espacio y tiempo, o fea, que igualmente agrade a quien la escucha o mira. La cultura estética contemporánea se manifiesta a través de la naturaleza, la sociedad y el arte, rompe con la frontera entre la cultura alta y la cultura popular, podría pensarse que es un arte sin profundidad, descentrado, autorreflexivo y cotidiano, que refleja el cambio de época. El posmodernismo es un estilo de cultura que refleja un cambio de espíritu en la historia del arte y que pone en vigor algo de lo dicho anteriormente, como un espejo de una sociedad impersonal, individualista, de vida social artificial. Baudrillard y Foucault, son ejemplos de autores que intentan explicar el actuar del hombre en la sociedad de fines de siglo XX.

La *Antiestética*, es un término que se usa para señalar el rechazo de la estética establecida, por eso, en ocasiones escuchamos ante una obra de arte de vanguardia la frase “*esto es antiestético*”. Si el objeto de arte es capaz de remover nuestra sensibilidad y le hemos dado un valor y una significación al mirarla o escucharla, el creador ha cumplido su objetivo. Los rasgos básicos de la experiencia estética están en la ausencia de valor práctico, en la contemplación desinteresada entre el objeto estético y el sujeto contemplador. Las diferencias estéticas que surgen entre los seres humanos, nos permiten a veces, no reconocer los valores y gustos recientes. Pero así como el ser humano va cambiando de acuerdo a su época, contexto social, cambios ecológicos y climáticos, el gusto por el objeto de arte va variando de acuerdo a los cánones estéticos.

El filósofo alemán M. Heidegger (1889-1976), no dedicó parte de su obra a la música, pero sus contemporáneos observaron que le gustaba la obra de W. Mozart, porque se sentía frente a algo sobrenatural, religioso, pero no del dios cristiano, sino de la sensibilidad del pensamiento de los griegos, con serenidad, equilibrio y medida. Estas últimas son las características de la música clásica. También le gustaba la obra de Carl Orff (1895-1982), porque le recordaba a los dioses griegos, pero se distanció de la obra de Wagner y de la vanguardia disonante de su época. La idea del filósofo alemán era acercarse a la divinidad por medio de la música. Esto nos explica que el fenómeno estético se da en un espacio y tiempo de percepción. Estos tiempos y espacios cambian para el espectador y para el creador. Por eso la obra de arte aunque se mire o escuche dos veces, no es la misma. Sus propiedades, cualidades y atributos, se organizan en una realidad determinada. Una misma escultura cambia si la miramos con la luz de la mañana o del mediodía, una pintura mirada desde diferentes ángulos cambia, la misma obra musical escuchada con diferentes estados anímicos no suena igual. Nuestras ideas y pensamientos, cómo percibimos, qué percibimos, si estamos tristes, melancólicos, alegres, permitirán que la figura estética se presente de forma diferente a nuestro espíritu.

La estética antropológica comprende al hombre en su totalidad, desde una mirada total. La obra de arte abre caminos a la existencia del ser, no se encierra y remite a sí misma, sino a la profundidad del otro, que la percibe e internaliza. El sujeto frente al objeto estético reconfirma su experiencia y ésta le genera éxtasis, o un estado de profunda armonía interior y de goce espiritual. Es la respuesta que pide la belleza de la figura estética, en el

caso de la música, el oyente prepara su acción ya sea verbal o no, como la reacción de un aplauso a los intérpretes en un concierto, por ejemplo. La música nos conduce a través de la experiencia estética al encuentro con el otro, a través de formas humanas de dar, decir o mostrar, como una expresión del ser, del que recepciona, frente a la creación del artista, del constructor.

Normalmente, el artista añade o suprime según la emoción o “*el estado de ánimo que pretende crear en el espectador*” (Bergson, 2012, p.64) y generalmente este estado es de tranquilidad, paz, alegría, reposo, evitando las emociones violentas y las excitaciones. Pero en la sociedad actual, tanto en la música docta como popular, podemos escuchar ruidos o sonidos que nos irritan, el artista ya no cuida que su producción sea “agradable” a todos, como fue en la época clásica. “*Resulta difícil comprender las expresiones estético artísticas contemporáneas*” (Niño, 2010, p.7), desde lo sensible y pasional y desde la reflexión sobre las mismas prácticas estético-artísticas, considerando que la estética en sí es un ideal y una forma de conocimiento.

Finalmente, entendemos que la tarea de la educación estética es desarrollar la creatividad en el niño y la enseñanza profesional en los jóvenes, a través del fomento de determinadas habilidades con las técnicas y materiales propias de las artes. Educar el juicio estético o aprender a percibir y vivenciar la obra de arte es un valor pedagógico que debe considerarse en la formación de todos los individuos. Desde la psicología educativa, Vygotski señala que se debería dar “*plena libertad a la creación infantil, renunciar a la tendencia de equipararla con la consciencia del adulto y admitir su originalidad y particularidades*” (Vygotski, 2001, p.373).

2.3. Géneros y Estilos de música

2.3.1. Música de género docto o música de academia

Se refiere a la música de tradición escrita, que la cultiva una élite. Permanece ajena a la moda y se transmite, durante el siglo XIX, en partituras. “*La familia constituía el ambiente donde se daban los primeros pasos en el aprendizaje y la práctica musical*” (González y Rolle, 2005, p.52). La música culta escrita para piano se cultivó en el interior

de las clases más altas, por considerarse el piano un instrumento burgués. Las mujeres debían tocar piano en el salón.

En los siglos XVIII y XIX, con las primeras gobernaciones españolas, la sociedad de Santiago introdujo bailes que estaban de moda en las cortes europeas. Chile bailó danzas de procedencia francesa, *Passpié*, *Rigodón*, *Minueto*, *Gavota*, *Contradanza* y posteriormente se agregaron danzas de países nórdicos como el *Waltz*, la *Mazurca* y la *Polca*, todos acompañados por clavecín o el piano en el salón. Fueron transmitidas, desde Europa, en partituras, a los clavecinistas y pianistas, para ser practicados en el salón decimonónico de Chile: J.S. Bach, Haendel, Mozart, entre otros músicos que compusieron en base a estas formas. Todas estas danzas que llegaron a Chile desde Europa, sufrieron cambios al adaptarse, en los salones de clase alta, a las fiestas del pueblo y en la zona rural (pertenecientes a clases sociales media y baja), por tanto, se acompañaban con otros instrumentos, cambiaban los textos, los tempos, las coreografías etc., porque adaptarse al entorno es lo natural en la música.

2.3.1.1. Formas instrumentales de género docto en el siglo XIX

- Sinfonía programática, Poema sinfónico y Lied, son formas cultivadas por algunos músicos románticos como Berlioz, Liszt y Schubert, respectivamente. El ser humano de esta época anhelaba la unión de las artes, así nos explicamos el nacimiento de obras instrumentales que se asocian a un texto predeterminado para la mejor comprensión del oyente.
- Piezas para piano: preludio, scherzo, fantasía, improntu, nocturno, vals de concierto, balada, polonesa entre otras formas características del romanticismo y cultivadas por Mendelssohn, Chopin, Schumann y Liszt.
- Ópera romántica, con compositores como Donizetti, Wagner, Verdi y Puccini.
- Zarzuela, es el teatro musical español “chico” que duraba aproximadamente una hora. La zarzuela de “género grande” tenía dos o tres actos y la zarzuela de un acto fue llamada de género “chico” que nació en España en el siglo XVII y llegó a tener mayor auge a mediados del siglo XIX. Uno de los grandes compositores de zarzuela fue Tomás Bretón (1850-1923). La obra estaba basada en romanzas, dúos, coros y partes instrumentales, la zarzuela popularizaba danzas antiguas como rigodón, minué y gavota entre otros y distintos

bailes que se usaron a fines del siglo XIX e inicios del XX, como pasodobles, jotas, mazurkas, polkas, cuadrillas, habaneras y chotis entre otros.

2.3.1.2. Piano e forte, su desarrollo e importancia en el siglo XIX

Este instrumento logró el máximo desarrollo y uso, en las sociedades del siglo XIX y comienzos del XX en Occidente. El Piano e Forte se desarrolló en Europa y Estados Unidos, y se difundió posteriormente en países sudamericanos.

El veneciano Bartolomeo Cristófori (1655-1731), propuso un instrumento de cuerda golpeada por un macillo forrado en piel de cerdo, que al caer percute la cuerda, se levanta y la libera con una válvula que apaga el sonido, y logra hacer sonidos suaves (Piano) y fuerte (Forte), por eso se le llamó *piano e forte*. El reciente invento no se conoció en muchos lugares del mundo. Pero un alemán, de apellido Silbermann, adaptó el mecanismo del italiano a sus primeros pianos en Dresde a principios de la década de 1830, y se convirtió en el propagador del invento de Cristófori. Sus discípulos Zumpe y Stein, influyeron en el desarrollo paralelo del instrumento en Viena, y en las escuelas anglosajonas. Durante la guerra, Silbermann (1783-1853) cerró su fábrica por 7 años. En el siglo XVIII (1755-1762) quedaron doce trabajadores, que se exiliaron en Inglaterra. Entre ellos estaba American Backers, que cambia la acción mecánica del *piano e forte*, dando mayor potencia al sonido, y esto se conoce como un invento inglés, en 1770.

En París, la escuela francesa se inicia con Sebastián Erard, quien era constructor de clavecines, ya en 1768. Entre 1760 y 1830 la fabricación de pianos tuvo mayor expansión y a partir de la Revolución Industrial crece en cantidad de notas, las cinco octavas que conoció Mozart en el siglo XIX crecerán a ocho, lo que se mantiene en los pianos de la actualidad. En Londres, Viena, París, capitales musicales, el piano se impuso definitivamente y con esto surgen nuevos fabricantes, por ejemplo Pleyel y Clementi quienes eran pianistas y compositores. Los hijos de J.S.Bach (1685-1750) anhelaban un piano. Les gustaba la precisión y la potencia del nuevo instrumento, pero se quejaban de la pesadez del teclado.

A los pianos de cola, que se presentaban en salas de concierto se le agregaron pedales y más notas, obras de compositores como Hummel, Field o Beethoven, demandaban más contrastes dinámicos que no podían interpretarse en el *piano e forte*

primero. Los pianos que se difunden hacia fines del siglo XIX, provienen de constructores de Francia, Alemania e Inglaterra. Los célebres pianos construidos por *Steinway & Sons*, son los descendientes de los primeros pianos ingleses. Con el modelo de piano 1889, Steinway conquistó Norte América y su modelo estuvo de moda durante todo el siglo XX.

La industrialización del *piano e forte*, se inicia entre los años 1830 y 1870, esto permitió que llegaran instrumentos de Europa, a lo largo de Chile, en el siglo XIX. Alemania tuvo constructores de piano de marcas: *Blüthner, Sauter, Römisch, Feurig, Ibach-Sohn, Bechstein*, entre otras, a mediados de siglo XIX. Todas estas marcas llegaron a la Patagonia. En Francia, los constructores de pianos verticales y de cola eran *Erad y Pleyel*, y por otro lado, los británicos estaban representados en esta gran competencia por *Broadwood y Collard & Collard*.

En 1864 se pueden contar más de 450 fábricas de pianos en Alemania, algunas de las cuales exportaron sus instrumentos a Sudamérica, ingresándolos a través de los puertos de Buenos Aires, Argentina o Valparaíso y Punta Arenas, Chile. La casa *Bechstein* firmó su piano número 4.196 en el año 1870 y en 1910 llegó al número 94.753. En 1903, la casa *Steinway* expende su instrumento n° 100.000. En el año 1850, la producción mundial de pianos no superaba los 50.000 instrumentos, en 1910 la cifra se había multiplicado por diez. Durante la Primera Guerra Mundial la fabricación de pianos alemanes ascendió en forma vertiginosa, los fabricantes continuaron trabajando en subterráneos y exportaban a países sudamericanos cuando se los solicitaban.

El desarrollo de la música pianística se debió a los compositores románticos e impresionistas, que proliferaron en esa época: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Debussy y Ravel, por ejemplo, y también a la mecánica del instrumento, que además de hacer fuertes y suaves, había crecido en cantidad de posibilidades con el acoplamiento de pedales y más notas graves y agudas que el *piano e forte* clásico, de menores dimensiones y capacidad dinámica.

En el siglo XX, aparece el cine y con ello, la filmación de la vida de grandes orquestas y concertistas en piano, como también de biografías de músicos afamados como Schubert, Chopin, Debussy o Mozart, lo que permitió una masificación del conocimiento de autores y obras pianísticas al mismo tiempo. En Chile el piano de concierto, llamado de cola, fue considerado un mueble burgués por su alto precio. El modelo vertical adquirió

más popularidad porque se convirtió en instrumento de estudio y era usual que las mujeres lo tocaran en el salón o acompañaran a otros instrumentos en tertulias y veladas artísticas.

2.3.1.3. Música en el salón “aristocrático” de Chile en el siglo XVIII

La denominada “aristocracia santiaguina”, bailaba de preferencia danzas ceremoniosas y cortesananas de origen francés. Tales fueron la contradanza que penetró en España con los Borbones y de allí a Lima, Perú, de Lima a Chile, y el minué, introducido por los marinos franceses que vinieron a comienzos del siglo XVIII.

- *Minueto*: Minué o *minuetto*, era una antigua danza francesa que alcanzó gran difusión a partir de la época de Luis XIV. Su aire es moderado, severo y noble. Está en compás de tres tiempos.
- *Passpié*: danza francesa de pareja semejante al minué, se bailó en América durante la Colonia.
- *Rigodón*: danza francesa que se exportó a América en los siglos XVIII y XIX, Consta de tres o cuatro partes con ocho compases cada una, contrasta con las restantes por su melodía y carácter.
- *Gavota*: era una danza francesa en cuatro tiempos, con dos partes separadas, a veces, por un trío. Se solía incluir en las suites instrumentales del siglo XVII y XVIII.
- *Contradanza*: danza campesina de origen inglés que se difundió por toda Europa y se incorporó a los bailes de salón. Las parejas bailan colocándose unas enfrente de las otras y no unas tras otras.
- *Mazurka*: es una danza típica de Polonia en compás de tres tiempos y de carácter caballeresco. También se bailó en Austria y Alemania.
- *Vals*: del alemán *walzen* o girar, es una danza ternaria de pareja mixta y tomada.

Famosos vales se crearon en Viena, Austria, conocido como *Vals Vienés*, de los compositores Strauss, donde su tempo fue rápido, de 110 a 180 tempos por minuto. El baile se popularizó en toda Europa, aunque fue considerado en esa época, un baile indecoroso, porque se entrelazaba la pareja. En el siglo XVIII, el *vals* se incorporó a la ópera y el ballet. Compositores europeos como Schubert, Chopin o Brahms, entre otros, lo trataron en obras para piano, llevándolo al salón aristocrático del siglo XIX. El *vals* identifica a la burguesía

del siglo XIX y el *minué* a la aristocracia. Todas las danzas mencionadas llegaron al salón de Punta Arenas, hacia la década de 1880.

2.3.2. Música folclórica

El origen de la música folclórica llamada “popular criolla chilena” a fines del siglo XIX, era propia del centro del país, la situamos entre los colonizadores españoles, los habitantes originarios de la zona central, y los esclavos negros que vinieron a Chile desde Perú.

2.3.2.1. La música folclórica del siglo XIX en Chile

Durante el siglo XIX, la élite social unida a la política en la urbe santiaguina, tiene estrechos vínculos con la cultura de la zona central rural, llamada “huasa”. Esto se evidencia en la pintura, literatura y música. *“Se fomentó el folklore de la zona central y el concepto de Nación, con la consiguiente homogenización de valores, mitos y costumbres [...] De este modo, la tonada, la cueca y la cultura huasa se transformarán en emblemas de identidad que serán instalados en el imaginario del país como símbolos del ser nacional”* (González y Rolle, 2005, p.366).

En el siglo XIX, cuando el territorio de Chile se organizó como República independiente de la corona española, se consolidó la llamada “música chilena”, con el carácter de nacional. Las danzas que se bailaban al aire libre con batir de palmas de los espectadores que rodeaban a los danzantes, es una práctica que se realizaba entre andaluces y moros en España. Como acompañamiento se usó arpa, guitarra, vihuela, pandereta y pandero entre otros instrumentos musicales. Estas danzas, de origen hispano, en el siglo XIX fueron: el *Cuando*, la *Resbalosa*, la *Sajuriana* y la *Zamacueca*. La revista de *Menéndez Behety* de Magallanes, publicó en 1931 las características de las danzas españolas, considerándolas ‘populares chilenas’. *“Cuando los danzantes españoles bailan jotas, sevillanas, fandangos o boleros, mantienen inmóvil el busto, mientras mueven con elegancia reposada los brazos sobre la cabeza, siendo ágiles e incansables los movimientos con los pies.”* (1931. Año VIII, número 90 Revista Menéndez Behety. Anónimo. *La Música popular chilena*).

El folclore chileno tiene diversas características culturales, las diferentes áreas climáticas y geográficas que existen de norte a sur del país, permiten costumbres distintas. Por esta razón, los investigadores del folclore han dividido a Chile por zonas, éstas son: área andina hispana (desde el límite con Perú hasta el pueblo de San Pedro de Atacama), área atacameño hispana (desde San Pedro de Atacama hasta Coquimbo), área diaguita-picunche hispana (Coquimbo hasta las zonas de Valparaíso y Aconcagua), área picunche hispana (desde la región metropolitana hasta Concepción), área mapuche-picunche-hulliche hispana (desde el límite de Arauco hasta el límite sur de Llanquihue), área chilote (abarca todo el archipiélago de Chiloé), y área patagónica hispana que comprende las zonas de Chiloé continental, Aysén y Magallanes.

La música folclórica chilena es el resultado de la música que llegó desde países europeos con los inmigrantes, luego los criollos las practicaron y los chilenos la imitaron, pero con los cambios que surgen de forma natural en las diversas prácticas sociales de cada cultura. Los bailes y cantos que se cultivaron en la sociedad del siglo XIX en la Patagonia Austral de Chile, provenían de las colonias residentes y de chilenos del sur, pero ya sea por los viajes marítimos desde y hacia Buenos Aires, por las radios bonaerenses y los peones argentinos, la música se vio influenciada por la música argentina, que incluía bandoneón, la formación de orquesta típica de tango, propia de la Capital Federal y el chamamé, danza del folclore argentino. Tanto en Chile como en Perú y Argentina por su cercanía geográfica, surgieron danzas cuyo origen está en una danza europea, como la *Huachambe*, el *Gallinazo*, el *Llanto* y el *Cielito*, la *Sajuriana*, la *Perdiz*, el *Pericón* y el *Cuando* entre otras, algunas quedaron en Chile, dando origen a la llamada “música folclórica”.

2.3.2.2. La música folclórica del archipiélago de Chiloé

Las principales características de la música del archipiélago de Chiloé, al sur de Chile, son: la gran influencia española del medioevo que trajeron los colonizadores, el ceremonial religioso con cantos festivos, la interpretación a cargo de los hombres, todos sus ritmos son ágiles, probablemente por el clima frío y húmedo del archipiélago. En Chiloé sólo se oye cantar a los hombres, de a uno, de a dos, de a tres o cuatro, acompañándose de acordeón, guitarra o tambor; para los acompañamientos de los cantos religiosos y las

chuecas, usan el bombo y la caja. Todos estos instrumentos forman una verdadera orquesta que acompaña las fiestas religiosas y profanas. Las mujeres cantan en ocasiones de velorios de angelitos y cantos de décimas. Se canta y baila de preferencia la cueca, cuya característica principal es la ausencia de la cuarteta o copla, limitándose el cantor a repetir los versos de la seguidilla, a manera de cuecas largas, hasta completar cuatro o cinco vueltas. La interpretación del canto es gritado, el cantor intenta sobreponerse a los instrumentos y a la bulliciosa alegría de los asistentes.

Los músicos chilotes no sólo se muestran diestros en el canto, el baile y los complicados rasgueos de la guitarra, que van formando un contrapunto con el verso cantado, sino son también acabados intérpretes de la guitarra punteada, ya sea de cueca o de bailes de salón. Hay danzas chilotas no religiosas, como la *Periconá*, que se acompaña con violín o rabel⁴, guitarra, acordeón y bombo.

Cuando no hay sacerdote que oficie la misa, se reemplaza por un “fiscal” que hace las bodas, cuida el templo y dirige el canto en las celebraciones religiosas. Entre las fiestas religiosas de origen cristiano, que dejaron los católicos españoles, está la de Jesús Nazareno, que llevó un sacerdote franciscano al archipiélago. El *Jesús Nazareno de Caguach* (isla del archipiélago de Chiloé, que construyó su templo en 1919, y posterior a un incendio, en 1925) se celebra el 30 de Agosto y para turistas el tercer domingo de enero. Esta ceremonia católica, se transculturó con la gente que emigró de las islas de Chiloé a la ciudad de Punta Arenas, donde actualmente se celebra el último domingo de agosto. Marchando al ritmo de pasacalles y en procesión se lleva en andas al Jesús Nazareno de Caguach, vestido con un manto de color morado. Procesiones dedicadas a la Virgen y Corpus Cristi, y en la Navidad, los pasacalles que cantan los fieles en procesión, los himnos de alabanzas a Jesucristo y a Miguel Arcángel y otros santos, y la *Salva Chilota*, que interpreta alternadamente el *fiscal* y la feligresía, se acompañan con guitarra, acordeón y bombo.

2.3.2.2.1. Danzas folclóricas de Chiloé

⁴ Rabel, instrumento de 3 cuerdas frotadas que se apoya en la rodilla. Los españoles lo llevaron al archipiélago de Chiloé.

Hasta hace poco, las danzas chilotas eran poco conocidas en el resto de Chile. Según datos obtenidos, hay bailes que son propios del Archipiélago de Chiloé, y otros que son comunes a otras regiones de Chile, adonde llegaron colonos españoles también. De acuerdo a Rodríguez (2000:69), las danzas en Chiloé se clasifican según su procedencia en:

- *Danzas de origen español y europeo* (Fandango, *Malaheña*, Zapateado, Chocolate, Seguidilla, Nave, Rin y Vals).
- *Danzas del virreinato del Perú* (zamba-refalosa, gallinazo, sapo).
- *Danzas procedentes de Argentina* (Periconas, Cielito, Sajuria, Caña dulce, Trastrasera y Ranchera).
- *Danzas de origen Huilliche* (chicoteo, pavo, costillar, baile de la escoba), danza de origen mexicano (corrido) y danzas procedente de la zona central (cueca, diferenciada de la zamacueca peruana).

Las siguientes danzas fueron cultivadas en Chiloé hasta el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

- La *cueca* es una danza que se baila en todo el territorio chileno, pero en Chiloé cambió, *La Huillincana*, es una “cueca chilota” que se refiere a una mujer oriunda de la región de Huillinco, se acompaña con guitarra, bombo y acordeón. La melodía tiene dos frases A-B, sin cuarteta, como son las cuecas en el resto de Chile. Los bailarines se dejan llevar por el bombo, combinando pasos cortos con zapateo redoblado, y marcado con toda la planta del pie.
- La *Periconas*. Proviene de la palabra “pericón” o “perico”, nombre que antaño se daba al maestro de ceremonias, quien con golpes de un bastón dirigía las figuras, y los desplazamientos de las danzas, en las fiestas y reuniones sociales. “En Chiloé, la palabra *Periconas* se refiere a una mujer” (Rodríguez, 2000, p.202).

El nombre de la danza se originó en Uruguay y Argentina, llegando a Chile con el ejército en 1817. Rodríguez (2000) señala, que el *Pericón* se bailó en la zona centro, pero cayó en el olvido en la segunda mitad del siglo XIX, en cambio, en Chiloé se cultivó hasta las primeras décadas del siglo XX. El rasgueo en la guitarra está en 12/8, mientras la línea melódica, está en 6/8.

- La *Contradanza*, antigua danza campesina de origen inglés, *country dance*, se difundió por toda Europa y se incorporó a los bailes de salón. Las parejas bailaban contradanza colocándose unas enfrente de las otras y no unas tras otras. *El Pericón* es heredera de ésta forma de danzar.
- La *Samba o Refalosa*, tuvo gran popularidad en Buenos Aires, Lima y Santiago. En Chile compitió con la *Zamacueca*. Como refalosa, se bailó entre Coquimbo y Santiago, pero en Chiloé se la conoció como *Samba-refalosa*. Tiene estrofas con cuatro versos, y estribillo de una sola frase, en 6/8 y se acompañó con guitarra, acordeón, bombo y violín. Tiene ritmo movido, es alegre y rápida.
- El *Rin*, es una danza que tiene origen en la *Cuadrilla* europea y variante de *contradanza* inglesa, esta en 2/4 y tiene estrofas y estribillo. En el archipiélago de Chiloé, tuvo vigencia hasta la década del 60 del siglo XX. Es acompañada por guitarra, acordeón y bombo.
- La *Sirilla*, desciende de la *Seguidilla* española, es una de las danzas más antiguas de Chiloé. Está en 6/8, lleva una introducción e interludios entre las estrofas, y presenta forma A-A, B-B, A-A, Se acompañó con guitarra, acordeón, bombo y violín. Se bailó en Chiloé hasta 1930, aproximadamente, hoy está en desuso.
- *Vals chilote*: danza de pareja tomada, en tres tiempos en que se gira y gira. Deriva del *Ländler* austríaco. *Waltz* y *Walzer* es el nombre que recibe en singular y plural en idioma alemán. *Walzen* es girar y pasar el rodillo. El término "valse", como le llaman en el archipiélago, se considera un galicismo. En Chiloé, se menciona con el término "valse", al vals que llevaron los alemanes junto al acordeón, y se practicó por el pueblo chilote llegando a formar lo que la comunidad denominó "*Vals Chilote*", un ejemplo es el vals *El Tornado*.

2.3.2.3. Influencia argentina en Chile

Por el norte argentino se ha cultivado la danza llamada *Chamamé*, de origen europeo, porque provendría de la *mazurca*. Se ejecuta en compás ternario, pero a veces el canto está en 6/8. Los jesuitas enseñaron *mazurca* y *polca*, a los indios guaraníes, en las misiones que fundaron en Paraguay, y los originarios cambiaron el acento y la velocidad de la danza

europea, dando origen al *Chamamé*, que en nuestros días se cultiva en el norte de Argentina. Actualmente, se baila también en la Patagonia chilena, en Coyhaique y Aysén. Estas zonas de Chile, fueron pobladas por inmigrantes argentinos en la primera década del siglo XX y, probablemente, llevaron consigo esta danza. La velocidad del Chamamé cambia, se torna más rápido en la Patagonia chilena, donde se le denomina *chamamé chileno*. El *chamamé* se acompaña de gritos o “*sapucái*” (en lengua guaraní, de la época precolombina en el territorio de Paraguay) que imitan al gaucho argentino cuando doma potros, guitarras y acordeón.

2.3.2.4. Música criolla en Chile, siglo XIX

Esta música, con influencia española, fue popular en Chile en el siglo XIX, y será considerada tradicional y folclórica en el siglo XX. Esta música fue cultivada en las zonas rurales de la zona centro de Chile con guitarra y guitarrón y los bailes en suelo de tierra. En el gobierno chileno de la Patria Nueva (1817-1823) las danzas folclóricas chilenas que se conocieron fueron: la *Sajuriana*, sajuria, sacudiana o sijura, todas coinciden en la coreografía y los pasos, y el *Cuando*.

La *Sajuriana* fue un baile popular, se bailaba en fiestas y veladas en Chile, incluso se incluyó en el “sainete” teatral. El *Cuando*, según Carlos Vega, musicólogo argentino, sería una simple variante de la *Gavota*, éste es un baile que se practicó y se ajustó a prácticas locales en cuanto a su coreografía.

En la República de Chile, se introdujeron dos danzas: el *Aire* y la *Resbalosa*.

- El *Aire*, danza cantada y de pareja, popular en 1840, compitió con la Zamacueca, la Perdiz, la Palomita, danzas de esa época, practicadas en la sociedad chilena. El *Aire*, tiene estrofas y estribillo, tenía dos partes, la primera, frente a frente se saludaban, y luego al grito de “¡*aire! aire!*...” la dama giraba, y el galán caía con la rodilla a tierra y le ofrecía su pañuelo, símbolo de honor.
- La *Resbalosa o refalosa*, bailada en Lima, Buenos Aires y Santiago, como una danza de gran popularidad en Chile, durante el gobierno de Joaquín Prieto (1831-1841). Es una danza de pareja, y figuró en Chile en tabladillo escénico, siendo muy popular en Quillota, Colina y Peña- flor, lugares del centro del país. La danza tiene dos partes, una es como vals con mano en cadera y la otra con “escobillado” enérgico. En Chile, se popularizó

la *refalosa* “Doña Javiera Carrera”, que canta en su estribillo: “Viva la Patria y la Libertad”.

La *zamacueca* fue una danza que quedó en Chile y de la cual pudo derivar la *cueca*, nuestra danza nacional.

- *La Zamacueca*, se bailó en Perú, Bolivia, Chile, Ecuador y Argentina, llamada *zamba cueca* también, cultivada en el virreinato del Perú en los siglos XVI y XVII, y en Chiloé hasta el siglo XX. En Lima la acompañaban con laúd, arpa y cajón peruano, y la bailaban familias de criollos, mulatos y negros, en el archipiélago de Chiloé, la acompañaban con guitarra, violín o rabel, acordeón y bombo.
- *La Cueca*: considerada nuestro baile nacional desde las últimas décadas del siglo XX, presenta temas que tratan de textos amorosos, satíricos y epopéyicos. El número de compases es variable, pero tiene una parte literaria fija con una copla de verso octosílabo, la seguidilla y un pareado o remate en que alternan 7 y 5 sílabas, y la forma musical es de dos frases A-B. El acompañamiento musical se hacía con guitarra sola y acompañada de un alegre griterío y palmoteo, en ocasiones era acompañada por arpas y diversas sonajas. Es danza de pareja suelta y con pañuelo. Hay diversas formas que han surgido para bailar la “cueca”, pero conservando su forma literaria y musical: *cueca brava*, *cueca porteña*, *cueca chilota*, *cueca rural de centro*, *cueca nortina con y sin texto*, etc.

2.3.2.5. Danzas que se encuentran en Argentina y Chile en el siglo XIX

El *Cuándo*, el *Cielito*, el *Pericón*, el *Gato*, el *Triunfo*, el *Federal*, el *Montonero*, la *Media Caña*, y hacia fines de siglo XIX y comienzos del XX el *Chamamé*, la *Milonga*, la *Firmeza* y la *Ranchera*, todas estas danzas traspasaron la cordillera de Los Andes, logrando practicarse en diferentes áreas geográficas de la sociedad chilena.

2.3.2.5.1. Danzas en la Patagonia chilena

El carácter “chileno” de la música se acentuó en el siglo XIX, tras el nacimiento de la República de Chile, y se caracterizó por bailarse al aire libre y con uso de palmas por parte de los espectadores que rodeaban a los danzantes.

“*Cuecas al aire libre*”, anunciaban los diarios de Punta Arenas, en el Hotel *Cabello* y en la casa de Humilde de Chamorro, en Río Seco, sector del frigorífico más cercano a Punta Arenas en la primera década del siglo XX.

La *zamacueca* debió bailarse en Punta Arenas, porque era descrita en la década de 1920, en la Revista de la Sociedad Anónima Ganadera y Comercial Menéndez Behety de Magallanes: “*Esta práctica la tenían los andaluces y los moros. En la zambra, que era una fiesta morisca, con música y baile al aire libre, debe encontrarse el origen y nombre de la Zamacueca*” (La música popular chilena (1931, Junio) Revista *Menéndez Behety* N°90. Magallanes (Chile): Imprenta y litografía de Magallanes. Publicación mensual fundada el 1° de enero de 1924). El origen de la tonada parece arrancar de los romances de los juglares que fueron a la corte de Alfonso X de Castilla, que usaban dos melodías simultáneas, como en algunas tonadas chilenas se intercalan pregones a modo de estribillo que se canta a dúo y con frecuencia aparece el ritmo de la *zamacueca* también.

Cuando los danzantes españoles bailan Jotas, Sevillanas, Fandangos y Boleros, mueven los brazos sobre sus cabezas, mantienen el busto inmóvil, siendo sus pies muy ágiles, estas características las ha conservado la *zamacueca*. En los años ‘30 se consideraban danzas antiguas a la *Sajuriana*, *el Cuando* y *la Refalosa* (de Resbalar), se dice que la *Sajuriana* la bailaban aún algunos pueblos del sur de Chile y que tanto *la Refalosa* como *el Cuando* no fueron adoptados definitivamente por los chilenos, en cambio todos bailaban la *Zamacueca*, ésta era la danza más popular en esa época. En las fiestas dónde se bailaba *Zamacueca* los que rodeaban a las parejas danzantes animaban el baile con palmas y gritando: *Voy a la polla*, *Hácele la rueda* etc. Se publica un artículo anónimo en la revista *Menéndez Behety* en el cual se explica que la *Zamacueca* se canta exclusivamente en Modo Mayor y la tonada tiene el modo menor en la primera parte, pero la segunda parte debe estar en modo mayor y ser más movida, la armonía la describen como pobre pues sólo se acompaña con acordes de tónica y dominante séptima o con novena, pero pocas veces se oye la sub-dominante. Algunos folcloristas asumen que la *Zamacueca* derivó en nuestro baile nacional: la *Cueca*.

La revista *Menéndez Behety*, de la región de Magallanes, calificaba de “vulgarísimo” los bailes provenientes de danzas valencianas antiguas que practicaban los chilenos. “*Es admirable el instinto de selección que tiene el pueblo chileno: el ritmo alegre,*

lleno de vida, pero vulgarísimo, de la línea de ciertas danzas valencianas muy antiguas...” (La música popular chilena (1931, Junio), Revista *Menéndez Behety*. Magallanes (Chile): Imprenta y litografía de Magallanes. Publicación mensual fundada el 1° de enero de 1924). De este escrito podemos deducir, que en la sociedad de Punta Arenas se practicaron danzas llamadas “criollas”. Estas danzas tenían ritmos que entremezclaban danzas originarias de España, con alguna variante coreográfica del danzante “chileno” (mestizo o criollo), del centro del país y danzas de colonizadores españoles que se practicaron en el archipiélago de Chiloé.

2.3.2.5.2. Espacios públicos para la música durante la colonia en Chile

La chingana, las calles, plazas y los templos religiosos, fueron espacios públicos donde se desarrolló la música en Santiago. Los bailes practicados en la chingana fueron *zamacueca* y *resbalosa*, entre otros que en nuestros días se consideran parte de nuestro folclore. Las bandas militares tocaron retretas en las plazas y calles con ritmos de marchas y música criolla chilena, y en la catedral se desarrollaba la música sacra con autores europeos renacentistas y barrocos principalmente, en voces, órgano y orquesta.

La cultura española que se desarrolló en Chiloé, no tuvo influencia de Chile, por estar en islas separadas del continente y ser el último enclave de la Monarquía española. Por esto sus danzas, instrumentos musicales y cantos son diferentes a otras zonas del país, al igual que otras costumbres como el traslado de sus casas con carretas tiradas por bueyes, comidas típicas: *curanto*, *chapalele*, *milcao*, etc.

En cuanto a los instrumentos, podemos mencionar el rabel chilote, el uso de acordeón (herencia alemana) y bombo chilote y danzas como la *trastrasera*, *chocolate*, *huillincana* o cueca chilota, *vals*, *sirilla* y *cielito*, entre otros que menciona la investigadora linarense Margot Loyola, esas eran las prácticas sociales que se desarrollaron en el archipiélago de Chiloé entre los años 1895-1945, y debieron llevarse a los lugares donde emigraron chilotes, por ejemplo a la zona Austral de Chile, Magallanes.

A continuación, damos dos ejemplos de música, que fue difundida en Chiloé y diversas regiones del mundo, en época anterior a la globalización: la *contradanza* y *el lied*, que también llegaron al salón de la clase alta en Punta Arenas.

- *La contradanza.* La antigua contradanza aparece antes de 1600 en Inglaterra y luego es llevada a los salones de París en 1700, luego llega hasta Rusia y España y muere con el nombre de contradanza hacia 1830. La *contradanza* pasó a España y desde allí a muchos países de América en el siglo XVIII. En Chile, durante el año 1795, el inglés Vancouver escribió: “*sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia y negarnos a la invitación del dueño de casa*” (Vega, 1997, p.67).

En Estados Unidos se atribuyó el más alto rango social a quien bailara la contradanza francesa. Visitó California el Señor Vicente Pérez Rosales, chileno, y observó allí como se tocaba la *contradanza* en el piano. En 1841, relata el historiador M. Campos en México, “*varias cuadrillas animaban las contradanzas*”. En Haití, en 1810, el inglés W. Walton apuntó que se bailaba una *variante de contradanza*. Las coreografías van cambiando y fundando nuevas especies. Respecto a Venezuela y Colombia, en 1823, dice: “*The Spanish country dances and waltzing are most in favour with them*” (Anonymous London 1824, citado en Vega, C. (1997). En Perú, Lima, 1829, en notas periodísticas se observa que bailaban contradanza hasta las doce y media de la noche (Vega, 1997). “El alemán H. Witt, que visitó Chile en tiempos de Simón Bolívar y se quedó para siempre, vinculado al mundo financiero, contaría en 1847, en su diario, que “*las cuadrillas y polkas estaban tomando el lugar de las viejas contradanzas y los valeses*”. Estos sin duda iban pasando de moda en la burguesía, pero se mantenían en la sierra, como lo atestigua Paul Marcoy, quien además habla de “*valeses locales*”.

(Vega, J., El inicio del vals peruano: Homenaje a Felipe Pingl. Rescatado de www.miguel.guzman.free.fr/Runapacha/inciovals.do).

Mozart, sin duda, también bailó *contradanzas* y *minués* en Austria, y también colaboró en crearlas, este es un ejemplo de música contemporánea que gustaba a la amplia mayoría de la sociedad (siglo XVIII), por lo tanto, se puede decir que Mozart practicó la música moderna de su época, la que en nuestros días es considerada antigua. *La contradanza*, se ejecutó en el virreinato del Perú, (Cuzco y Lima), junto a la *zamacueca*, *gavota* y *minué* (siglos XVI y XVII), acompañados con laúd, arpa y algunas veces con cajón, y en Chile (1810) en Santiago y en el archipiélago de Chiloé, Argentina y Brasil.

También se llamó “Cuadrilla”, y aunque sus inicios en Sudamérica se cultivan en los estratos sociales bajos, pasó a ser de salón como originariamente lo fue en Europa a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La “Cuadrilla” fue practicada en Magallanes, las evidencias se encuentran en documentos desde el año 1894 hasta la primera década del siglo XX, por ejemplo en veladas donde asistía el Gobernador regional y en bailes del Club Inglés. Es posible que se haya practicado en años anteriores, en los que no había un periódico local que lo registrara (el primer periódico que se creó en Punta Arenas en 1894 fue *El Magallanes*).

- *El Lied*, es una forma alemana de referirse a la canción. Al archipiélago de Chiloé, llegaron jesuitas desde España y posteriormente barcos alemanes cuyos inmigrantes llevaron acordeón y *lieder*, y también fundaron el primer cuerpo de bomberos en Ancud. El apellido Schultzbach está entre los fundadores. Por el clima frío y húmedo, los habitantes de Chiloé, de origen huilliche, se reúnen en torno a fiestas de velorios, fiesta de “*reitimiento*” de la grasa del cerdo, fiestas de moros y cristianos, fiestas de cabildo en ausencia del sacerdote, “*festividades patronales chilotas a la virgen de la Candelaria de Curaco de Vélez, la de Jesús Nazareno de Caguach, la de San Judas, la de Nuestra Señora de Gracias de Quinchao y muchas peregrinaciones más que integran el calendario folclórico más rico y variado de toda la nación chilena*” (Claro, 1997, p.67). Olvidaron el repertorio e instrumentos musicales de sus ceremonias de rogativas originarias como el *Nguillatun* y practicaron el nuevo repertorio que llevaron los colonizadores. Las canciones se creaban y practicaban en las fiestas mencionadas en el hogar junto al fogón o en los ritos católicos y fueron acompañadas con rabel o violín de tres cuerdas, acordeón y bombo.

2.3.3. Conjuntos instrumentales que llegan a Chile desde Europa en el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX: la estudiantina y la banda

2.3.3.1. La estudiantina en Chile

La palabra *estudiantina* nació en España para designar al grupo de estudiantes que cultivaban conjuntos de cuerda, luego perdieron el nombre de “tuna” que les daban en las

universidades y se denominó “estudiantina”. En algunos lugares de España, le llaman *rondella*, o *rondalla*, a este conjunto de cuerdas que a veces agrega instrumentos de percusión como castañuelas y pandereta. Las *estudiantinas* en Europa tienen su origen en el siglo XVI, es un ensamble musical propio de la *rondalla* y de la *tuna* de estudiantes universitarios en España.

En Chile fue un símbolo generacional, los conjuntos con bandurrias, mandolinas, laúdes y guitarra, proliferarán con repertorio tradicional chileno. Los conjuntos de guitarra de salón proliferarán en todo el territorio chileno en el siglo XIX. En todo Chile aparecieron estudiantinas en esta época, las había de mujeres, mixtas y masculinas, todas tenían guitarras, mandolinas, bandurrias y/o violines, y algunas agregaban flauta travesa. Se organizaron *estudiantinas* en los centros escolares, en las organizaciones obreras y en las colonias extranjeras. González y Rolle (2005) han publicado algunas fotografías de la primera década del siglo XX, de estudiantinas chilenas, en la *Historia de la música popular en Chile 1890-1950*:

- Estudiantina de señoritas del Centro Emilia Pardo Bazán, formada por diez guitarras, una bandurria y cinco mandolinas, Sucesos 3/6/1909 BN (González y Rolle, 2005, p.61).
- Estudiantina mixta Giuseppe Verdi de Santiago, con guitarras, bandurrias, mandolinas y violines. Sucesos, 2/3/1909 (González y Rolle, 2005, p.63).
- En Coquimbo en 1908, una estudiantina masculina formada por tres guitarras, dos bandurrias, cuatro mandolinas y dos violines (Claro et. Al. (1989:440, en González y Rolle, 2005, p.63).

Hemos encontrado al norte de Chile en la ciudad de Vicuña (fundada en 1821), región de Coquimbo, una fotografía de una “estudiantina de señoritas”, que se desarrolló en el año 1909 en Vicuña. La imagen nos muestra los siguientes instrumentos de cuerda: 2 guitarras, 4 mandolinas, 1 laúd y 1 violín (Museo de Vicuña, 2011).

Las estudiantinas proliferaron en el centro y norte de Chile y en su mayoría tuvieron instrumentos de cuerda con plectro, bandurrias, guitarras, mandolinas, otras agregaron violines y base rítmica en panderos y panderetas. Sus integrantes cantaban y bailaban también, algunas usaron capas, cintas de colores, su música era festiva y el repertorio que cultivaron y difundieron, fue de género popular, tradicional y docto.

2.3.3.2. La banda en Chile

La banda, es una formación musical que integra instrumentos de viento y de percusión. Es de gran sonoridad, lo que permite que se escuche en espacios libres como plazas, parques y muelles. Hay bandas militares, municipales, de instituciones escolares y religiosas. Su repertorio incluye marchas e himnos, trozos de operetas y zarzuelas, ritmos de moda, aires patrióticos con himnos nacionales y música folclórica, religiosa, popular y docta. La banda está conformada por instrumentos de viento y percusión principalmente. A medida que evolucionan los instrumentos de viento, aparecen diferentes formas en madera o metal. Desde el barroco hasta el romanticismo, aparecen nuevos instrumentos con diferentes mecanismos en Italia, Alemania, Francia, España y esto repercutirá en la sonoridad de la agrupación, que crece en cantidad y variedad de instrumentos de viento. A partir de la Revolución Francesa, se hizo obligatoria para acompañar actos cívicos.

Las bandas tuvieron gran acogida entre los habitantes de centros urbanos de Europa y Sudamérica. Aparte de las bandas de Municipio, de Bomberos y de Fuerzas Armadas, se crearon bandas en misiones y colegios salesianos durante el siglo XIX.

En Chile, la banda se usó en el siglo XIX en las ciudades de mayor población (Valdivia, Concepción, Talca, Valparaíso, Santiago, La Serena entre otras) y tuvieron gran auge después de la denominada Guerra del Pacífico, en 1789.

2.3.4. Música Popular

Se refiere a la música “*mediatizada, masiva y moderna*”, según la definición de González y Rolle (2005, p. 26). La música se imita de un disco o de otros músicos, como ocurre con el folclore. Pero la música popular no se imita, no hay posibilidad de lograr sonar como los Rolling Stones, Atahualpa Yupanqui o Silvio Rodríguez, además se involucra la performatividad, el gesto, vestuario, roles de género en la corporalidad y cualidades en la voz, su timbre, color y registro, entre otros aspectos que le hacen único en el escenario. En la música docta hay una partitura y técnicas comunes, se trata de tocar parecido al estilo del compositor, como ocurrió por ejemplo con el pianista Leopold Godowsky con la obra de Chopin y con Claudio Arrau con la obra de Beethoven. La música popular es mediática, define el género desde la perspectiva discursiva y de cómo la gente la usa y escucha.

Toda música fue moderna en su época, pero después de la atonalidad se advierte una crisis del lenguaje musical, lo que de alguna manera distancia al público de la música moderna de academia (Schoenberg, Mahler, Cage, Boulez entre otros músicos de mediados del siglo XX). La música popular es contemporánea, moderna, construye identidad, explica el amor y desamor en sus letras, incorpora el mundo sentimental y erótico, por esto es tan bien recepcionada por el mundo adolescente que está formando su personalidad e identidad (ser hombre, ser mujer, ser latino). La música popular promueve la democratización social, la interacción social entre negros y blancos, a ricos y pobres y de diferentes naciones. La música popular es moderna.

La condición cosmopolita del consumo musical chileno, señalan González y Rolle (2005), marcará la tónica del desarrollo de la música popular en el país. Asimismo, ésta se destaca por la versatilidad y ductilidad de compositores e intérpretes. Así, la música popular cultivada en Chile durante la primera mitad del siglo XX se transforma en una auténtica cultura de masas, sin perder su distinguible acento local como estos autores advierten, todavía prevalece la idea de que la música chilena corresponde a aquella música producida, compuesta y ejecutada por músicos nacionales.

¿Qué se entiende por música “popular”? Según el musicólogo Carlos Vega, la música popular está entre la música de tradición oral y la de tradición escrita, es decir, no es folclórica ni docta, Vega le denominó “*mesomúsica*”. No existe una única definición, sino que, más bien, un conjunto de aproximaciones que, resaltando de ellas un determinado elemento, permiten conformar una definición más precisa que valore la riqueza y variedad de la música popular.

Despectivamente, a esta música se le llamó, en distintas oportunidades, música "de consumo", "comercial" o de "masas", negando cualquier aporte estético o artístico que pudiera tener. En la academia chilena no se la estudió hasta fines del siglo XX.

La música popular, se señala como urbana, se vincula a los medios de comunicación de masa y siempre es moderna. Su divulgación es a través del disco, la radio, el cine, e Internet, que se ha nutrido desde su aparición, de la industria cultural.

Juan Pablo González señala que la música popular, cultivada en el siglo XX, como el tango, el bolero y la canción, pasaron casi inadvertidos para la mayor parte de la

musicología latinoamericana de los tres primeros cuartos del siglo XX. La música popular a fines del siglo XIX, surge en medio de la sociedad urbana, en el salón, en la chingana, en bandas y estudiantinas. “*La aparición de lo popular en música puede considerar un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público*” (González y Rolle, 2005, p. 24).

El baile social se desarrolla en privado con el piano en el salón y orquestas pequeñas y en público con orquestas contratadas por los hoteles que ofrecían *dinner* danzante o *matinée* danzante, los clubes sociales, las compañías de bomberos, clubes deportivos y sociedades de socorros mutuos. En 1910 Santiago estaba lleno de centros filarmónicos donde se bailaba a destajo” (González y Rolle, 2005, p.77). Los bailes en boga en esos tiempos eran: *vals, polka, mazurka, schottisch* y *cuadrillas*, que se considerarían bailes populares porque gustaban a la mayoría de los colonos europeos. Sin embargo, en algunos lugares, la gente del pueblo bailaba “zamacueca” o “cueca” y otros bailes considerados criollos a comienzos del siglo XX. “*Durante la primera parte del siglo pasado, se bailaba en Chile contradanzas, gavotas y zamacuecas, a los que se agregaron el vals y la cuadrilla, enseñados por maestros de baile de mediados de siglo. La segunda mitad del siglo XIX estuvo dominada por nuevos bailes de salón, como el schottisch y la redowa, sumándose luego la mazurka y la polka*” (Advis y González, 1999, p.13).

2.3.4.1. Música Popular en Chile desde 1894 hasta 1945

Alrededor de la música popular se desarrolló la industria del disco en la década de 1920. La industria chilena del disco se nutrió con dúos, cuartetos y solistas, que estilizaron nuestro folclore y se difundieron por todas las ciudades de Chile. La música popular de la primera mitad del siglo XX se nutrió con ritmos criollos y extranjeros, como el foxtrot, vals y bolero. Según González y Rolle (2005), las fuentes escritas de difusión de la música fueron las partituras que editaba *Casa Amarilla, Casa Wagner* y *Southern Music Internacional*; se publicaba en el diario *El Mercurio* entre 1920 y 1960 y en la Revista

Radiomanía entre 1943 y 1960, en Santiago de Chile. Estas casa editoras difundieron la música en todo Chile a través de sus partituras.

2.3.4.1.1. Formas musicales populares con raíces latinoamericanas

- *Tango*: la hipótesis más común sobre el origen del tango señala que fueron negros rioplatenses los que, al prohibirse el candombe carnavalesco callejero, lo empezaron a practicar en lugares cerrados como baile de pareja suelta. “*Los lugares en que los negros se reunían a hacer tango estaban en zonas orilleras de Buenos Aires*” (González y Rolle, 2005, p.440). También se practicaba la habanera y la milonga hacia la década de 1880 en Buenos Aires, Argentina. Con el patrón rítmico de la habanera se acompañaron tangos, esto es, saltillo (corchea con punto y semicorchea) y dos corcheas, en compás de 2/4.

González y Rolle (2005), nos dicen que del tango arrabalero, con bruscos movimientos, se llegó al tango de salón que se empezó a practicar en la *belle époque* y en Chile se cantó y enseñó este baile durante toda la primera mitad del siglo XX. Los discos argentinos trajeron tangos de Carlos Gardel, Roberto Firpo y Libertad Lamarque y las editoriales en Chile también difundieron tangos en partituras para canto y piano.

A mediados de la década de 1930, comenzaron a sucederse los concursos radiales de tangos. El baile llegaba con el disco, las radios y el cine. Las películas con los cantantes argentinos de tango, Carlos Gardel y Libertad Lamarque por ejemplo, eran distribuidos por los empresarios chilenos en las diversas salas de cine. La década de 1940, es considerada la época de oro del tango en Buenos Aires, este baile se difundió en Chile con los discos y las compañías de variedades argentinas que visitaban Santiago, Valparaíso y otras ciudades del sur y norte de Chile.

La orquesta de tangos de Buenos Aires, “estaba constituida por *Piano, Violín y Bandoneón*, columna vertebral de la orquesta típica” (Sierra, 2010, p.68), pero surgieron variantes de esta orquesta cuando se reemplazó el violín por flauta y el piano por la guitarra, todas agregaban a un cantante. Después agregaron más bandoneones en lugar de uno, quitaron y reemplazaron a la flauta travesa, y agregaron batería para reforzar el basamento rítmico, y más tarde agregaron un contrabajo que proporcionaba el fundamento de la armonía de la agrupación. Estas orquestas tocaban en céntricos locales nocturnos,

boites, cabaret y locales de barrios populares en Buenos Aires, Argentina y en Punta Arenas, Chile, en las décadas de 1930 y 1940.

Corrido: la música mexicana, se conoce en Chile desde los años '30 del siglo pasado, y fue introducida en el cine y en radios, a través de discos. El *Corrido* mexicano, perdió su carácter épico. Éste se había logrado en la Revolución Mexicana y hoy se mantiene con contenidos de problemas sociales y fracasos amorosos entre otros temas. En Chile, se ha fomentado el gusto por el corrido y la ranchera mexicana creando conjuntos de mariachis y nortños. Ejemplos de intérpretes de corridos son los siguientes: Guadalupe del Carmen (1917-1987); Los Veracruzanos, década de 1940; Los Queretanos, década de 1940. *Canciones con ritmo de corrido*, fueron creadas en Chile, por ejemplo el famoso *Chi-Chiu* de Nicanor Molinare (1937) y *Galopa galopa* (1942), de Rolando Caicedo y *Los Provincianos*.

Bolero: es un baile de origen cubano, con un tiempo de $\frac{3}{4}$ y un ritmo característico que tiene un tresillo en la segunda mitad del primer tiempo.⁵ Después, el bolero incorpora ritmos sincopados y como acompañamiento agrega instrumentos de percusión, requinto, y trompeta con sordina. “Cantante, pianista y compositor de boleros fue el mexicano Agustín Lara (1897-1970), que se radicó en Chile. “Noche de ronda”, “Amor de mis Amores” y “Sola”, son algunos temas que grabó Lara, en el sello Víctor en 1941. Pedro Vargas (1905-1989), fue otro cantante de boleros que grabó con sello Víctor.” (González y Rolle, 2005, p.440).

El cine exhibió películas tituladas: *Bésame mucho*, *Nosotros que nos queremos tanto*, *Coqueta*, *Piel Canela*, con actores boleristas, los temas musicales de estas cintas se difundieron en cancioneros populares y en discos, por esto los temas de moda fueron publicados en el denominado “Cancionero” que ofrecía una casa de venta de bicicletas, de propiedad del comerciante Kirigin, en calle Errázuriz. El bolero canta al amor y al desamor, sus textos se escuchan porque consuelan, curan la tristeza, pero el bolero nació para bailarse.

- *Guaracha*: Se conoce en francés como *guarache*, el término “guarache” viene de guajira. “Guajira” es un Baile cubano con cambios de tiempo de $\frac{6}{8}$ pasa a $\frac{3}{4}$. Este baile

⁵ BLOM E. (1985) *Diccionario de la Música*. Argentina: Heliasta S.R.L.

se ha popularizado en Chile, y se folclorizó, sobre todo en áreas rurales y en el archipiélago de Chiloé.

- *Mambo*: baile popular que tiene su origen en el danzón cubano. Practicado en la Habana en los años '30 del siglo pasado. Se puso de moda gracias al disco, en los años '40 del siglo pasado. Se practicó en las décadas de 1940 y 1950, en Punta Arenas.

2.3.4.1.2. Formas musicales populares con influencia norteamericana

A continuación mencionamos los bailes de ritmos de música popular que llegaron a Chile desde Norteamérica en las primeras décadas del siglo XX.

Charleston: este baile se origina en 1903, como una danza folclórica negra, en Estados Unidos, específicamente de Carolina del Sur. Comenzó a practicarse en los años 1920, como una forma de diversión y distracción después de la guerra mundial. Es una danza bailada en un compás de 4 tiempos, alternando brazos y piernas principalmente, con una gran movilidad en los pies. Se puede bailar acompañado o en solitario, pero cuando se baila en solitario los movimientos suelen ser más libres y espontáneos. Una de las características principales de este baile es la improvisación y la energía, dado que suele ser duradero y rápido. Fue un ritmo, y también un símbolo, que caracterizó una época de despreocupación. El Charleston llegó a ser tan popular en Europa, que casi el 80% de la población lo practicaba y disfrutaba. A partir del año 1927, el *Charleston* comenzó a decaer, llevándose consigo uno de los bailes más extravagantes y conocidos hasta esa fecha.

- *El foxtrot*: se originó en Estados Unidos a comienzos de la década de 1910, la palabra “fox-trot” significa trote de zorro en inglés, “hunde sus raíces en el “*one step*” y en bailes sincopados del “*ragtime*”, dominando los salones americanos de la primera mitad de este siglo” (Advis y González, 1999, p.43). En 1930 fue difundido en Chile por la industria disquera.
- *One step*: ritmo binario que se baila durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918).
- *Two step*: redobla los pasos. Surge en Estados Unidos, es más rápido en retrocesos y giros. Estos ritmos norteamericanos, llegaron en partituras a los salones con piano de la sociedad chilena y se practicaron en espacios públicos con orquesta o banda.

- *Shimmy*: fue un baile de salón, de moda en la década de 1920. La postura corporal es de tronco rígido, codos ligeramente doblados y un movimiento alterno de los hombros izquierdo y derecho. Nació en los Estados Unidos a fines del siglo XIX. Fue popular en Inglaterra, tras la Primera Guerra Mundial, con la bailarina Gilda Gray, llamada la “Reina del shimmy” y con el éxito de la cantante Sohie Tucker “*Every Shimmies now*”.

Entre 1930 y 1950, el *fox-trot* fue el baile más practicado en Chile. Hay músicos nacionales que escribieron Fox-trot, por ejemplo “*El paso del Pollo*” con música de José Goles Radnic (1917-1993), descendiente de inmigrantes croatas.

Los bailes *shimmy*, *charleston*, *one step* y *two step*, provienen de Estados Unidos y llegaron a Chile con el disco y partituras. En Punta Arenas, se observan estos ritmos en las partituras para piano de la familia Braun Menéndez, que hoy conserva en sus archivos el Museo Regional de Magallanes.

El *charlestón*, *foxtrot*, el *one-step*, *two step* y el *shimmy* se bailaron en Chile en los llamados “años locos”, los años veinte, del siglo XX. Pero fue el *foxtrot* el más popular en las salas de baile de los chilenos.

2.3.4.1.3. Bailes provenientes de España

- *Pasodoble*: es un baile en compás binario, tempo rápido y de carácter marcial. Llegó a Chile en discos, grabados en España y en partituras. En Punta Arenas, se practicó con las bandas, estudiantinas, orfeones, con músicos de la colonia española y se escuchó en discos.

2.3.5. Formas musicales folclóricas que se cultivaron en Chile

- *La tonada*: se desarrolló a partir de la década de los ‘20 en sector rural y posteriormente urbano y es derivada de formas andaluzas y arábigas. En el *zéjel* de los árabes se introduce un estribillo, es decir un texto y melodía que se repite tras cada estrofa y rítmicamente posee la alternancia de divisiones rítmicas binarias y ternarias, con armonía muy simple que va de tónica a dominante o subdominante y modulaciones a la dominante. La “tonada folclórica” se puede cantar a una y a dos voces, se puede acompañar con guitarra o arpa. Literariamente, encontramos una cuarteta octosílaba que puede o no tener el “estribillo”.

La tonada, tiene una función social y por eso la encontramos en parabienes, villancicos, canciones navideñas, esquinazos, esquinazos para los novios o un homenaje a alguien. La tonada folclórica, mantiene sus características en la tonada popular, tiene variantes de tempo, partes más lentas (estrofas) más rápidas (estribillos) y enriquece su instrumentación con el piano y el acordeón. “Entre los intérpretes solistas de la tonada popular chilena de mediados de éste siglo se destaca Ester Soré, “la negra linda”. Ella representó un ideal de finura, gracia y picardía para la clase media chilena. Siendo una fiel representante de los cánones de belleza criollo-urbana de la época. Fue descrita como alta, garbosa, buena moza, con gracia y picardía fina para cantar y expresarse con las manos. Posee una voz clara, natural, de vibrato moderado y de cuidada pronunciación.” (Advis y González, 1999, p.25). Soré visitó Punta Arenas en la década del ‘40. Interpretó tonadas, foxtrot y boleros que se popularizaron con el disco.

Algunas “Tonadas” popularizadas gracias a la industria del disco fueron:

“Al pie de una guitarra”, 1928, de Honorio Concha; “Así es mi suerte”, 1929, de Los Cuatro Huasos; “Abranquincha, abran cancha”, 1931, y “Ay agüita de mi tierra”, 1932, de Francisco Flores del Campo; “Oro Purito” de Nicanor Molinare, 1939; “Mi casa de campo” de Mario Oltra, 1938; “Mi banderita chilena” de Donato Román Heitmann, 1948; “Chile lindo” de Clara Solovera, 1948, (citado en González y Rolle, 2005, p.391).

- *La Cueca*: la investigadora chilena Margot Loyola le llama “chilena”. Loyola agrega que es una danza que se baila en el cono sur de Sudamérica, se encuentra en Perú, Bolivia y Argentina, con otros nombres y variantes, pero no es otra cosa que la “Chilena”, llamada en Perú, al mismo baile, la *cueca*. La *cueca* de “Los lagos” de Petronila Orellana fue una de las más populares en nuestro país (1929), canta los nombres de los lagos del sur de Chile.

- *Canción*: éste no es un género bailable, no tiene una sola métrica o compás determinado, es decir, puede ser binaria o ternaria, la forma puede ser ABAB en compás binario y ABABA en compás ternario. Hacia los años ‘30 del siglo XX, la *canción* fue un género que se desarrolló a través de música docta, folclórica y popular. Además, se fusionó con otros géneros, por ejemplo: tonada-canción, fox-canción, rumba-canción, bolero-canción. Ejemplos de canciones chilenas: *El copihue rojo* (1906) atribuida a Arturo Arancibia; *Canción de Ausencia* (1938) de Luis Aguirre Pinto; *Ay, ay, ay*. (1915) de Osmán Pérez Freire; *Corazón de Mujer* (1933) de Lily y Mercedes Pérez Freire.

- *Mapuchina*: es una canción con rasgos indigenistas, con temas mapuches, vocablos en mapudungún. Los intérpretes solían usar atuendos araucanos en sus presentaciones, cantantes como Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros, Ester Soré, Margot Loyola, Rosita Serrano, Osvaldo Gómez Pepe Rojas. Advis y González (1999) señalan que la mapuchina “*A Motu Yanei*” de Fernando Lecaros, dedicada a Ester Soré, quien la grabó en Santiago para RCA Víctor en 1940, al inicio de su carrera. Esta canción aborda un problema que es reconocido en la sociedad chilena, el de la mujer que es discriminada por su color de piel. La música tiene una melodía basada en las notas la-sol-fa-mi del tetracordio frigio descendente con un patrón rítmico en 6/8: negra corchea-corchea negra. El cantante Pedro Vargas la grabó en el año 1942 y Rosita Serrano en 1948.

El desarrollo de la radio, el cine y el disco en Chile impulsaron la formación de orquestas de música popular. La *tonada*, con un intérprete en voz, se acompañó con guitarra y orquesta, con directores como Vicente Bianchi, Donato Román y Pedro Mesías y los intérpretes eran Ester Soré “La negra linda”, Rosita Serrano “El ruiseñor de Chile” y Gladis Briones, quien prefirió el estilo de cuecas y tonadas. En la década de 1920, se crearon agrupaciones de jóvenes universitarios aficionados al canto, que realizaban armonizaciones a dos y tres voces, con versiones populares de tonadas chilenas.

- *Ranchera*: es un género argentino que deriva de la “mazurka”, baile de origen polaco, que se bailó en el salón de París en 1845 (González y Rolle, 2005, p.440) y llegó a Argentina con inmigrantes ucranianos, suizos y alemanes. También llegó como producto musical que ofrecía la industria disquera, en la década de 1920. La *ranchera* en Argentina, conserva de la *mazurka* propia de Polonia su compás ternario, la velocidad, la modalidad mayor y la forma binaria AABB, pero se diferencia de ella, porque agrega texto. En Chile se popularizó con conjuntos chilenos, en discos RCA Víctor en la década de 1940, en partituras de *Casa Amarilla* de Santiago y en los circos, las agrupaciones artísticas también la incluían. La *Ranchera*, ha sido uno de los bailes más practicados en la Patagonia chilena, le llaman “*rancherita*”, para diferenciarla de la “ranchera mexicana” y se baila hasta nuestros días en la zona rural de la Patagonia Austral, donde se escucha en radios argentinas que la siguen difundiendo y en Aysén, se practica en reuniones sociales y se enseña en la escuela, como herencia de inmigrantes argentinos. Una de las más difundidas fue la ranchera argentina *Mate Amargo*, que no tiene texto y es acompañada con acordeón.

González (2005) señala que ésta ranchera se grabó en discos y traspasó la cordillera de Los Andes. La ranchera argentina fue difundida en Chile durante la primera mitad del siglo XX, en discos y partituras para piano.

El *Vals*: danza de metro ternario, el vals en Viena era instrumental, a Sudamérica llegó con inmigrantes alemanes a Buenos Aires, Lima, y puertos del Pacífico sur como Iquique, Antofagasta, Coquimbo, Valparaíso, Valdivia, archipiélago de Chiloé y Punta Arenas entre otros puertos de Sudamérica. El vals en Perú, alterna estrofas en modo menor con un estribillo en modo mayor, tiene una introducción instrumental de dieciséis compases, y frases de ocho. En Chile, la modalidad del vals, fue cantada y bailada con acompañamiento de piano en el salón (*Antofagasta*, Vals editado por Casa Amarilla, para piano) y en la isla de Chiloé, se practicó con acompañamiento de acordeón y bombo. El *Vals* chileno tuvo textos con acompañamiento de guitarras y gran cantidad de composiciones populares integraron esta forma musical que se propagó en discos, radios y en el cine.

Advis y González (1999), mencionan que el baile de salón se practicó en la academia del profesor Juan Valero (1895-1956) en Santiago de Chile, allí se promovían las nuevas danzas (año 1918), respondiendo a los vaivenes de la moda, que imponía la industria internacional de la música popular. Los bailes de salón fueron parte de la recreación de las clases altas de la sociedad chilena. Poseían coreografía y eran bailados con formalidad y compostura.

2.4. Aspectos sociales

Las sociedades occidentales dividen las prácticas musicales en quien compone, en otro que la ejecuta y algunas veces un tercero, que cobra por producir el hecho musical, ya sea denominado concierto, recital o tocata. La idea de que la persona que crea música es diferente a quien la ejecuta e interpreta, ha sido cuestionado por los musicólogos, porque surge la duda de la veracidad en la interpretación de los signos. Fubini (2001) señala que la escritura de la música actual aún no es completa y exacta, es decir, deja un margen de improvisación al intérprete. Aunque en una partitura esté indicada la altura, la velocidad, la dinámica y la duración, hay cuestiones como la agógica, el peso que se da a cada nota, los crescendos y decrescendos, acelerandos y retardandos, que no son realizados de igual

forma. Una misma obra puede ser interpretada de diversas maneras, dependiendo de los diferentes intérpretes.

El hecho de que quien escucha la música no está presente en el mismo espacio físico donde se produce, es propio de la sociedad occidental del siglo XX. En la mayoría de las culturas, el creador y el intérprete son la misma persona. La gente elige un tipo de escucha, pasiva o activa, con grados de atención que varían entre las personas. Las “respuestas musicales” de los oyentes está relacionada con sus experiencias personales. Según Konecni (1982) las respuestas musicales tienen su base en interpretaciones psicológicas. *“No se puede lograr una comprensión cabal del comportamiento estético sin examinar cómo éste cambia en función de sus antecedentes inmediatos sociales y nosociales, la actividad cognitiva concurrente y las estadios emocionales resultantes”* (Konecni, 1982, p.498).

La educación musical debe integrar las dimensiones cognitiva, afectiva y social, porque también son inseparables en el ser humano. Las respuestas musicales tienen relación con la edad, el entrenamiento auditivo, las identidades sonoras personales, las aptitudes musicales innatas y la personalidad del individuo que escucha.

2.4.1. Contexto social

Las primeras décadas que estudiamos nos introducen en una sociedad donde no existen los automóviles ni los aviones como medio de transporte, se cultiva la tertulia o velada artística a la luz de velas porque no existe electricidad en todos los hogares, y va acompañada de una música con acompañamiento de piano, que interpreta el músico de ese presente, iluminado por los candelabros que adornaban el mueble del instrumento. Es el entorno el que da sentido y valor al quehacer musical en una sociedad.

Los inmigrantes que se integran a una sociedad nueva, tienen pertenencia a un estrato social. En la Patagonia Chilena, la etnia austríaca, alemana, británica, francesa, italiana, española y chilota, cultivaron su lengua, música y costumbres, agrupándose en clubes por nacionalidad. Algunas pertenecían a la clase superior, otras a la clase media y otras a la baja, por su capital cultural y económico. El campo social lo determinan las clases sociales, con el capital económico y cultural heredado o adquirido interactúan en la sociedad, desde un estrato social determinado.

2.4.1.1. Relación que existe entre la música y contexto socio-económico, político, histórico

La música, como arte, es practicada en una cultura de acuerdo al contexto social, histórico y político. El investigador de la historia musical, encuentra fragmentos escritos, producto de un contexto político y social que se generó de alguna manera como consecuencia de las I y II Guerra Mundiales, época de visitas de Compañías de óperas y zarzuelas a Sudamérica, desde Italia, Alemania o España, años en que el piano fue el instrumento de moda en el salón burgués. La guitarra amenizó los bailes llamados de tierra, en sectores rurales o en patios de las casas y salas con piso de tierra. En cuanto al contexto socioeconómico, los niveles sociales tienen prácticas musicales diferentes, esto se produce principalmente por la cultura heredada de la familia, la que a su vez está relacionada con el capital económico, según la teoría del sociólogo Bourdieu.

Los productos culturales dependen de la economía de la sociedad, para producirse, difundirse, valorizarse o prestigiarse. La producción cultural se propaga en la prensa y funciona con obras de vanguardia, obras de moda, modernas, que reemplazan a las tradicionales y cuya función social es servir a la clase socioeconómica dominante. Ambas clases, ricos y pobres, aspiran a crecer, a aumentar su capital económico y cultural. En los periódicos se busca lo original, lo nuevo, los actos artísticos de vanguardia. Cada obra artística desplaza a la anterior colocándose en una posición nueva y esa novedad es la que busca el lector. Son los empresarios comerciales los que juegan con los precios comerciales, lo barato y lo caro, para que tengan acceso a los productos tanto las clases dominantes como las dominadas.

De acuerdo con los estudios que hizo Bourdieu en la clase dominante de París, “el periódico *Le Monde* tuvo una menor proporción de lectores entre grandes comerciantes (77), mientras el número creció entre profesionales literarios y científicos a 329 lectores. Otro ejemplo de esta investigación es *France-Soir*, que tuvo a 170 lectores entre grandes comerciantes y la fracción bajó a 64 lectores entre profesiones literarias y científicas” (Bourdieu, 2012, p.178). Con estas cifras Bourdieu comprueba que los periódicos son leídos en mayor o menor medida de acuerdo a los intereses de públicos con diferentes capitales económicos y culturales.

Los productos culturales son objetos de lucha y sobreviven al envejecimiento cuando el mundo académico los “eterniza”, sino llegan a desaparecer, señala el sociólogo francés. Los bienes culturales se guardan o reproducen en instancias y lugares de conservación como museos, teatros, cines, literatura, intérpretes de música, escuelas, universidades, llamándoles obras “clásicas”, entre éstas podemos citar a famosos artistas e intelectuales como Berlioz, Debussy, Wagner, Shakespeare, Víctor Hugo, Nietzsche, actores como Chaplin o Greta Garbo, filmes como “*Lo que el viento se llevó*” de Hollywood, “*El hechizo de un trigal*” en Chile, cantantes de Tangos como Carlos Gardel y Libertad Lamarque, pintores como Renoir, Monet, Dalí, Picasso y Kandinsky, son ejemplos de productores de cultura artística que han sobrepasado los gustos temporales de la gente y retornan a nuestra época con diferentes intérpretes e imitadores. En la actualidad se las resignifica y mantienen su valor artístico a pesar de no estar a la vanguardia en el siglo XXI, porque el estilo que crearon y/o el movimiento al cual pertenecieron no se mantuvo en el tiempo. Fue el mundo el que cambió, la obra permanece intacta, pero quienes aprecien o gusten de obras antiguas le darán un nuevo valor, por ejemplo, valor económico, sobre todo en pintura y escultura. El público que da sentido estético a una obra de arte (pertenezca a la vanguardia o no), posee un alto capital cultural, esto es una educación que le permite emitir un juicio sobre el objeto de arte y lograr un nivel de goce estético.

El público que solo aprecia una obra de arte antigua, si no tiene capital cultural no podrá comprender un nuevo movimiento artístico o arte de vanguardia, esto ocurre en pintura, literatura y música. La obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee y accede a los códigos de los estilos del arte.

2.4.2. La música como elemento de análisis de aspectos socioeconómicos y políticos

La sociología de la música es aquella disciplina que estudia el hecho musical como un fenómeno social. Para comprender el significado del discurso musical de una época, se deben analizar todos los aspectos sociales que rodean a una obra musical. “*Según Adorno la música está en la sociedad y es como tal, un hecho social*” (Fubini, 2001, p.171) y agrega, “*Le corresponde al sociólogo estudiar cuales son las funciones que desempeña la música en la sociedad*” (p.171). Adorno recuerda que no hay que vender la música porque se alimenta la sociedad de consumo y esto es lo que se promovió con la industria de partituras y discos. Para el alemán Theodor Adorno, la

música es reflejo de su sociedad. Según esta idea, la música no es un hecho aislado, sino conlleva la profundidad de los verdaderos problemas que presenta la sociedad. La música es una actividad del hombre y los textos de sus canciones están relacionados con su vida cotidiana, aspectos amoroso, social, económico y político. Los partidos políticos muchas veces buscan una canción que los identifique, al igual que los clubes de inmigrantes, de deportes, establecimientos educacionales e instituciones en general. La música puede intervenir con sus textos sobre cuestiones como el sentimiento patriótico, que incluso se puede dirigir a la ciudadanía desde el poder político. El régimen de Pinochet, lo hizo con la canción *Libre* de Luis Amenteros y Pablo Herreros (1972), interpretada por el cantante Nino Bravo. El texto habla del primer alemán que intentó cruzar el muro de Berlín y murió con los disparos de los soviéticos, cayendo en tierra de nadie, donde se desangró, porque ni alemanes ni soviéticos le prestaron ayuda. “*Pero puedo al fin volar....libre como un ave*”, dice la canción que interpretaba Bravo. El gobernante militar tenía la intención de que en el inconsciente colectivo del chileno, quedara la idea de que en su gobierno, el chileno se sintiera “libre” y del comunismo.

En 1933, cuando Hitler subió al poder, se inauguró una temporada en el teatro de Bayreuth, “Wagner y la Nueva Alemania”, el compositor tenía obras antisemitas entre sus escritos, por ejemplo *El judaísmo en Música*. La música compuesta en el siglo XIX por el músico bávaro, fue difundida en el siglo XX en tiempos de dictadura en Alemania. Estas relaciones entre música y sociedad son de interés de la sociología de la música. El objeto central del sociólogo de la música no es la música en sí misma, sino la relación que se crea entre la música, el individuo y la sociedad. Se puede observar que en esta relación de la música con el otro, surgen modos de actuar y sentir la música, que permiten pensar que la música es un vehículo que genera experiencias compartidas. Hay símbolos expresivos propios del arte musical que se comparten con los oyentes y forman parte del proceso de interacción musical contribuyendo a facilitar la comunicación entre música y público. No hay duda de que el hecho musical debe entenderse como una actividad social y, de este modo, la sociología aparece como una disciplina necesaria.

La sociología puede estudiar el repertorio musical en relación con el contexto social, en un tiempo determinado y observar si este contexto da valor y funcionalidad al hecho musical. Cuáles son los tipos de oyentes, cuáles son las formas musicales que se prefieren en determinados grupos sociales (genéricos, políticos, por estratos sociales, religiosos y otros) y como reaccionan en torno a la música que eligen escuchar. Música y sociedad están en cambios constantes y la comunicación que logran los

sonidos entre los individuos está al servicio de esos cambios y de las exigencias del medio social. El valor de la música en la sociedad es un valor estético también, que se puede estudiar desde la sociología de la música y desde la Musicología. Ninguna Música puede surgir de la nada y tener sentido por sí misma, tiene un autor y debe tener un oyente que le da sentido. Lo que estudia la sociología es al oyente, lo que estudia la musicología es la música en términos estructurales, pero en nuestro siglo se ha ampliado el estudio a conductas del oyente, los espacios y la ocasión en que se hace en una comunidad, la performance, la complejidad y la autenticidad del intérprete. El vacío que queda entre ambos lo intenta cubrir la semiótica de la música. Se ha intentado establecer un paralelo entre los grupos de notas y las palabras, pero no ha sido posible porque la música no es un lenguaje verbal. Tarasti (1994) afirma que las estructuras de comunicación de la música, serían las que están en la superficie de la percepción musical y las estructuras de significación son las que producen el verdadero momento estético en la música.

2.5. Cultura

La sociedad es una organización de individuos que siguen un modo de vida. La cultura es ese modo de vida y la música es un medio que les permite interactuar entre sí. En las prácticas musicales inciden los valores culturales y las creencias de la gente que conforma esa sociedad. La cultura es un factor de sociabilidad humana y se transmite de generación en generación. La cultura determina cual de los muchos caminos de conducta elige un individuo, dentro de los sistemas sociales que se ejecutan diariamente. La cultura es el rango distintivo de lo humano. Cultura, es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones.⁶

Cultura viene del vocablo *cultivo* y *crianza*, es decir, de proveer y fomentar los medios para crecer. También se define la cultura como “*Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una*

⁶Cultura según la UNESCO (7 de junio de 2012) Recuperado de: www.revistas.unam.mx/index.php/ents/article/download/20194/19185 en <http://www.rimisp.org/getdoc.php?docid=3746>

*época, grupo social, etc.”*⁷. Según Vygotski, el acto natural de hablar se transforma en cultura a medida que se aprende a escribir las palabras que se hablan. Las prácticas sociales hacen una cultura. Todos los medios de manifestación de una sociedad forman la cultura: códigos, normas, símbolos, lengua, vestimenta, religión, rituales, arte, artesanía, música, costumbres, sistemas de creencias. Dicho de otro modo, toda la información que tenga y todas las habilidades que desarrolle el grupo humano, forman parte de la cultura.

A través de la cultura, la sociedad toma conciencia de sí misma, reflexiona, se valora, se resignifica y crea obras que la trascienden en el tiempo. Los espacios urbanos albergan sociedades que tienen entre sus prácticas culturales las de tiempo de ocio, vacaciones, domingos y festivos y para eso construyen espacios públicos: estadios, clubs, teatros, cinematógrafos, canchas de patinaje, salas de baile, confiterías, cafeterías, donde los actores se muestran, comparten y conviven conversando, intercambiando opiniones y compartiendo las últimas noticias, etc. Estos espacios están mezclados de humor, de música, baile y otros entretenimientos. También se crean espacios privados, por ejemplo, clubs, donde solo sus socios pueden ingresar. En ambos espacios, públicos y privados, se practica una lengua, costumbres, comidas, vestimenta, códigos, símbolos que forman parte de las prácticas culturales. El antropólogo Clifford Geertz (1972), fue el primero que mencionó una “concepción simbólica de la cultura”, ya que hasta mediados del siglo XX, se definía a la cultura como pautas o esquemas de comportamientos aprendidos.

Al interpretar la cultura desde sus formas simbólicas, se la estructura en cinco partes, de acuerdo a Thompson: intencional, convencional, estructural, referencial y contextual. Las formas simbólicas se refieren a campos donde los actores sociales realizan acciones, gestos y rituales, textos, publicidad, programas de televisión y obras de arte, entre otras.

- Intencional, se refiere a formas construidas por el sujeto y para otro sujeto.
- Convencional, se refiere a la aplicación de reglas, palabras, códigos o convenciones para decodificar, que son la clave de la vida social para la buena interpretación de los significados.

⁷Extractado de www.rae.es, diccionario de la Real Academia Española. 7 junio 2012.

- Estructural, son las construcciones que articulan las interrelaciones, por ejemplo el idioma, la lengua, el habla, son sistemas simbólicos que permiten conocer la construcción del otro.
- Referencial, son las expresiones que representan a algún objeto, individuo o situación, y también se refiere al objeto que expresa, proyecta o retrata algo.
- Contextual, se refiere a formas simbólicas de insertar procesos históricos por medio de los cuales se recibe la forma simbólica. El modo en que un sujeto entona al hablar, el modo de dirigir la palabra, el estilo de expresión, son característicos de un contexto en que se utiliza la lengua.

Todas estas formas simbólicas de la cultura contribuirán a dar identidad a un pueblo. La música está presente en todos los constructos señalados al interior de la cultura de una sociedad. La sociología estudia los comportamientos repetitivos de los actores sociales de una cultura.

¿Qué son los valores de una cultura? El valor existe en la medida que los individuos lo acepten y la sociedad los adopte como forma de vida. Los valores culturales se forman con el tiempo, tradiciones, lengua, valores religiosos, morales, sociales, afectivos, físicos, estéticos, intelectuales y económicos. Un ejemplo de valor cultural es el patrimonio cultural de una sociedad, se pueden considerar patrimonios culturales el carnaval de una ciudad, el festival de un pueblo, el himno de una ciudad, una escultura, arquitectura, literatura, museos, procesiones a la Virgen, ceremonias de Primera comunión, bautismo o funeral religioso. Son considerados valores, el respeto, la creatividad, estética, alegría, amistad, moral, espiritualidad, tolerancia, confianza e integridad, entre otros, son valores que cada individuo recibe de su familia, de la educación escolar, de la cultura de su entorno social.

¿Cuáles son las creencias en una cultura? La creencia es un estado de la mente en el que la persona tiene como verdadero el conocimiento o la experiencia de un suceso o cosa. Como actitud mental puede estar en el inconsciente, no es necesario que se formule lingüísticamente como pensamiento, pero como tal actúa en la vida psíquica y en el comportamiento del individuo orientando a su inserción y conocimiento del mundo. Cuando se objetiva una creencia, que tiene una proposición lógica, puede expresarse mediante enunciados lingüísticos como afirmación.

Las creencias o sistemas de creencias, son portadoras del sentido de interacción del ser humano en su sociedad. Algunas son parte del imaginario colectivo. Según Ortega y Gasset, toda nuestra conducta depende de nuestras creencias auténticas. Son ellas las que promueven actividades sociales y no se entienden fuera de la sociedad. Las creencias tienen un sentimiento de adhesión a algo o a alguien. Hay creencias valorativas si presentan un carácter normativo, hay creencias que involucran fe, y son “religiosas”, otras creencias tienen ideologías y son “políticas”, así se combinan las creencias sobre “visiones de mundo”. *“En todas ellas hay un proceso de internalización individual y colectivo”* (Conferencia “Creencia y sentido en las Ciencias Sociales” de la Dra. Marta Fernández, Buenos Aires, 2006. Rescatado 18 de diciembre de 2013 de <http://www.ciencias.org.ar/user/files/Fernandez.pdf>). La función de las creencias es satisfacer la necesidad del hombre de dar un sentido a su vida y al mundo que comparte en sociedad. Las creencias permiten la integración, cohesión y adaptación social, según Durkheim.⁸

Las creencias, por un lado, cumplen la función de “integrar” a los miembros de una colectividad y por otro, sería un factor “desintegrador” con respecto a los grupos que no tienen las mismas creencias e ideologías y no se tiene el conocimiento suficiente, la comprensión ni la voluntad necesaria para tolerar que otros tengan una creencia diferente a la nuestra. Muchas veces se considera enemigo al que pertenece al grupo de creencias y valores diferentes, porque lo que une o separa a las personas son esos aspectos. Las creencias crean patrones sociales de conducta individual o colectiva, de ética, de relaciones institucionales, de relación política y religiosa. La música, por su capacidad de comunicar y como producto del ser humano, está influenciada por las creencias y los valores que se comparten en una sociedad, ya sean estos de índole política, religiosa, estético, moral o ético entre otros. En la interacción cotidiana de la vida social se presentan las actitudes, que son respuestas afectivas, basadas en los sentimientos, respuestas cognitivas, basadas en los valores y creencias, y efectos conductuales, que responden al comportamiento ante determinadas situaciones, todas estas manifestaciones son estudiadas desde la Psicología, pero inciden en las prácticas musicales que pertenecen a la cultura de una sociedad.

⁸ Conferencia “Creencia y sentido en las Ciencias Sociales” de la Dra. Marta Fernández. Buenos Aires.2006. Rescatado 18 de diciembre de 2013 de <http://www.ciencias.org.ar/user/files/Fernandez.pdf>

2.5.1. Cultura y música

No existe una sociedad sin cultura, y el arte es parte de esa cultura, porque es expresión de las ideas de las personas que se relacionan en esa sociedad. La música como expresión humana está presente en todas las culturas, podemos afirmar que no hay cultura sin música. Para Alan Merriam (1964), *“La música es considerada un universal de las culturas [...] y una parte funcional de la cultura humana”* (Reynoso, 2006, p.114). Además, *“El sentido musical es el resultado de procesos conductuales humanos que se hallan conformados por los valores, actitudes y creencias de la gente que comprende una cultura particular”* (Reynoso, 2006, p.115).

¿Dónde se desarrolla la música? En espacios privados y públicos que, según Bourdieu, crea la clase dominante en una sociedad. Los instrumentos musicales necesitan de educación, técnica, mecánica propia de cada instrumento y de una sólida base teórica para poder interpretarlos. Tocar piano o tocar tambor, son ejemplos que nos demuestran que los aspectos técnicos y mecánicos de un instrumento varían considerablemente. Hay instrumentos, como el tambor, que son de fácil resultado y otros, como el piano que requiere del desarrollo de habilidad y técnica para usar brazos, manos y dedos en el teclado.

El canto es expresión de la voz, instrumento que traemos al nacer, puede desarrollarse con una buena impostación, con técnica vocal, desarrollo de vocalizaciones, que se practican sobre todo el registro que tiene cada persona. Pero la voz, a través del canto, es usado en todas las culturas y clases sociales. La usan personas con o sin estudios musicales, porque entonar una canción es una habilidad que se adquiere con el ritmo de la palabra, que es lo primero que adquiere el ser humano, es decir, si hablamos, podemos cantar. Se puede entonar sobre una vocal o un fonema, como parte de una palabra o sin necesidad de formarla, como se ha observado en algunas tribus primitivas que, además cantan sobre dos sonidos solamente. La música se ve afectada en su expresión por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas.

Las expresiones artísticas del hombre se han clasificado en musicales, visuales y literarias, y nos comunican el modo de ver el mundo y de adaptarse a él. Esto permite una red de conductas ante situaciones, acciones, respuestas y aprendizajes por asociaciones, que

se establecen en el complejo esfuerzo por modificar, anular o adaptarse a una situación y se manifiesta en las expresiones artísticas ya mencionadas. La cultura de una sociedad se ve reflejada en las expresiones artísticas de sus miembros: pintura, escultura, arquitectura, música y poesía.

La música acompaña al hombre desde que nace hasta que muere. Desde los pueblos más primitivos hasta la actualidad. La melodía, el ritmo, los instrumentos musicales y la música vocal son propios de cada cultura, son la expresión del ser humano. *“La música es un arte social y desempeña una función definida y trascendental en medio de la sociedad a la que pertenece. Ella es capaz de producir, por medio de los sonidos, toda clase de influjos en el hombre y la sociedad. Su influencia alcanza a las emociones, a los estados de ánimo, al subconsciente y a la fisiología del individuo. En ciertos momentos la música calma o excita, entristece o alegra, apasiona o deja indiferente, por último ejerce efecto terapéutico sobre ciertas enfermedades. [...] Cada pueblo, hasta el más primitivo tiene una música conforme a sus costumbres, a su carácter e idiosincrasia. Esta universalidad de la música tampoco se detiene ante las barreras del idioma, por lo que su mensaje puede ser comprendido por todos los hombres y a lo largo de la historia. [...] La música de un país es el reflejo de una cultura”* (Claro, 1997, p.7).

Toda actividad humana ha sido acompañada de sonidos. En las tribus primitivas la música no era artística ni intelectual, se usaba con intuición e imaginación, pero comprendida por toda la comunidad. Y se encontraba estrechamente unida por la común defensa contra enemigos y el hambre, y sus reacciones y sonidos vitales exteriorizados eran comprensibles para otros miembros de la tribu al igual que para un animal las reacciones y sonidos afectivos de sus congéneres. En los pueblos primitivos, el sonido no siempre es buscado por su belleza. *“Cuando el sonido producido no resulta suficientemente aterrador y repugnante, se le empeora mediante dispositivos particulares. Estos instrumentos están destinados a desarrollar poder, no a despertar placer”* (Sachs, 1966, p.36). Estos mismos instrumentos son utilizados para ahuyentar demonios y son elementos como palos de choque, raspadores y maracas.

Sachs (1966), señala que entre la música de civilizaciones pasadas, la más primitiva es colectiva, jamás es un canto de amor, es para un ritual o para alejar al enemigo (aullidos chillones de mujeres, aullidos de voces graves masculinas, tambores de parche, o el zumbir

grave que produce el soplar de una caracola). Podríamos comparar los sonos de las tribus primitivas a los producidos por el ser humano al nacer: grita, chilla, pateo y llora cuando está en peligro o tiene hambre. Cuando ya puede entender las palabras canta sus propias melodías y luego danza, improvisando movimientos con sus ritmos. A los 3 años de edad, mientras juega, canta improvisando, no piensa y luego determina: “ahora voy a componer música”, es decir, la música lo acompaña en todas sus acciones, al igual que a los originarios de Tierra del Fuego.

La importancia de la música ha sido reconocida por filósofos y pensadores desde la más remota antigüedad, así lo manifiesta el musicólogo Samuel Claro Valdés: “*hubo tiempos en que cuando un hombre no sabía cantar y tocar la lira o un arpa, era considerado sin educación e indigno de la sociedad*” (Claro, 1997, p.7). Tiempos en que se asociaba la música, a la persona educada con gustos refinados.

2.5.2. Cultura alta, media y cultura de masas

Umberto Eco, en su libro “Apocalípticos e integrados” (2004), señala que hay tres niveles de cultura en la sociedad: *La cultura alta o elevada* pertenece a una minoría de la sociedad, una élite que domina la cultura, esta minoría tiene acceso a estudios universitarios, viajes, TV cable, Internet, maneja por lo menos un inglés básico, asiste a conciertos de música docta, ya sea como rico empresario, profesional liberal o empleado. En éste nivel de cultura alta hay una correspondencia en la cultura musical elevada y elitista, es la música académica o docta, que no está sujeta a presiones comerciales ni está influenciada por la moda, el artista deja su música escrita. La música docta está subdividida en diferentes tipos dentro de límites estrictos, con normas y estilos bien definidos por la academia. Esta música no es gusto de la mayoría, o del pueblo, más bien es impopular.

La cultura media, está en un intermedio entre lo popular y la impopular, es cultura de tradición oral o folclórica y existe en las ciudades no industriales, donde se conservan las tradiciones culturales. La música folclórica se produce en sectores rurales, en poblados alejados de los centros de las grandes urbes, es una música regional, en constante cambio, puede tener una función religiosa, de entretenimiento, ritual y mágica, no está influenciada por la moda. No es internacional.

La cultura de las masas o cultura popular: es aquella para la cual se ajustan los medios de comunicación masiva, el mercado masivo industrial. Quienes pertenecen a esta cultura son manipulados a través de la publicidad que les invade, de modo que las personas adquieran incluso lo que no necesitan. La música de masas es popular, su producción masiva conduce a la estandarización del producto, es mediática y moderna. Es temporal, pasa de moda. La música popular pertenece a una categoría homogénea. La cultura de masas inhibe la cultura elevada debido al predominio cuantitativo de la primera en los medios de comunicación de masas. La cultura de masa es impuesta desde las clases dominantes y la audiencia (adolescente y joven) es explotada por la moda que crean las empresas comerciales transnacionales norteamericanas, europeas y asiáticas que invaden nuestra sociedad. El gusto por la música popular es dirigido, pero los gustos por el arte son heredados y enclasantes.

Para concluir, respecto a la distinción en gustos por el arte, Bourdieu señala que “*la negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales*” (2010, p.239). El gusto es una disposición adquirida, que marca diferencias mediante una operación de *distinción* que no es un conocimiento distinto. “*La obra de arte, adquiere sentido y reviste interés, solo para quien posee la cultura*” (2010, p.233).

2.5.3. Identidad y cultura

La identidad cultural es el sentimiento de unidad de un grupo humano, que se diferencia del resto, por su cultura. También se define como el conjunto de valores, tradiciones, símbolos, lenguaje, creencias y modos de comportamiento, que otorgan pertenencia al individuo a un determinado fragmento de la sociedad. Las identidades se construyen a través de un proceso de individuación y también se pueden originar en las instituciones dominantes. La construcción de la identidad cultural está ligada a relaciones de

poder desigual porque nunca hay igualdad entre dos culturas, siempre una es dominante sobre la otra.

Según Baumann (2010), la cultura es un término que se utiliza hace dos siglos y nace en la sociedad, en oposición a “naturaleza”. La identidad nacional puede elegirse cuando el individuo decide vivir en una comunidad con ideas afines, pero la visión étnica sostiene que la identidad nacional es puramente cultural y se le impone al sujeto desde su nacimiento. En la realidad el hombre carga con una identidad, con un modelo genético inigualable del cuerpo humano, al cual no puede renunciar. Si se siente incómodo en su país, destruido por la guerra, o debe emigrar a tierras extranjeras, puede adquirir una nueva identidad política, podrá ocultarse, aprender una segunda lengua para desmentir su verdadera nacionalidad, cambiar su dialecto, creencias, costumbres, vestimentas, hábitos, calendarios, etc., pero en su memoria estará el recuerdo y el sentimiento de pertenencia del lugar donde nació, el cual no se elige.

Durkheim acuña el término *hechos sociales* para referirse a los conjuntos de costumbres, normas y valores de una sociedad, que tienen estatuto propio, en la medida en que hay procesos y manifestaciones sociales que la psicología, la biología o la geografía no pueden explicar. Lo más importante de los hechos sociales es que son colectivos, regulan el comportamiento de los individuos y resultan de la interacción social.⁹

Se entiende por “identidad cultural” la cultura del grupo, es decir, los elementos de la vida cotidiana que le sirven para interactuar con el medio ambiente, esta cultura puede irse perdiendo con el tiempo y la influencia de otras culturas, por eso, cuando se pierden los rasgos que identifican una cultura, el grupo siente “nostalgia” de esos elementos perdidos, proponiéndose, a veces, rescatarlos.

En una sociedad pluricultural, surgen procesos de identidad en asociaciones de pequeños grupos que desean mantener viva su cultura, es decir sus creencias, lengua, costumbres, valores, símbolos, códigos y modos de comportamiento social que actúan sobre los individuos que los conforman, para crear sentimiento de pertenencia frente a otros grupos que forman parte de la misma sociedad. “*La función principal de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los otros*” (Jiménez Gilberto, La Cultura como

⁸ Emile Durkheim *La función de las instituciones de la cultura*: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/atropol/htm/sec_10.htm Recuperado el 2 de mayo de 2013.

identidad y la identidad como cultura. Conferencia en UNAM Instituto de Investigaciones sociales) y estas diferencias que marcan el límite identitario de un grupo o comunidad, son culturales. La identidad es la respuesta a quien soy, de donde vengo y que camino deseo seguir en el futuro. Para Renato Ortiz (1996: 77) “*la identidad es una construcción simbólica que se hace en relación con un referente. Este puede ser la nación, la clase, el género, la etnia*”. A ello habría que agregar otros componentes como la geografía, el paisaje, la comida, la música, el deporte, etc.”¹⁰ (Ortíz es citado en Guerrero (2009) <http://universum.otalca.cl>).

En este estudio nos interesa observar la identidad cultural que se gesta en una sociedad, con inmigrantes de otras razas, lengua, religión y costumbres. La colonia de inmigrantes luchará por mantener viva su identidad colectiva a través de su propia cultura, lengua, deportes, música, vestimenta, comidas, etc., en la tierra extranjera donde se ha radicado. Los grupos humanos pierden su identidad en nuestra época globalizada. Según el sociólogo J. Baudrillard (2002) los *mass media* (DVD, TV satelital, Internet, Radios etc.) han saturado la sociedad con más de lo mismo, las copias y reproducciones de lo real e irreal, como por ejemplo *Disney World*, que pasan a representar la realidad perdiendo su conexión con la realidad y en consecuencia se pierde lo auténtico de la cultura, todo es irreal, Baudrillard le denomina “la cultura del simulacro”. Todo esto parece fraccionar la sociedad, perdiéndose poco a poco, la identidad de los pueblos.

La identidad define al actor social. Quien soy yo y quien es mi semejante, es lo que define la identidad de cada sujeto. Cuando creemos encontrar semejanzas entre las personas, inferimos que comparten una misma identidad, distinguible de la de otras personas que no nos parecen similares. Las identidades culturales son procesos de construcción, en base a materiales dados por la historia de cada comunidad y las herencias culturales de los individuos que la componen. Se elaboran a partir de eventos que cada comunidad considera significativos, no necesariamente positivos o agradables conscientes o no conscientes.

Los actores sociales con diferentes culturas y pertenecientes a la misma sociedad, se agrupan en organizaciones que reciben miembros de una misma lengua, con una misma identidad nacional y cultural. Las características que presentan estas organizaciones no

¹⁰ Guerrero. (2009). *Acerca de llamos y maricones. Identidades y conflictos entre Arica e Iquique*. Rescatado 5 junio de 2010 en <http://universum.otalca.cl/contenido/index-09-1/guerrero.pdf>.

gubernamentales son: “*sistemas sociales constituidos por decisiones y que atan decisiones mutuamente entre sí*” (Luhmann, 1997b, p.14); “*las organizaciones suponen la capacidad para la autodeterminación y la auto limitación en el sector de capacitación y profesión, y toman tan sólo el resultado de tales procesos.*” (Luhmann, 1997b, p.585), la organización actúa selectivamente frente a la sociedad, sin forma racional, según Luhman. Las organizaciones se crean como una forma de coordinar el trabajo de muchas personas, para conseguir resultados que no podrían ser siquiera intentados en forma individual. Las organizaciones son sistemas capaces de enfrentar un problema que se presente en la sociedad, al menos intentan solucionarlo. No poseen nivel real de institucionalidad, son voluntarias, es decir, sus miembros no tienen obligatoriedad de pertenecer a la organización, son privadas, no tienen fines de lucro, es decir, tienen sus propios mecanismos de establecer sus objetivos y controlar el uso de recursos y los resultados de sus inversiones, para beneficio de la misma.

La música cumple la función de unir y dar identidad a un grupo social. Un ejemplo es la banda, en el siglo XIX se usó para despertar el sentimiento patriótico del chileno, desde el gobierno de O’Higgins se desarrolló e impulsó la formación de bandas militares en todo el país. Para importar partituras e instrumentos musicales se dio el máximo de facilidades y se formaron directores de banda en Santiago de Chile. “*La retreta de una banda tiene la función de unir a la sociedad*” (González y Rolle, 2005, p.273). Todas las clases sociales se reúnen en el espacio público, plaza, parque, muelle o calle, a escuchar la retreta que tocará una banda, en cuyo programa siempre aparece el himno nacional y repertorio tradicional, lo que da identidad a la gente que comparte y convive en una sociedad. La banda, por su sonoridad, resulta apropiada para participar en espacios abiertos y ser escuchada por una amplia concurrencia, sin necesidad de amplificación.

2.6. Efectos de la industria cultural en la producción musical y las prácticas sociales

Para el filósofo alemán Theodor Adorno, vivimos en una sociedad donde incluso la actividad intelectual se expone a ser completamente dominada por las relaciones económico-sociales, debido a que el sistema capitalista ha terminado con la autonomía y la libre creatividad, porque se ha dedicado a

producir una estandarización en el arte. Esto ha implicado la degradación del mismo y se le reduce a la categoría de producto comercial, es decir, el objeto cultural está sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. Adorno ya vislumbraba que la música corría el peligro de verse convertida en mercancía, perdiendo su originalidad, posibilidades de expresión y cambio, que se dan en el intérprete. La industria musical se desarrolla con las coupletistas, divas, castratis, las “estrellas” de la canción, y en lo mecánico están los autopianos y las cajas musicales, grabadoras, el disco, el cine, la radio emisora, todo esto y la partitura colaboran al desarrollo de la sociedad de consumo. Entre 1900 y 1930 la música popular en Chile se reproduce en espacios privados y públicos y los géneros musicales urbanos se difunden en partituras, discos, cine, radios, lo que permite que llegue influencia musical del extranjero.

Desde 1910 las fuentes sonoras y audiovisuales pueden ser fuentes vivas (performáticas) y de la reconstrucción de la música (performatividad). Después de la aparición del disco y la radio, paulatinamente las familias cantaron menos al interior de su hogar, como se practicaba antes, en torno a un piano o una guitarra y los instrumentistas desaparecieron de la familia, ya no hay espacio para pianos u otros instrumentos en las casas, tampoco son necesarios por la difusión del disco, que ofrece a los mejores pianistas en excelentes grabaciones de alta fidelidad para ser escuchados o bailados en la comodidad del hogar. De este modo, el ejecutante *amateur* no tendrá un estímulo para aprender a tocar un instrumento, su sonido no igualará al disco. La opereta y ópera o zarzuela, con la creación del cine sonoro, puede ser vista las veces que se desee en la sala de cine, ha sido grabada por una excelente agrupación de profesionales de afamados escenarios, de modo que el espectáculo “en vivo” que otrora tuvo la región o la provincia, tiende lentamente a desaparecer, en el transcurso del siglo XX.

La industria musical es parte de la industria cultural, que en palabras de Theodor Adorno, no son reglas para una vida feliz, ni un nuevo poema moral, sino exhortaciones a la conformidad e inconsciencia de los grandes intereses que tiene detrás la industria cultural, esto es revistas, cine, radio, discos, televisión, internet y en música, los géneros musicales que se imponen con la promoción de determinados compositores, ritmos e intérpretes, ante lo cual el individuo receptor no puede expresar su opinión, no puede elegir. Los medios de comunicación masiva son medios de alienación cultural, se manipula al sujeto. Adorno dice que la industria cultural transforma la obra de arte en objeto, al servicio de la comodidad. El arte es para ser “consumido”. Las industrias son un negocio que se relaciona con otras que

se desprenden de ella, como la publicidad, la industria tecnológica, y la cultura de masas. El estilo universal que aparece con la industria es de estandarización, homogeneización, uniformidad y producción a gran escala de lo mismo, lo que hace desaparecer la identidad cultural. La música popular se liga a la cultura de masas donde el investigador queda impedido de ejercer un juicio estético, es la comunidad la que emite el juicio, si es mala o buena la música, porque la opinión de la música popular no se da en la academia o en el aula de clases, la música industrializada es gusto de la mayoría, de la masa y el musicólogo debe respetar el gusto de la masa, puede emitir un juicio valórico pero conservando la situación, el espacio, etc., en que se escucha la música popular, no desde la academia.

El consentimiento que publicita, refuerza la autoridad ciega e impenetrada, busca el estímulo y la explotación de la debilidad del Yo, en la cual la sociedad concentra su poder, condena a sus miembros e impone los esquemas de su comportamiento. La industria cultural vive como parásito de la técnica extra artística de la producción de bienes materiales, a veces triviales, sin preocuparse por la obligación que crea el carácter de los bienes de construcción extra artística y no considera la consecuencia de acumular bienes materiales por parte de las comunidades, en lugar de buscar crear objetos que contribuyan a mejorar la calidad de vida de las sociedades, según Adorno. La sociedad se deja manipular por productos culturales que pretenden ser modelos en un mundo supuestamente desorientado y el individuo se deja guiar y se comporta de acuerdo a la conducta que exige el consumismo.

Es imposible sustraerse a las consecuencias de la industria cultural, de algún modo todos estamos insertos en un sistema dominado por los medios de comunicación que promueve y financia la industria cultural. La aparición del disco prometió bailes cuya música manejaba a su antojo el individuo, en cuanto a género musical elegido y en cuanto a tiempo de duración de la fiesta, porque desaparece el intérprete en vivo. *“La difusión del disco desanima a las ejecuciones públicas de nivel mediocre, suprime toda razón de ser de los pequeños grupos sinfónicos o de compañías operísticas destinadas a las giras por provincias, que por un lado cumplían una valiosa función informativa, por otro difundían interpretaciones de mala calidad [...]el disco ofrece sólo interpretaciones de buena calidad”* (Eco, 2004, p.289).

Como hemos dicho antes, la consecuencia de la industria del disco se observó en el interior de las familias que ya no cantaron en torno a un piano o una guitarra, y no hubo

instrumentistas en la familia. Actualmente, no hay espacio para pianos u otros instrumentos en las casas más reducidas, pero no son necesarios con la difusión del disco, que ofrece a los mejores pianistas en excelentes grabaciones de alta fidelidad. El disco vende lo que quiere vender, todo el pueblo finalmente, con la aparición de la radio, consume la misma música. Los medios de comunicación masiva van aumentando con la tecnología (DVD, Internet, teléfono móvil etc.) y así, más rápidamente conocemos la música que se ha creado en otro continente. Para Eco (2004), *"los grupos humanos dejan de tener raíces musicales y en los siglos venideros ya no podrán reconocerse, como sucede todavía hoy, en los propios repertorios tradicionales capaces de reasumir toda una historia y un ethos"* (p.292). Las palabras de Eco son proféticas, con la globalización hemos ido perdiendo la cultura local. En Chile, la juventud ya no tiene interés por preservar y defender la música folclórica nacional.

Sustituido el órgano de tubos de la catedral por una grabación por altavoz, ya no es necesario un organista, con el disco hemos sustituido al hombre, al cantor ambulante, al que tocaba el acordeón o la guitarra en las tabernas, así cada vez menos gente hace música y desaparece la expresión musical de los pueblos, lo que nutría la cultura de la sociedad. A comienzos del siglo XXI la música docta y tradicional o folclórica, se transmite escasamente en los medios de comunicación masiva. La música popular, se transmite en mayor porcentaje y es la que podemos oír permanentemente en los *mass media*, olvidando realizar programas culturales con la música aborígen, que pueda permanecer en algunos sectores de Chile, como en la zona de Arauco al sur, Isla de Pascua y en Áreas Andinas, al norte del país, entre otros.

2.6.1. Desaparición del músico aficionado en la sociedad, una pérdida cultural

El problema sociológico aparece cuando se comercializa la cultura con la industria del gramófono y el disco, y el valor de oferta desciende a tal punto que todos pueden adquirir discos y gramófonos, para escuchar en su casa la música preferida. Esto significa que junto con la desaparición del músico en el presente surge el consumo de música como un producto comercial de masas. A esto le agregaremos la difusión radial, con la cual las posibilidades de elección de la audición de obras musicales, se amplía porque si la música

que se escucha no es de preferencia del auditor, solo se cambia el dial. Las emisoras radiales fueron otros medios que terminaron con la necesidad de un músico ante un oyente.

La consecuencia que trajo la industria del disco fue la desaparición de reuniones de músicos aficionados que animaban los salones públicos y privados, por ésto las veladas y tertulias disminuirán paulatinamente durante el siglo XX. Posterior al disco, nació la radio y televisión y hacia fines del siglo pasado llegó Internet, con esos medios de comunicación masiva en el hogar, las familias que cultivaban instrumentos musicales fueron cada vez más escasas en la sociedad chilena. Desaparece el ejecutante privado, por ejemplo: la señorita que toca el piano en el salón, una escena muy típica del siglo XIX y parte del XX, en hogares de clase media y alta en Chile. Según Eco (2004): *“La gente escucha música reproducida y ya no aprende a “producir” música; y, sin embargo, la música se comprende a fondo produciéndola y no simplemente escuchándola. En conjunto, la desaparición del aficionado representa una pérdida cultural y agota un potencial vivo de fuerzas musicales”* (p.289).

Hoy todo el pueblo consume el mismo género de música, por los medios de comunicación masiva y la mayoría no compone porque la gente no estudia la teoría y composición de la música en la escuela. Por esto, en Chile crecen los grupos de adolescentes y jóvenes que imitan música popular extranjera y que no aprecian la música tradicional de su región y desconocen la música docta de cualquier época. Adorno, como Walter Benjamín, considera que el auge de la sociedad de masas es un síntoma de una era degradada, en la que el arte sólo es una fuente de gratificación para ser consumida. Con la música de consumo desaparecen las expresiones musicales locales, solo aparecen imitaciones.

2.7. Función de la música en la sociedad

Alan Merriam define la función de la música como: *“la efectividad específica de la música en tanto ella satisface los requerimientos de la situación, o en tanto responde a un propósito objetivamente definido, esto involucra la igualación de la función con el propósito”* (Citado en Reynoso, C. 2006, p.118). La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a las personas entre sí y como un vehículo para expresar las emociones,

expresarse corporalmente en bailes, danzas o en estados de trance. La música ayuda a que otras áreas de la cultura de una sociedad se expresen mejor, contribuye a integrar la sociedad, valida ritos religiosos e instituciones mediante canciones que enfatizan lo que la gente debe hacer. La música siempre ha tenido una función dentro de los grupos sociales que la producen, porque se encuentra en actividades que requieren cooperación y coordinación de los miembros del grupo, ayudando a la integración. Como un universal, la música está en todas las culturas.

Los grupos humanos siempre han usado la música con fines religiosos, políticos, de sanación y otros aspectos sociales, no sirve sólo para bailar o danzar con ella. En el caso de las instituciones, la música les da algo propio, les da identidad, por eso en la mayoría hay un himno determinado que le da pertenencia. La creatividad musical puede describirse en términos de procesos sociales, musicales y cognitivos. Durante el siglo XIX y parte del XX, no encontramos mujeres compositoras, era parte de la ideología de la sociedad europea, que no permitía que la mujer teorizara, compusiera o analizara música, tampoco se la dejaba estudiar violín ni tocar obras que requerían de demasiado virtuosismo como Liszt por ejemplo, solo que tocara piano o estudiara canto, para el salón familiar. Estudiar piano al igual que bordar y tejer, era propio de una señorita de un estrato social medio y alto en Chile. Hay factores culturales que están presentes en el contexto social de la música, que se ejecuta como parte de una situación cotidiana. Esto puede parecer una obviedad, pero es un prelude necesario a reglas más complejas que explican los patrones musicales como producto de sus antecedentes sociales. Se pueden diferenciar muchísimas funciones y usos de la música en la sociedad, pero hemos elegido las que consideramos fundamentales en nuestro objeto de estudio.

2.7.1. La comunicación, la música no es un lenguaje universal sino que está conformado por los códigos de la cultura a la que pertenece. Los textos de las canciones comunican información para aquellos que entienden la lengua en que se canta. La música es un vehículo de sentimientos y emociones que expresa el ser humano para otros seres humanos. En una canción, en una cinta cinematográfica y en avisos publicitarios, refuerza lo que se quiere significar, en un concierto o recital donde el coro y orquesta actúan ante numeroso público, son ejemplos de este tipo de función que cumple la música en la

sociedad. La función de comunicación de la música “*es la menos conocida y comprendida*” (Reynoso, 2006, p.119), pero permite relacionarse con otros aspectos de la cultura de la gente.

2.7.2. La socialización, es la función integradora que tiene la música como acto social. Integra a los miembros de una comunidad, facilita la exteriorización de emociones para compartirlas con los demás, une y da equilibrio a un colectivo que debe coordinar y cooperar para la realización de las actividades musicales. En actividades políticas y/o religiosas, el canto permite que el colectivo se una en un sentir común, reforzado por el texto. La música contribuye a la integración de un grupo social: “*La música proporciona un punto en torno al cual los miembros de una sociedad se encuentran en actividades que requieren la coordinación y la cooperación del grupo*” (Reynoso, 2006, p.119).

Las retretas en espacios abiertos unen a los miembros de una comunidad, porque todas las clases sociales se pasean simultáneamente con la misma música, responden físicamente a los sonidos de la banda, que generalmente pone ritmos de moda en su repertorio. A través de la música se realizan los bailes sociales, los ritos religiosos, los desfiles, las veladas y tertulias que reúnen a grupos de la sociedad.

Según Blacking (1973, citado en Reynoso, p.129), el análisis funcional consiste en examinar el rol de la música en la cultura para ayudarnos con las estructura musicales. Más aún, “*la atención hacia la función de la música en la sociedad es necesaria sólo en la medida en que puede ayudarnos a explicar la estructura de la música*”, (citado en Reynoso, 2006, p.133). Para J. Blacking, la función social de la música puede no tener diferencias significativas, por ejemplo entre la música de los negros y el *country & western* en Estados Unidos, o la música negra y el rock, pop y ópera, música sinfónica o canto llano. Lo que engancha a uno, al otro le repele; no a causa de alguna cualidad absoluta presente en la música misma, sino lo que la música ha venido a significar para esa persona en tanto que miembro de una cultura o grupo concreto. “*Blaking habría de insistir en la necesidad de no reducir la música a un fenómeno puramente social*” (Reynoso, 2006, p.131).

En algunas culturas, como en ciertos tipos de música y baile dentro de una cultura, las emociones pueden encontrarse deliberadamente interiorizadas, lo cual no significa necesariamente que sean menos intensas. Las experiencias místicas o psicodélicas de un hombre pueden no ser vistas ni sentidas por sus vecinos, más no por ello han de desecharse como irrelevantes para su vida en sociedad. El consumo artístico cumple una función social, se quiera o no, y legitima las diferencias sociales de todas maneras. Esta función combina otras funciones, como el entretenimiento y la diversión, la función de comunicación, de respuesta física, y contribución a la integración social.

2.7.3. Función de entretenimiento, *“La música proporciona entretenimiento en todas las sociedades.”* (Reynoso, 2006, p.119). Esta función surge en todas las sociedades en los momentos de ocio. Puede estar o no combinada con otras funciones, como la de respuesta física, en fenómenos de posesión, en rituales, en danzas o en el comportamiento de los seres humanos en la multitud donde determinada música, tranquiliza o excita.

El baile, la radio, el cine, algunos juegos, la televisión, internet y los pubs y discotecas, son espacios que la sociedad contemporánea crea para la música que proporciona entretención a los auditores. La música potencia la capacidad de percibir, disfrutar y compartir un momento de deleite en los diversos ambientes sociales.

2.7.4. Función de la vivencia estética, del goce estético, involucra la mirada estética desde el punto de vista del creador y del oyente. *“Esta función está clara en la tradición occidental o en las altas culturas de Oriente, pero no es evidente si se trata de un fenómeno universal, o si está ligado a la cultura”* (Reynoso, 2006, p.119). No hay certeza de que sea universal o esté presente en todas las culturas. La experiencia estética es el objetivo del arte musical cuya belleza o sensación agradable en el plano espiritual radica en la escucha del oyente. El goce estético es una función que está ligada a todo tipo de música, en oyentes de oriente y occidente, aunque ese goce no sea compartido entre ambos hemisferios. La vivencia estética se refiere a lo que conmueve, a lo que deja al individuo en otro estado espiritual o emocional frente a un objeto de arte. La sociedad da funciones estéticas a la música desde lo ontológico, cultural y antropológico. Para el creador y para el receptor, la música es un medio para expresar las emociones, ésta es una función que está

combinada con el goce estético del arte, que surge en diferentes épocas y con variados estilos.

CAPÍTULO 3

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Marco metodológico

El presente estudio investiga fenómenos sociales y la interacción social a través de hechos históricos que requieren de un profundo conocimiento y comprensión del comportamiento humano. El trabajo intenta conocer y explicar la realidad de una sociedad pasada usando el método de investigación cualitativa. Los datos se recogen desde dos instrumentos: la técnica de entrevista y el análisis de fuentes escritas. Se extrae el significado de los datos de la práctica por inducción. Es fundamental la flexibilidad, ya que su complejidad hace difícil predecir lo que va a suceder.

La metodología cualitativa aborda el mundo desde las siguientes consideraciones:

1.- *La investigación cualitativa es inductiva*, los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos y no recogiendo datos para evaluar hipótesis o teorías preconcebidos [...].

2.- *En la metodología cualitativa el investigador ve el escenario y a las personas en una perspectiva holística: las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo*. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones que en ella se hallan.

3.- *Los investigadores cualitativos son sensibles a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de su estudio*.

4.- *Los investigadores cualitativos tratan de comprender a las personas dentro del marco de referencias de ellas mismas*.

5.- *El investigador cualitativo suspende sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones*.

6.- *Para el investigador cualitativo, todas las perspectivas son valiosas*.

7.- *Los métodos cualitativos son humanistas*.

8.- *Los investigadores cualitativos dan énfasis a la validez en su investigación*.

Están destinados a asegurar un estrecho ajuste entre los datos y lo que la gente realmente dice y hace.

9.- *Para el investigador cualitativo, todos los escenarios y personas son dignos de estudio.* Todos son similares y únicos.

10.- *La investigación cualitativa es un arte.* Los métodos cualitativos no han sido tan refinados y estandarizados como otros enfoques investigativos.” (Taylor y Bogdan, 1987, pp. 20-23).

Podemos resumir que la metodología cualitativa posee las siguientes características:

- Estudia la realidad en su contexto natural, se centra en una cultura, tratando de interpretar los fenómenos de acuerdo al significado que tienen para las personas implicadas, ya que interesa conocer las relaciones de un sistema social.
- El investigador es en sí mismo un instrumento de investigación porque debe tener la habilidad para describir y analizar los datos recogidos.
- Existen diversas técnicas de investigación para abordar la sociedad, entre ellas está la entrevista. Ésta técnica es propia de la metodología cualitativa.

Se usó el método de investigación cualitativa que se sirve como instrumento de recopilación de conocimientos de la vida social, la *entrevista* a un informante, considerado éste una fuente primaria. Al entrevistado se le pide que “describa, enumere o bosqueje acontecimientos, experiencias, lugares o personas de sus vidas [...] sin estructurar totalmente la conversación”, (Taylor y Bogdan, 1998, p 115). Las preguntas son descriptivas y la entrevista es *semiestructurada*.

El entrevistador establece inicialmente un *rapport* con los informantes y da a conocer el interés de la investigación. El investigador construye la historia de vida repasando los datos obtenidos de acuerdo con los acontecimientos más relevantes. Hay preguntas que se estructuran en cuestionarios o en encuestas, pero este tipo de técnicas pertenecen a la metodología cuantitativa. En este estudio hemos usado la entrevista semiestructurada, que permite ser “*flexible y dinámica. Las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas*” (Taylor y Bogdan, 1998, p. 101). La entrevista se realiza a informantes elegidos por rango etario, nacionalidad y participación en actividades musicales, los que forman parte de una muestra de la población. También se usan las fuentes escritas para recolectar datos, lo que

permite al observador comparar los resultados de las entrevistas y elaborar la historia social de la música en Punta Arenas entre los años 1894 y 1945.

3.1.1. La entrevista, un instrumento del método cualitativo

Existen cuatro tipos de entrevistas de acuerdo a su estructuración: estructurada, semi-estructurada, no estructurada y en profundidad. De acuerdo a este estudio historiográfico se usó la entrevista semiestructurada en una pequeña muestra y por esto no se codificó. El estudio es exploratorio y explicativo de la historia de la música en Punta Arenas y lo más importante al elegir a las personas informantes fue su edad y que fueran descendientes de inmigrantes europeos o chilenos que vivieron en Magallanes entre 1894 y 1945.

“La entrevista se define como una conversación entre dos o más personas en un lugar determinado para tratar un asunto. Técnicamente es un método de investigación científica que utiliza la comunicación verbal para recoger información en relación con una determinada finalidad” (Grawitz, 1984,188; Aktouf, 1991, 91; Mayer y Oullet, 1991, 308, en López y Deslauriers, 2011, p.3).

La entrevista, considerada *“como uno de los instrumentos más poderosos de la investigación”* (McKrackent, (1991) en López y Deslauriers, 2011, p.1), es eficaz para fines descriptivos y analíticos. La entrevista permite acceder a aspectos mentales y vitales de las personas con lo cual se descubren las relaciones sociales que mantienen. En un estudio cualitativo la entrevista permite conocer las creencias, valores, y experiencias de los actores sociales, quienes hacen referencias a acciones pasadas y/o presentes de sí mismos o de terceras personas, generando relaciones sociales.

La conversación se efectúa entre el investigador y el *informante*, éste término es acuñado de la antropología cultural y se refiere a que el entrevistador, quien orienta la conversación, extrae información de la experiencia de vida de un interlocutor, lo que permite hacer un análisis retrospectivo de la acción. *“El entrevistador cualitativo suspende o aparta sus propias creencias, perspectivas y predisposiciones”* (Taylor y Bogdan, 1987, p.21). Los resultados de la entrevista no tienen posibilidad de generalización ni de universalización. El análisis del narrador es parte de la historia de una comunidad en una época determinada. Por eso se usa la entrevista como una técnica para recoger datos en los

estudios históricos culturales. La coherencia de los relatos narrados, contextualizados en un tiempo y espacio históricos, se observará en función de otros relatos y de documentos de la época y de la misma sociedad, que contengan parte de la estructura del campo que se estudia.

Citamos a Jorge Luis Borges (1977, p.15): “Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (Alonso, Luis E. (1998, p.1) “*La mirada cualitativa en la Sociología: una aproximación interpretativa*”, Madrid: Editorial Fundamentos). Esto es lo que el entrevistador espera del informante, que sea fiel a su experiencia, reconociendo que pueden existir muchas miradas de una misma realidad, realidad que existe en la memoria de acuerdo a las percepciones del sujeto, por lo tanto es “su” verdad. La entrevista abierta posibilita el acercamiento a lo social que es imposible de realizar por otras vías de comunicación. No es un interrogatorio al que se somete al informante, es una situación de confesión y confianza en un clima de naturalidad, reduciendo la tendencia irrupir, a violentarse con determinadas respuestas y tratando de estabilizar la comunicación con la elección de palabras adecuadas, expresiones corporales que acogen, sin gestos de rechazo ni de violencia de palabras hacia el entrevistado.

Algunos investigadores, como Deslauriers, 1982; Patton, 1982 y Blanchet, 1985; Cannel y Khan, 1993; han destacado la asimetría en la relación entre el investigador y el interlocutor, es decir el investigador interroga y el entrevistado describe sus experiencias (López y Deslauriers, 2011). Otros elementos importantes en la entrevista son: la *relación utilitaria con un fin preciso y la discusión sin libertad*, que se concentra en un tema particular. (Mayer y Ouellet, 1991, 308; en López y Deslauriers, 2011).

La entrevista permite el contacto con personas que no saben leer ni escribir, o que hablan el español medianamente porque no fue su lengua materna, idioma del entrevistador. Además la entrevista permite apreciar el lenguaje no verbal del entrevistado. En la entrevista, el investigador intenta prolongar el tiempo de conversación para obtener el máximo de datos que se relacionan con los elementos del fenómeno que se estudia. El entrevistador debe dar un alto grado de libertad al comunicador que es entrevistado.

Según Grawits (1984), se pueden clasificar las entrevistas entre un polo máximo de libertad y profundidad y otro polo de mínima libertad de responder o preguntar, así surgen las siguientes:

- *Entrevista psiquiátrica, que permite que el paciente hable un monólogo, con pocas preguntas y con un fin terapéutico. Las respuestas son ilimitadas.*
- *Entrevista profunda, el entrevistador es quien propone los campos a tratar, las respuestas son libres y el investigador tiene cierta libertad en sus preguntas. El objetivo es limitado y no es terapéutico.*
- *Entrevista de respuestas libres y Entrevista centrada o focused interview, el encuestador busca una orientación libre siguiendo una hipótesis, se seleccionan las personas encuestadas y los resultados se pueden analizar cualitativamente.*
- *Entrevista de preguntas abiertas, se hace en el marco de preguntas redactadas previamente pero el interlocutor puede responder libremente la pregunta realizada.*
- *Entrevista de preguntas cerradas: se utiliza un cuestionario con una entrevista estructurada, sus preguntas son realizadas de antemano, no hay libertad para responder ni preguntar. La respuesta es limitada, las preguntas se hacen con un orden que debe respetarse. (Grawits, 1984; citado en López y Deslauriers, 2011, p.4).*

3.1.1.1. La entrevista etnográfica

El antropólogo James Spradley explica este tipo de entrevistas de la siguiente manera: *“Es mejor pensar en las entrevistas etnográficas como una serie de conversaciones amistosas en las que el investigador introduce lentamente nuevos elementos para ayudar a los informantes a responder como tales. El uso exclusivo de estos nuevos elementos etnográficos, o su introducción demasiado rápida, harán que las entrevistas se asemejen a un interrogatorio formal. El rapport se evaporará y los informantes pueden dejar de cooperar”* (Spradley, 1979, pp.58-59, citado en Flick, p.105).

Según el grado de estructuración de la entrevista, Pérez Alonso-Geta (2014) señala que las entrevistas *etnográficas* se pueden clasificar de la siguiente forma:

“La entrevista etnográfica.

Las entrevistas son los medios principales del investigador para consolidar la visión del participante desde su personal punto de vista, por ello han de tener un carácter abierto. Son útiles para informar al investigador de las actividades que hay dentro de la experiencia personal del entrevistado, como los hechos relevantes en su vida, hechos ocurridos en otros lugares, etc.

Las entrevistas pueden adoptar varias formas, desde la informal (conversación con alguien) hasta las entrevistas estructuradas, en las que el investigador empieza con preguntas abiertas y luego utiliza estas primeras respuestas de carácter abierto para estructurar cuestiones más cerradas que, finalmente, permitan convertir las respuestas en términos numéricos.

En la realización de entrevistas abiertas o en profundidad debemos tener presentes ciertas consideraciones: esta es adecuada para investigar hechos subjetivos, la manera de formular las preguntas y de relacionarse con los entrevistados es de suma importancia –no imponer los valores o distinciones del investigador-, la entrevista es una situación social que condiciona la naturaleza de los datos que proporciona dependiendo de las posiciones respectivas del investigador y de los informantes.

Según el grado de estructuración, las entrevistas se pueden clasificar en:

- Entrevista estructurada abierta: En ella se formulan las mismas preguntas a cada sujeto, en los mismos términos y según la misma secuencia, pero las respuestas son abiertas y los entrevistados pueden expresarse con su propio lenguaje.

- Entrevista no estructurada: El esquema de preguntas y secuencias no está prefijado. Las preguntas suelen ser de carácter abierto y el entrevistado tiene que construir las respuestas. Son entrevistas flexibles y permiten una mayor adaptación a las características de los sujetos.

- Entrevista semiestructurada: El entrevistador tiene una serie de preguntas prefijadas que podrá variar en función de las respuestas del entrevistado. Es decir, si considera que la respuesta es insuficiente o incompleta volverá a formular la pregunta, de tal manera que el entrevistado pueda explicarse largamente sobre ese punto.

La persona entrevistada, por su parte, puede contestar lo que quiera y extenderse tanto como sea necesario, pero sin olvidar que es el entrevistador el que guía en todo momento la entrevista, reconduciéndola cada vez que lo crea oportuno.

Este tipo de entrevista ofrece ventajas. Por ejemplo, permite preguntar en función de las respuestas obtenidas, adaptando el guión en función de sus intereses (se obtiene una mayor riqueza y profundidad en la información), y por otro lado el entrevistado se siente cómodo al no verse coartado por un formato prefijado” (Pérez Alonso-Geta, P. M., 2014).

El presente estudio utiliza la entrevista etnográfica *semiestructurada*, de acuerdo a lo señalado. La guía de la entrevista asegura que se traten todos los temas que interesan al investigador y no se pierdan en el transcurso de la conversación.

“Los científicos sociales deben estar dispuestos a improvisar, cambiar preguntas, conceptos y confrontar las ideas que se tuvieron al iniciar la investigación” (López y Deslauriers, 2011, p.7). Aunque tenga una guía de entrevista, el investigador no debe olvidar que pueden surgir nuevos aspectos que podrían enriquecer su trabajo de campo.

“En la estrategia metodológica debe incluirse: la guía de entrevista, la selección de informantes, las características del sitio, el proceso de verificación de la información, la codificación y las limitaciones de la investigación” (López y Deslauriers, 2011, p.7).

Los individuos que sean seleccionados para ser entrevistados forman parte de la muestra del estudio. En la muestra se puede considerar el sexo, la edad, el status socioeconómico, profesión, experticia en determinado tema, entre otros aspectos que pueden decidir que sea o no seleccionado por el investigador que indaga en la solución del problema de su trabajo.

El muestreo puede ser intencional o no, dependiendo de la información que se desea recolectar. No importa si la muestra es grande o pequeña, lo esencial es la producción del nuevo conocimiento. Por esto el tamaño de la muestra no se fija con anterioridad. Se deja de entrevistar cuando las personas no aportan nuevos datos y a juicio del investigador la categoría está saturada.

La investigación social conlleva un problema ético que el investigador debe considerar y responsabilizarse ante el informante. Debe comprometerse a dar protección y respeto a la vida privada. Eliminar aspectos que sean muy comprometedores y que el entrevistado no desee que se haga público. El investigador debe garantizar el bienestar físico, psíquico y social de sus informantes.

La entrevista utilizada en este estudio fue individual, abierta y semiestructurada, es decir, con un guión que sugiere todas las áreas que deben cubrir el campo que se indaga y

agregar preguntas si es necesario para obtener mayor información. Después de tener algunas respuestas al estudio, si es necesario profundizar en alguna área, se vuelve a conversar con el informante.

3.1.2. Enfoque histórico

La historia se conoce en base a fragmentos de conjeturas, de explicaciones que hace el investigador sobre lo recogido en las fuentes. La historia social de la música estudia la sociedad en su conjunto, el foco está en la gente que transforma y se mueve, no se estudia solo la música producida en el lugar sino la que llega desde fuera y nos interesa conocer lo que queda, lo que bailaron, quienes fueron sus intérpretes y compositores, cuales fueron sus propuestas de interpretación, el repertorio que la sociedad seleccionó, cuales fueron sus gustos musicales, y sus condiciones de producción y conservación.

En nuestra investigación sobre la historia social de la música en la ciudad de Punta Arenas, se han utilizado dos tipos de fuentes, primarias y secundarias. Las fuentes primarias comprenden periódicos, manuscritos y revistas. Fuentes secundarias, en este caso serán las orales, porque los entrevistados tendrán la característica de ser descendientes de inmigrantes europeos y de chilenos de Chiloé o Llanquihue que llegaron a radicarse en Punta Arenas. A la fecha de este estudio, no hay fuentes orales primarias, que vivieron en esta ciudad a fines del siglo XIX.

El enfoque histórico social supone conceptos de cultura oral y escrita, rol social, identidad, capital cultural, poder, ideología, género, comunicación y mitos.

Con la finalidad de ordenar los fragmentos que encontramos en las fuentes, se han elaborado categorías o diferentes elementos de clasificación, que se emplearán para entender el objeto de estudio de nuestra investigación. Estas son, *la función y uso de la música, las fuentes de donde emana la música en la sociedad y el reconocimiento social de la música*, cada una tendrá subcategorías.

a) La función y uso de la música, depende de cada grupo social, de su cultura y de los diversos tipos de música, que se creen en su interior. Las funciones de la música, como hemos visto, son muchas, pero en este estudio se abordarán solo las más relevantes para el mismo. El elemento extra-artístico o el aspecto social que se crea en torno al hecho

musical, permite que se desarrollen, sociedad y música en forma simultánea. La función establece relaciones, la gente se sociabiliza con la música, se divierte, cambia el ánimo, se alegra o entristece, canta, responde físicamente con el baile, se muestra al otro, por lo tanto, se viste de forma especial para asistir a una fiesta bailable, a un recital de piano, o a un espectáculo de ópera y se une al grupo al que pertenece, a través del ritmo, la melodía o armonía que escucha.

La música, por canalizar de forma fructífera sentimientos y emociones, ha sido utilizada en las tribus primitivas para llamar a la guerra, para infundir ánimo a los soldados en tiempos de guerra, para dar unidad e identidad a los pueblos, solemnizar actos cívicos, para danzar, como terapia, ceremonias fúnebres, matrimonios y otros ritos religiosos y actos políticos. La distribución y recepción de las prácticas musicales en la sociedad, cumplen la función de comunicar y de otorgar experiencia artística. La música puede cumplir la función de otorgar identidad a los grupos de inmigrantes, a organizaciones políticas, religiosas o educacionales, y a la sociedad en su totalidad.

b) Las fuentes de donde emana la música en una sociedad, son las que permiten la difusión y recepción de la música y dependerán de la cultura, de los instrumentos musicales que se practiquen en la sociedad, del amor por el canto, de la época y situación geográfica que le corresponda vivir, de los medios de comunicación existentes y de la preparación musical de los actores sociales que participan en el quehacer musical (creación, composición, Luthiers, interpretación vocal o instrumental).

c) El reconocimiento social de la música. La música tiende a ser autónoma por el valor estético que tiene y en palabras de Fubini, (2001) “*representa a la sociedad con sus contradicciones, sus antinomias [...]*” (p.173). La sociedad le da reconocimiento al ofrecer un espacio para las prácticas cotidianas, al considerarla en el currículo escolar, al financiar a los músicos profesionales o al no permitir que existan espectáculos musicales diferenciados por clases socioeconómicas.

3.2. Participantes

La oralidad en relatos testimoniales de personas informantes de edades avanzadas, han sido considerados los participantes conocedores de la actividad musical chilena del

período estudiado. A través de ellos buscamos rescatar el recuerdo de las prácticas musicales de una sociedad pasada, para explicarlos e interpretarlos.

Los sujetos que se consideraron entre el material oral del estudio, fueron descendientes de algunas colonias de inmigrantes, españoles gallegos, asturianos y vascos, croatas, británicos, alemanes, italianos y chilenos chilotes, que estuvieron vinculados al quehacer musical de su tiempo. En la investigación oral, se entrevistó a personas que estuvieron vinculadas con la ejecución de instrumentos, o que relataron algún fragmento de la historia musical, aportaran material iconográfico o discográfico, personas que estuvieron relacionados con el comercio de discos, partituras e instrumentos musicales en la primera parte del siglo XX, y a directores de museos de la Patagonia chilena y argentina.

Los siguientes nombres corresponden a las fuentes orales que aceptaron ser entrevistadas y relatar sus historias de vida, con el fin de aportar antecedentes para éste estudio.

3.2.1. Fuentes orales o testimonios de vida

- *José Alvarado* (1930).

Operador del cine Estrella. Descendiente de chilenos.

Entrevista 10 de abril de 2010.

Fue operador de cines Palace, Cervantes y Municipal de Punta Arenas.

- *Gloria Bustamante* (1938).

Pianista. Descendiente de chilenos.

Entrevista en mayo 2008.

Tiene 70 años.

Nace en Punta Arenas.

Estudió con el pianista Gliubic.

- *Víctor Díaz* (1965).

Afinador. Descendiente de chilenos.

Afinador de pianos de Punta Arenas.

- *Celestina Fernández* (1927).

Cantante aficionada. Descendiente de españoles.

Fecha de la entrevista: Mayo de 2012.

Nació en 1927.

Tiene 85 años al momento de la entrevista.

Cantante aficionada de los años '40, imitaba a la argentina Libertad Lamarque.

Integrante del conjunto vocal *Las Estrellitas del Sur*.

Cantó junto al *chansonnier* y actor, José Bohr.

- *Olaya Gallegos Zúñiga* (1931).

Cantante. Descendiente de Vascos.

Fecha de la entrevista: 3 de abril de 2006.

Cantante de tangos y boleros.

Nació en Puerto Natales. 75 años.

- *Aulay Mac Kay* (1921).

Trabajador de la estancia Wagner. Hijo de escoceses.

Fecha de la entrevista 7 de junio de 2008.

Nace en Magallanes, Chile en 1921.

Dirección: Maipú 831. Punta Arenas.

Tiene 86 años (2008).

Sus padres vinieron de Escocia.

- *Mateo Martinic* (1930).

Abogado. Descendiente de croatas.

Entrevista diciembre de 2010.

Historiador.

Universidad de Magallanes.

- *Dita Mera Latorre de Domic* (1927-2010).

Locutora. Descendiente de chilenos del sur. Ancud e isla Mariquina.

Entrevista el año 2006.

Dita vende discos y cassette el 2006.

Fue casada con un croata.

Fue la única mujer locutora de la radio *Ejército* de Punta Arenas en la década de 1940. Fue dueña de la disquería *Domic*.

Actual dirección Galería Edificio Roca Número 886, Punta Arenas.

- *Rita Mladinic de Violic* (1923).

Directora del club Croata.

Hija de padres croatas, ambos de Dalmacia.

Fecha de la entrevista 6 de marzo de 2008.

Nació en Punta Arenas.

Nombre padre Nicolas Mladinic.

- *Juan Mrgudic* (1918-2011).

Comerciante. Hijo de croatas.

Fecha de entrevista 20.04.2007.

El año 2008 dice tener 90 años.

Participó en la estudiantina croata *Tomislav*.

Aporta con disco grabado en Punta Arenas.

Vendedor. Tiene una tienda de artículos importados en Lautaro Navarro 1187.

- *Amalia Musac Mimiza* (1924-2010).

Administra su Panadería. Es hija de padres croatas de Splitz y Dalmacia.

Fecha de la entrevista: 28 de Octubre de 2006.

Dirección: Maipú esq. Magallanes.

Punta Arenas.

Edad: 86 años.

Nació en 1924 y falleció el año 2010.

Trabaja en la panadería Universal.

- *Mariné Pérez Yubero*.

Bailarina. Descendiente de Chilenos de Chiloé.

Nieta de la pianista Tena Canales.

Profesora de Educación Física en la UMAG.

Entrevista año 2007.

- *Arsenio Pérez Villar* (1929).

Músico acordeonista. Inmigrante español (1930) de Galicia.

Entrevista en junio de 2008.

Acordeonista. Dueño de zapatería Winnipeg en el año 2008.

- *Vicente Pérez D'Ángello* (1933).

Profesor, Paleontólogo. Descendiente de español-italiano.

Pianista.

En 1950 se va a estudiar a Santiago (17 años).

Entrevista en P. Arenas 12 de Enero de 2009.

Es profesor de la UMAG a la fecha de la entrevista.

- *Alejandro Ponticas* (1928-2010).

Arquitecto. Desciende de Griegos.

Entrevista el año 2006.

Profesión: arquitecto.

Su padre llegó de Grecia y trabajó como armador, empleado de José Menéndez.

Nace en 1928, en Punta Arenas.

Tiene 79 años de edad el día de la entrevista (2006).

- *Jorge Sharp Corona* (1927-2007).

Comerciante. Hijo de padre norteamericano.

Entrevista en febrero de 2007.

Instrumentista: Violín, viola, su profesor fue el italiano Luis Musso, en Punta Arenas.

Integrante de la orquesta de baile Hnos. Sharp, 1944.

Participó en la orquesta que dirigió B. Divason y E. Preller.

- *Ingrid Strauss*.

Comerciante. Descendiente de alemanes de Münster.

Entrevista 28 de Julio de 2008 a Ingrid Strauss:

Bisnieta de Carlos StraussBöding (1883-1956), dueño de almacén de música, calle O'higgins en Punta Arenas.

Su padre se llamaba Juan Strauss, hijo de August Strauss Rubik. Abuelo de Ingrid e hijo de Carlos Strauss. Inmigrante alemán de Münster.

- *María Inés Yubero Canales* (1933).

Violinista. Descendiente de hijos de Chiloé

Entrevista el 31 de Mayo de 2008.

Hija de Lastenia Canales, pianista formada en Punta Arenas con inmigrantes: Hugo Standke y Benjamín Divason. Estudió con Rosita Renard en Santiago.

Su residencia esta en Avda. España N° 773.

- Ernesto Witt Molkenbuhr (1931).

Comerciante. Nació en 1931, hijo de alemanes.

Cantante aficionado.

Entrevista 5 de enero de 2009.

Nació en Punta Arenas, es hijo de padres alemanes.

Su abuelo vino desde Hamburgo, Altona, en 1860 y quedó en Valparaíso, luego se trasladó a Punta Arenas.

3.3. Instrumentos de recolección de información

Nos referimos a los documentos o fuentes escritas, iconográficas y discográficas, así como a la oralidad con historias de vida, como los instrumentos que nos han permitido recoger la información necesaria para acercarnos al pasado de la sociedad puntarenense.

- Recopilación de material desde fuentes escritas con fotografías y fichas.
- Recopilación de material desde fuentes iconográficas con fotografías y fichas.
- Recopilación de datos a través de discografía.
- Entrevistas a fuentes orales, con técnica de entrevista semiestructurada de respuestas abiertas, que son grabadas y transcritas.

3.3.1. Fuentes escritas

En este apartado nos referimos a las fuentes escritas, es decir, a documentos publicados e inéditos, que se mantienen en archivos, bibliotecas y museos de Chile y Argentina. También nos referimos a aquellos documentos que están en páginas web, los que se han señalado con la fecha de la consulta y su rescate.

3.3.1.1. Diarios de Punta Arenas: Registros de datos desde microfilmes de diarios de Punta Arenas en la Biblioteca Nacional de Santiago y el instituto de la Patagonia de la Universidad de Magallanes, la prensa local tuvo varios periódicos, iniciándose con *El Magallanes* en 1894.

En *El Magallanes*, de 7 de enero de 1894, se observan avisos en idiomas de los colonos: alemán, yugoeslavo, inglés, italiano, francés y español.

El Comercio, desde 1904 y *The Magellan Times*, desde 1914. Este último fue medio de comunicación británico, de lengua inglesa, destinado a la clase alta en la Patagonia. Se abrió en 1914 por su director Carlos Riesco y duró hasta el año 1936. *Deutsches Wochenblatt* de 1899, que duró solo un año, estaba en lengua alemana y sus destinatarios eran los miembros de la colonia germana. *La Aurora*, prensa que duró únicamente el año 1899, son periódicos que contienen noticias de Europa, Argentina y Chile, avisos publicitarios de comercio de artículos para el hogar, instrumentos musicales, libros, sastrerías, artículos de moda femenina, peleterías, confiterías, hoteles, conciertos, salas de espectáculos, entre otros.

El Trabajo, órgano de la federación obrera de Magallanes, que surgió en enero de 1911, año en que se formó la Federación Obrera de Magallanes en Punta Arenas. Este medio de comunicación escrito duró hasta 1912, es decir sobrevivió dos años. Allí se conocían y analizaban los problemas sanitarios y económicos, entre otros que se presentaban en la clase social más baja de la Patagonia.

El periódico *Chile Austral*, “diario de la tarde”, se creó en la segunda década del siglo XX, en Punta Arenas.

La revista *Menéndez Behety*, creada en la segunda década del siglo XX en Magallanes, era una publicación destinada a un grupo social económico y culturalmente alto. Aquí se observa a una cantidad de instituciones de caridad, nacimientos de hijos de familias

adineradas, viajes de personas de clase alta, ricos y poderosos, se publicitan aparatos ortofónicos que para la época son escasos y caros, y automóviles y otros productos que se importan a otros continentes. Se da cuenta de las actividades propias del *Beau Monde* de la clase burguesa magallánica, por ejemplo, *garden party* en los jardines del alemán R. Stubenrauch o *dress evening* del club Británico. Se observa la moda que rige el mundo del vestuario femenino en París, Viña del Mar o Buenos Aires y Montevideo.

En medio de esta sociedad tan desigual, las fuentes escritas nos permitieron conocer únicamente fragmentos de las prácticas musicales de una élite social de Punta Arenas. Lo que se silencia en el periódico, puede interpretarse como polo significativo para la clase dominante en ese momento.

Los Diarios de Punta Arenas analizados en este estudio son los siguientes:

Deutsches Wochenblatt (1899, 30 de Marzo, p.6y8).

El Magallanes, años 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1906, 1910, 1913, 1914, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, de Punta Arenas, Chile.

La Aurora, Junio de 1899.

El Comercio, años 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1914.

Chile Austral, años 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, enero a marzo de 1917, 1919, 1920.

El Cinematográfico, años 1909, 1910.

El Trabajo, años 1911 y 1912.

The Magellan Times, 1914, 1915, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932.

La Razón, años 1918, 1919.

3.3.1.2. El Periódico de Santiago de Chile consultado fue el siguiente:

(2010,17 de septiembre), Cuerpo C, P.4, *El Mercurio*.

3.3.1.3. Los Diccionarios consultados son los siguientes:

Diccionarios de la Música Blom, E. (1985) y Valls, M. (1982), y diccionarios online como www.rae.es.

3.3.1.4. Los Manuscritos consultados son las cartas o documentos manuscritos de personas que vivieron en la Patagonia entre 1894 y 1945, que fueron dirigidos a autoridades gubernamentales o eclesiásticas, que están en el Archivo Nacional de Santiago de Chile y Archivo de la Inspectoría Salesiana de Buenos Aires, Argentina, y en los museos salesianos de la orden de Don Bosco en *La Candelaria* en Río Grande, Argentina y *Maggiorino Borgatello*, en Punta Arenas, Chile.

- Carta manuscrita de R. Berque a Menéndez, Agosto, 1899, Punta Arenas.
- Carta de Sor Herminia Sánchez, Hija de María Auxiliadora. Manuscrito 1890. Archivo de Inspectoría Salesiana de Buenos Aires. Argentina (2009) que dirige por Marino Francioni (SDB).
- Carta de Sor Filomena Michetti. Hija de María Auxiliadora. Manuscrito 1892.
- Cuadernos salesianos (1894-1900). Diarios de defunciones, novedades, matrimonios, nacimientos, bautismos, gastos, limosnas, en Museo *Maggiorino Borgatello* de Punta Arenas, que dirige Dr. Salvatore Cirillo Damas.
- Luis Carnino. Sacerdote salesiano. 1908. Archivo de Inspectoría salesiana de Don Bosco. Buenos Aires. Argentina.
- Apuntes de hermanas de María Auxiliadora, sin firma individual, 1895, 1896.
- Manuscrito de Monseñor Pedro Giacomini, 1879. Administrador apostólico de Magallanes.
- Señoret, Manuel (1896) Memoria. *Tierra del Fuego i sus Naturales* Santiago: *Manuscrito en Archivo nacional de Chile*.

3.3.1.5. Revistas: las publicaciones periódicas con artículos de diferentes temas. Las Revistas de la época en estudio que se encontraron en Punta Arenas, son de Salesianos Don Bosco y de la empresa de la familia Menéndez Behety. Otras Revistas investigadas pertenecen a la Universidad de Chile y a la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Destacamos las siguientes referencias:

Chapman, Anne (2003). “Más allá de la etnología”. *Revista Austro Universitaria* N°14. Punta Arenas: Universidad de Magallanes.

Garrido, Celso (2001). “Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores” *Revista Musical Chilena*, N°196, pp. 87-88. Santiago: Ed. Universidad de Chile.

Grebe, María Ester (1981). “Antropología de la Música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical”, *Revista Musical Chilena* N°153-155, pp.52-74. Santiago: Universidad de Chile.

3.3.1.6. Partituras: Son fuentes escritas de la música, encontradas en museos de la región, Museo Regional de Magallanes y Museo *Maggiorino Borgatello*, y partituras encontradas en fuentes orales. Las obras musicales que están en estos documentos corresponden a piano, violín, violoncello, canto y flauta y para banda. El repertorio corresponde a música docta, autores barrocos, como J.S. Bach, G. Haendel, A. Vivaldi, compositores clásicos como Mozart, Haydn, Clementi, y románticos como Rossini, Chopin, Schubert, Beethoven y Schumann entre otros y partes de operetas y zarzuelas, en arreglos para piano y canto. Obras para piano, armonio, órgano, dúo con mandolinas, canto, guitarras y para banda instrumental.

3.3.2. Fuentes iconográficas

El material iconográfico se refiere a fotografías encontradas en museos de la región (Museo Regional de Magallanes, Palacio *Sara Braun*, museo salesiano *Maggiorino Borgatello*, museo del Recuerdo del Instituto de la Patagonia y museo de Naval y Marítimo) y en poder de fuentes orales y a una pintura de época encontrada en el Museo de Bellas artes en Santiago de Chile. Procedentes de fuentes orales, escritas y los museos de la región de Magallanes ya señalados.

Pintura costumbrista del artista nacional Pedro Luna, denominada *Baile de las Enanas*, que describe un cabaret típico de Punta Arenas con representantes de sus diversas clases sociales.

Fotografía de la banda de niños *selk'nam* de la misión católica *San Rafael* arcángel de isla Dawson. (Museo *Maggiorino Borgatello* de Punta Arenas, Museo Municipal *Fernando*

Cordero Rusque de Porvenir, Museo *Nuestra Señora de La Candelaria* en Tierra del Fuego, sector argentino y capilla de isla Dawson.

Fotografías de intérpretes con cantantes, pianistas, orquestas típicas, de jazz band, orquesta sinfónica, estudiantinas y grupos de cámara de Punta Arenas.

3.3.3. Discografía

Sólo un disco, grabado en Punta Arenas, se pudo rescatar y correspondió a repertorio de la *tamburitza* o estudiantina *Tomislav* de la colonia croata de Punta Arenas en la década de 1940.

3.3.4. Fuentes orales

El material rescatado de la oralidad se refiere a los recuerdos de diecinueve descendientes de inmigrantes de diversas nacionalidades, que pasaron su niñez y adolescencia en la Patagonia y cuyos padres llegaron a Punta Arenas a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Utilizaremos la historia de vida, como parte de este estudio cualitativo, con el instrumento de recolección de datos llamado “entrevista semiestructurada” retrospectiva a fuentes orales descendientes de inmigrantes europeos de diversas nacionalidades y a chilenos del sur (islas de Chiloé y región de Llanquihue), para obtener información relevante sobre aspectos culturales de la sociedad del período estudiado y entre los cuales está la música que cultivaron sus antepasados.

3.4. Categorías de análisis

Las categorías que se han determinado de acuerdo al objeto de estudio y para clasificar los datos obtenidos, son las siguientes.

3.4.1. Función y uso de la música y subcategorías

- a) *De entretenimiento*, los bailes y sus orquestas, las temporadas de ópera, los paseos con música (a bordo de un vapor, en un picnic, en una plaza, muelle, o cancha de patinaje) eran una forma de buscar diversión de la sociedad.
- b) *De socialización*, en espacios al aire libre como plazas, muelles, canchas de patinaje, con repertorio de moda y en espacios privados para un público más erudito, con repertorio de compositores clásicos y románticos.
- c) *De comunicación*, a través de coros, estudiantinas, bandas, orquestas y solistas que se nutrían de partituras, y radio emisoras que transmitían la música desde discos.
- d) *Función de goce estético*, los gustos por la música cambian en los diversos estratos sociales, y definen diferentes estéticas provenientes de los repertorios demandados. Conciertos públicos en ambientes públicos con temporadas de ópera; retretas de banda militar; orquestas típicas y estudiantinas; conciertos privados de piano; conjuntos de cuerda etc., para un público más reducido y más erudito, deciden el repertorio y el comportamiento del músico y desarrollan el gusto por la música en los oyentes.

3.4.2. Fuentes de donde emana la música y subcategorías

a) *El Comercio* de la industria musical, se refiere a discos, partituras e instrumentos musicales que permiten que el intérprete y oyente tengan material para cultivar sus gustos musicales.

b) *Los Músicos*, se refiere a los instrumentistas que participan en la sociedad y a sus actividades musicales remuneradas o no, las que están limitadas por el campo ocupacional y los espacios que otorga la sociedad al músico profesional o al amateur.

c) *La Radio*, la radio emisora tiene la función de comunicar y de unir a los ciudadanos. Las transmisiones crean espacios culturales, musicales, noticieros, avisos publicitarios, entre otros aspectos que se consideran en la programación radial. La música que transmite la radioemisora puede provenir de artistas presentes en el salón de la radio o de grabaciones efectuadas con famosos músicos fallecidos o del presente que pertenecen a otros países.

3.4.3. Reconocimiento social del músico y subcategorías

a) *Status social del músico*, se refiere a la remuneración que recibe el músico profesional y el valor que se da al aprendizaje de la música.

b) *Aprendizaje de la música* en escuelas y academias privadas o conservatorios, escuela nocturna de adultos, colegios religiosos, privados de idiomas y estatales, dependerá de la cultura musical de la sociedad.

3.5. Definición de las categorías y subcategorías

3.5.1. Función y uso de la música

La función principal de la música consiste en expresar emociones, reforzar los ritos y ceremonias de importancia social vinculando a la gente con dichos ritos. El papel fundamental de la música se revela en la sociedad y son los actores sociales los que le otorgan la misión de unir a sus miembros, de entretenerlos, darles identidad, amenizar sus reuniones sociales, y otorgarle un rol de comunicación.

La música socializa a los seres humanos que vivimos en grupo. Donde hay dos o más que hacen música debe existir una demanda de orden y coordinación. La música se usa en funerales, actos cívicos patrióticos, ceremonias religiosas, sanaciones o curaciones de un chamán, en bailes, festivales, en recitales y conciertos, en teatro musical (en zarzuelas, operetas y óperas), en partidos políticos e instituciones religiosas, y en salas de hospitales y avisos comerciales radiales o televisivos.

Funciones de la música en relación con otros aspectos de la cultura.

Subcategorías

a) *Función de entretenimiento*, la música tiene la función de divertir, distraer y recrear el ánimo de los oyentes.

Bailes y orquestas de baile y espacios públicos y privados dónde la música se usa para la diversión o entretenimiento de la sociedad.

b) *Función de socialización*, la música es un agente socializador porque integra a los miembros de la sociedad y da identidad a la gente que compone un mismo grupo social. Como ejemplo citamos la música de paseo, en las plazas, canchas de patinaje, paseos en vapor, en parques o muelles, con las retretas de bandas que ofrecen un repertorio de danzas, oberturas, popurrís, ritmos populares modernos. Por otro lado están los espacios más pequeños en salas de casas particulares o de instituciones sociales, hoteles, confiterías, boites, escuelas, teatros, que tienen un público más pequeño que en los espacios abiertos.

- *Los discos, partituras y cancioneros*, permiten que los miembros de una sociedad se integren en torno a ellos.
- *Los espacios* que provee la sociedad para las prácticas musicales, ya sea en espacios abiertos o cerrados, en plazas, parques o clubes y casas particulares, permiten que las diferentes clases sociales participen en torno a la música.
- *Velada*, era una reunión de personas que se realizaba al atardecer, donde se practicaba música barroca, clásica y romántica. Tuvo el fin de practicar música entre los actores sociales que, incluso no hablaban la misma lengua. La música tenía la función de comunicar a los diversos grupos sociales a través de los intérpretes, ya fuesen niños o adultos, aficionados y profesionales, a través de los diversos estilos en violín, piano y canto, principalmente.
- *Compañía de ópera*, en el siglo XIX los elencos de las compañías de ópera ofrecen temporadas, con obras de compositores contemporáneos y con otras más antiguas de autores ya fallecidos. Italia, Inglaterra, Alemania y Francia, desarrollaron la actividad operática con autores de sus respectivos países. En este estudio se consideran las temporadas de ópera de compañías italianas y alemanas y de zarzuela de España. Los franceses y los británicos no enviaron compañías de ópera a Sudamérica en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Los franceses incluían partes de ballet, entonces el elenco era demasiado grande para realizar viajes tan largos por la incomodidad de un barco de vapor.
- *Cine*, en Chile las salas de café fueron las primeras salas de cine mudo, los cortos filmados se exhibían gratuitamente en un restaurante o confitería, lo que permitía conversar. El primer cine se desarrolló en un ambiente que permitió socializar, en los entreactos se bailaba, había una orquesta que animaba el cine y los espacios entre los

filmes. Los temas que traían eran de guerras, noticieros, grandes catástrofes, bellos paisajes y luego cuando se hacen las filmaciones sonoras, son los temas de las operetas, partes elegidas de ópera, vida de grandes músicos y la Pasión de Cristo. Posteriormente se filmarán otros documentales con Hitler, Japón y otros países en guerra y películas en México y Estados Unidos, con contenidos de amor, lejano oeste, indios, bailarinas exóticas, *music hall*, etc.

- *Orquestas de cine*, son agrupaciones de instrumentistas que amenizan el cine silente y acompañan los entreactos y bailes que se realizaban en el hall de los teatros en Punta Arenas.

c) *Función de Comunicación*, la función de comunicación de la música está implícita, no es posible no comunicar al hacer música. La música en sí misma comunica. En la música está el sentimiento o emoción del compositor que el intérprete transmite por medio de los sonidos, la música actúa como vehículo de comunicación entre el auditor y el intérprete o compositor.

La música transmite señales mediante un código común entre el emisor y el receptor, es decir entre el intérprete y el oyente. Siempre la música comunica sentimientos y emociones desde el compositor al que escucha. Aunque no es un lenguaje universal, las temáticas e idiomas usados en las canciones comunican información a aquellos que las comprenden.

“*Incluso lo que la música comunica a un individuo va cambiando con los años.*” (Reynoso, 2006, p.60). Esta frase fundamenta los diversos estilos desde la antigüedad hasta la época contemporánea. Cada sociedad va cambiando con el transcurso del tiempo y con ella, su manera de crear y escuchar música.

Se ha dividido esta función en otras subcategorías:

- *partituras*, la música escrita tiene la función de comunicar al intérprete lo que hizo un compositor de la actualidad o de épocas pasadas, luego desde ese papel, el músico la ofrece a una audiencia.
- *discos*, las grabaciones de las canciones de moda y música docta europea, permitía que la sociedad estuviera conectada con lo que sucedía en el resto del mundo y cantaran canciones de moda y conocieran más música clásica y romántica.

- *coro*, la colonia croata, española, alemana e italiana tuvieron coros. La agrupación tiene un repertorio vocal que permite la comunicación con el oyente de manera más fluida que una agrupación instrumental, por sus textos.
- *banda*, fue de gran importancia para la comunicación de sentimientos patrios y dar a conocer los ritmos de moda a todo público, pero en especial a los sectores que no tenían posibilidad de escuchar discos o radios. El público que asistía a la plaza central era de todos los niveles sociales, y el repertorio de la banda era de música popular y folclórica del centro de Chile y obras de compositores europeos románticos.
- *estudiantina*, la agrupación de cuerdas pulsadas de origen español, tuvo gran éxito en Chile. Punta Arenas tuvo varias estudiantinas en la sociedad de los años 1894 a 1945. Sus miembros tocaban instrumentos y cantaban canciones en la lengua de la colonia a la que pertenecían.
- *orquesta sinfónica*, es una agrupación de músicos que unen todas las familias de instrumentos (cuerdas, vientos y percusión), generalmente los compositores que se interpretan son los clásicos y románticos que tienen obras para éste tipo de agrupación.
- *radio emisoras*, la aparición de radios en lugares distantes como Londres, Berlín y Buenos Aires, fue muy importante para la sociedad de Punta Arenas, que de este modo tenía comunicación con el resto del mundo, sobre todo en tiempos de guerras mundiales. Las radios de Punta Arenas transmitían noticias y publicidad principalmente, pero también tuvieron programas culturales.
- *industria musical*, se refiere al rol del comerciante que vende instrumentos musicales, discos y partituras, como medios que permitirán establecer la comunicación entre intérprete y auditor.

d) Función de goce estético: en este estudio observaremos la estética en su contexto cultural, los cánones estéticos practicados, la música como expresión estética desde la época en que nace, el aprecio de sus diferentes estilos, ritmos, tradiciones orales y escritas, y los sentimientos y emociones que la sociedad de fines del siglo XIX, buscó expresar y apreciar en medio de inmigrantes europeos de diversas nacionalidades y chilenos del sur. Los juicios de valor que pudieron tener respecto de la música docta, criolla y la que

difundía la industria musical con ritmos extranjeros propios de las primeras décadas del siglo XX.

Se han considerado las siguientes subcategorías de estudio:

- a) Música en el salón del hogar.
- b) Cultivo del gusto por una estética romántica.
- c) Gusto por una estética de música popular.
- d) Compositores de música popular de Punta Arenas.
- e) Música que busca el sentimiento religioso del catolicismo y el nacionalismo de Chile (banda religiosa y música centrina).
- f) Creaciones e intérpretes de música docta en Punta Arenas (orquesta sinfónica, cuarteto de cuerdas).
- g) Música de Estilo folclórico (de Chiloé y música folclórica alemana).

Surgen aficionados, amateur y profesionales, que hacen una carrera musical prestigiosa dependiendo del repertorio que ofrezcan, de dónde se desempeñen y cómo ejecuten sus instrumentos, y si es o no apreciado por la sociedad. Los gustos y prácticas musicales con determinados estilos son definidos por el goce estético de lo que se considera arte.

La obra de arte es una obra humana conformada sobre la intención de “ser bello” (Pérez, 1989:10) y donde el artista deja algo de sí mismo, por eso es producto de una época y un contexto cultural, a eso le llamamos “estilo”.

La función estética presupone una idea de la percepción de la belleza en música y del arte en general, que funciona en forma autónoma, ajena al funcionamiento de la sociedad. Por ejemplo, un *gingle* publicitario tiene música pero no cumple con una función estética, es música al servicio del objeto que se publicita para su comercio. La música es una necesidad básica de todos los humanos, la usan para mecer al niño, mientras se trabaja, para bailar, guerrear, para socializar, como mediadora de valores culturales e ideológicos y como terapia.

Desde el siglo XIX se han iniciado discusiones en torno a las estructuras y los elementos que componen la música, como si es o no un lenguaje traducible a otro idioma, si

significa algo sin necesidad de recurrir a la razón o a otras artes, literarias o visuales, para entenderse, si es arte o no. La estética contemporánea, considera a la música como parte de las artes. La dificultad radica en que se trabaja con sonidos, con elementos que no vemos, sólo sentimos, además la música es un arte temporal, lo que dificulta más su comprensión. Además, se presentan toda la gama de estados anímicos que podría evocar la música en el oyente, aspectos que se discuten desde la semiótica, la psicología y la musicoterapia.

Tratamos la música desde su estilo y nación, por ejemplo música de una época como el estilo barroco, presenta estéticas diferentes según el contexto cultural: francés, italiano o alemán. Las diferencias radican en los modos de tratar las formas musicales, los instrumentos y la voz. Por ejemplo, el italiano practicó la *toccatà*, el *concerto grosso*, el francés practicó danzas como minué, gavota, contradanza y el estilo alemán con la religiosidad propia del barroco cultivó el preludio en órgano, coral luterano, cantata y partita. La época clásica, donde predomina el ethos griego, la medida, el orden, tiene a Mozart principalmente, como compositor de la forma Sonata, sinfonía, concierto.

En el romanticismo, Italia tiene varios compositores de ópera famosos: Donizetti, Verdi, Puccini, entre otros, que participan con grandes orquestas, y otros que además cultivan el *Belle Canto*, como Bellini y Rossini. En Alemania, compositores como Wagner y Schubert, cultivan el canto, el primero en la ópera y el segundo en el *lied*, esto, según Fubini, fue parte del desequilibrio del estilo romántico. Wagner, por un lado, crea una gran obra en escenario, incluso llega a construir su propio teatro para conseguir la mejor acústica, pues requiere de una gran orquesta para mucho público. Y, por otro lado Franz Schubert compone el *lied*, para voz y un piano íntimo.

Francia culmina el romanticismo musical con el estilo llamado *impresionista*, representado en músicos como Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie y Gabriel Fauré, quienes usan libertad armónica y rítmica para transportar al oyente a instancias de ensoñación o situaciones nebulosas o brumosas. No usan los modos clásicos y su objetivo pareciera ser crear ambiente y nuevas sensaciones con el uso de timbres. Algunos títulos *La Cathédral Engloutie*, *La mer*, de Debussy, *L'imperatrice des Pagodes* de Ravel, *Gymnopedie* de Satie, *Requiem* de Fauré.

3.5.2. Fuentes de donde emana la música

Se refiere a los recursos que tiene el medio social y la época histórica que se vive, para proporcionar intérpretes, compositores y auditores musicales.

La música como una actividad creativa y recreativa, necesitó intérpretes en el presente, pero con el advenimiento del disco y la radio, los músicos en “vivo” desaparecerán paulatinamente. Antes de la llegada del disco, el gusto por la música se adquiría a través de intérpretes que acompañaban las reuniones sociales: veladas, cine mudo, cenas, bailes sociales y conciertos en espacios privados y públicos. La música que tocaban era de tradición oral y/o escrita. Desde fines del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, surgieron distintas agrupaciones musicales en la sociedad, la orquesta de baile, la orquesta típica, de Jazz Band, la orquesta sinfónica, cuarteto de cuerdas, quinteto, las estudiantinas, los grupos de orquesta de cámara y la banda del ejército. Durante esta misma época, la sociedad giró en torno al piano, un instrumento de salón, que acompañó veladas, tertulias, cenas, bailes, espectáculos de ópera, opereta, zarzuela y se escuchó en recitales y conciertos.

Subcategorías

El comercio de instrumentos, tocadiscos, discos, partituras y radio-receptores, el concepto de “industria cultural”, en términos de Adorno, es la transformación de obras de arte en objetos al servicio de la comodidad. “En su concepción de la historia, Benjamin advierte el cambio de función del arte ante el advenimiento de la reproducción mecánica, la cual libera al arte del ritual para ir al encuentro de las masas, cambiando su función de culto por el de exhibición.” (Sammartino, 2008, p.9). Para Walter Benjamín, según este autor, la sociedad de masas es un síntoma de una era degradada en la que el arte solo es una fuente de gratificación para ser consumida. Ambos investigadores coinciden en que el disco y los *mass media*, que identifica Baudrillard (2001), son mercancía. Lo que está cosificado y mediatizado es un refugio de inmediatez y de vida.

Finalmente todos hacemos uso de los contenidos que nos ofrecen las productoras y distribuidoras de mercancías “culturales”, las que muchas veces cumplen la función de reproducir una ideología social. La cultura musical material, consiste en el estudio de los instrumentos, de papeles donde se ha escrito música, de discos en los cuales los intérpretes

han grabado la música y el gramófono y tocadiscos, aparato que permite escuchar la grabación del disco.

a) *Instrumentos musicales*, en términos de la taxonomía que creó el musicólogo Curt Sachs para clasificar instrumentos musicales de todas las culturas, se mencionan idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, y desde la segunda mitad del siglo XX, se agregan los electrófonos, que se usan en casi todas las culturas. Los instrumentos que usamos en Chile, provienen de la tradición de pueblos originarios de Sudamérica y de colonizadores europeos.

Los instrumentos y el sistema de escalas que usamos en Occidente han sido diferentes a los usados en Oriente, éstos últimos dividen más la cuerda, en $1/4$ y $1/8$ de tono y usan otras escalas. “*La música china invita a la contemplación y la de India a la reflexión*” (Sachs, 1966, p.71). Los instrumentos aborígenes que cultivaron los pueblos incas, diaguitas, *mapuches* son de viento y percusión principalmente y antes de la colonización española usaban la pentafonía y las melodías modales. El material de los instrumentos musicales de estos pueblos era de huesos de animales, piedras, cuernos, caracolas, troncos ahuecados y greda. Las escalas que usaron en tiempos anteriores a la colonia fueron diferentes y el uso de la voz también.

En nuestra sociedad occidental se ha practicado desde el siglo XIX instrumentos musicales como el piano, violín, violoncelo, flauta traversa, guitarra, saxofón, instrumentos de metal y madera de una orquesta, instrumentos de percusión y viento para bandas y en Chile se adquirieron los mismos instrumentos en el mercado de las ciudades del siglo XIX e inicios del XX, como Valparaíso, Concepción, Valdivia, Punta Arenas, Coquimbo, La Serena, entre otras urbes chilenas, las que importaban los productos a Buenos Aires, Argentina; Berlín, Alemania; o Nueva York, en Estados Unidos.

“*Los sistemas tonales representan la totalidad de los sonidos disponibles en un instrumento, dentro de una determinada cultura. Nuestro sistema tonal, por ejemplo, comprende doce sonidos, no así nuestras melodías corrientes, que responden a una escala de siete pasos*” (Sachs, 1966, p.42).

Según este musicólogo, la música no europea posee en común un carácter inmediato, viviente: creación y reproducción se refunden y toda la práctica musical tiene algo de espontánea, porque lo tradicional y lo creado renacen en cada ejecución, fruto del

presente, y por eso sus realizaciones jamás resultan idénticas. Esto no significa que el ejecutante tenga preparación musical superior en el instrumento. Con la llegada de la música europea, con inmigrantes y en partituras, la persona que quiera participar en actividades musicales tiene que tocar un instrumento y aprender a leer música y para esto nacen las academias particulares de música, los conservatorios y la contratación de profesores para clases privadas de piano y violín, entre otros instrumentos cultivados en el seno del hogar.

b) *La Radio emisora*, la aparición de la radio en Londres y Buenos Aires, significó tener la posibilidad de escuchar a intérpretes internacionales en otros lugares del mundo, como la Patagonia chilena. La música que llega a través de la radio se hace con el disco en sus primeros años y con intérpretes que pertenecían a las radios alemanas e inglesas. Los aparatos radiales que se adquieren para la familia chilena, empiezan a ofrecerse en el mercado junto a la I Guerra Mundial.

La radio en Chile siguió el modelo norteamericano, de tener más programas comerciales que culturales, a diferencia de las radios europeas que tenían orquestas contratadas para realizar audiciones y dedicaban mayor tiempo a los programas culturales y noticieros, que espacios dedicados a publicidad comercial. Pero siempre se dejó un espacio para la música docta, criolla y popular, ya sea con discos o músicos presentes.

3.5.3. Reconocimiento social de la música

El antropólogo J. Blacking (1991, citado en Reynoso, 2006, p.130) señala que “*Es la sociedad la que fomenta o atrofia la música en el individuo*”. Los seres humanos seleccionan y clasifican sus cantos en categorías o repertorios. Ejemplos de algunas clasificaciones actuales: moderno y antiguo, popular y clásico, balada y hard rock,ailable y de concierto, urbana y rural, nacional e internacional, etc.

Según Blacking (1991; citado en Reynoso, 2006, p.131) en las sociedades exóticas cualquiera está capacitado para la producción musical, la sienten en su cuerpo, a diferencia de las sociedades occidentales que valoran al que hace música a través de teorías, escalas, reglas de armonía o contrapunto, ejercicios de práctica del canto e instrumentos y estudio de movimientos del cuerpo en bailes clásicos. Para todo lo anterior se crean escuelas,

conservatorios y academias, cuyo producto es más valorado por una elite cultural, que la música que interpreta un aficionado.

La sociedad formada por inmigrantes europeos y chilenos del sur, los gobiernos chilenos de turno y su deseo de chilenizar la Patagonia, el desarrollo de la industria del disco, el invento de la electricidad, el cine silente y sonoro, la construcción del canal de Panamá y las dos guerras mundiales, produjeron un contexto social diferente al resto de Chile. Todo lo anterior también influenciará la distribución y difusión, apreciación y reconocimiento que se daría a la música y al intérprete.

Subcategorías

a) **El estatus social del músico:** se refiere al grado de especialización que debe adquirir el músico (profesional, amateur, aficionado), para cubrir las necesidades de demanda musical de la sociedad. El valor que da la sociedad al aprendizaje de la música depende del desarrollo cultural y el gusto musical de cada familia. El músico hace una carrera prestigiosa dependiendo del grado de complejidad técnica que tenga de su instrumento, de la apreciación estética del público oyente y del repertorio que cultive, entre otros aspectos y sus formas de remuneración desde el siglo XIX son desde los municipios, iglesias, teatros, escuelas o por ingreso a sus conciertos privados o públicos.

El estatus o posición que ocupa el músico dentro de la sociedad o de un grupo social, tiene relación con los estudios musicales de formación, el grado de oficio y fama que ha logrado en la sociedad a través del gusto por su música, lo que se ha creado a través de sus ejecuciones instrumentales en público y el estrato social por el nivel económico logrado o heredado. Hay músicos que aunque son profesionales titulados, tienen que trabajar en otra área, por ejemplo en comercio, para poder subsistir. La sociedad no le da el mismo reconocimiento al músico que a profesionales de otras áreas (médico, abogado, contador, auditor, etc.).

Las desigualdades sociales, provenientes de los niveles socioeconómicos, crean capitales culturales desiguales en cada capa de la sociedad. Hay sociedades que permiten

que todos sus individuos se desarrollen en el campo de la música y otras atrofian la participación musical de los seres humanos que la componen. Las sociedades occidentales están estructuradas de modo que quien tiene acceso a estudios musicales, sea quien tenga pertenencia a una clase con capitales económico y cultural, los que generalmente son heredados de la familia, según P. Bourdieu.

b) **Aprendizaje de la música**, hasta el siglo XIX, según T. Adorno (citado en Fubini, 2001:149), la música era vista como una instrucción especializada, de adquisición de conocimientos específicos que se ofrecían a un público burgués, que tenía el instrumento, el tiempo y el dinero para costear la clase en conservatorio, academia o de un particular y provenía de una familia que asistía a conciertos y tenía gusto por la música de tradición escrita, música docta.

Al incluirla en la enseñanza escolar, donde asisten niños de diferentes niveles sociales y tradiciones musicales, la situación se transforma radicalmente. La música culta se reproduce en discos, fenómeno relativamente nuevo en la historia de la música occidental, lo que permite mayor difusión en radios y otros medios de comunicación del siglo XX, y la estética tradicional entra en crisis. El gusto masivo de la música moderna, masiva y mediática es un hecho mundial. La estética y la belleza parecen no caminar juntas según el concepto de estética: belleza, bondad y verdad. La música considerada popular, más simple de menos duración en el tiempo, que se ha masificado y los adolescentes la prefieren porque es la que está de moda y es con la cual se identifican, es una música que tiene otros canones estéticos. Se le enjuicia estéticamente desde la academia como música mala, y de menos valor que la realizada en la academia. Hay música que es protegida y respetada en su comunidad, pero en la masa la música no es protegida ni respetada. Según González J.P. “hay intentos por construir un juicio estético a la música de masas desde la musicología. La *verdad* se aprecia por sobre la mentira y esto se vivencia en la “autenticidad”, versus la “artificialidad”, en el terreno performativo que involucra al artista. El juicio de valor se racionaliza. El pop y rock se valoran por su *autenticidad* entre otras cosas y éste es un valor moderno en la música” (Apuntes de la autora al Dr. González, agosto de 2014, en curso de musicología en Universidad Católica de Argentina (UCA) en Buenos Aires) y lo auténtico o verdadero es un valor en el arte. El juicio de valor debe realizarse en el espacio de

existencia social de la música. En el caso de la música popular, no debería juzgarse en la academia sino en el espacio en que se expresa. Si el achachá o el bolero son de otro espacio, no debe valorarse ni juzgarse en la academia.

La *complejidad* es otro valor que se le atribuye a la música, cuanto más simple sea la armonía, melodía, textura, ritmo, textos en las canciones, etc., menos valor tendría para la academia. La tendencia a la complejidad se inicia en los años “60” del siglo XX, con Boulez, Cage, Stockhausen y en música popular la continúan en Gran Bretaña las composiciones de The Beatles, Pynk Floyd, Freddie Mercury, The Queen entre otros músicos rockeros del siglo XX que se estudian en Musicología.

La música que se difundió en conciertos, discos y radios de Punta Arenas durante la primera parte del siglo pasado era en su mayoría de compositores barrocos y clásicos, de compositores chilenos de raíz folclórica o basada en ritmos extranjeros de moda en esa época, como el vals, foxtrot, tango, bolero etc., y que desde la mirada actual sería popular porque era masiva, moderna y mediática. La academia no la estudiaba, o más bien dicho, la despreciaba por considerarla mala, fea, vulgar y sin complejidad en los aspectos considerados para un análisis musical.

El aprendizaje de la música se puede hacer en la academia, con lectura y análisis de partituras, técnicas de instrumentos, etc., y la música folclórica que es regional, propia de una comunidad, se aprende en forma oral, desde la escucha de un disco, radio, televisión o de intérpretes vivos y se practica en sectores rurales y urbanos, en cambio la música popular no se imita, es imposible lograr el sonido, la performática del cantante, su voz, expresión corporal y gestualidad, se aprecia y valora desde su autenticidad y complejidad, desde sus letras y su capacidad de generar interacción social, como el pop y el rock, que además son internacionales.

La pedagogía debe señalar un camino de aprendizaje hacia el despertar del entorno auditivo, mencionado por R. Murray Schafer (1970, p.5) y aplicado por J. Cage, y el uso del cuerpo e instrumentos de fácil ejecución, que plantean Dalcroze y Orff (Frega, 1994, pp.3-4) en el aula de clases. Sin embargo, algunas escuelas de fines del siglo XIX, intentaron atraer a sus estudiantes hacia la formación instrumental de academia, con piano, violín, guitarra, mandolina, flauta travesa, trompeta, entre otros instrumentos de cuerda y viento, y percusión a través de bandas, estudiantinas, orquestas y participación en tríos o

solistas en obras para piano, canto, violín o flauta y coros escolares en las veladas y actos cívicos de sus colegios. Esto es lo que sucedió principalmente, en las instituciones educacionales de religiosos salesianos, colegios ingleses, alemanes y croatas, de Punta Arenas.

La sociedad también creó academias de música y de baile y conservatorios, éstos últimos fueron para especializar a los niños en algún instrumento musical y enseñar los signos que contiene una partitura de música. Según el sociólogo Bourdieu (2010), la escuela perpetúa las diferencias sociales. Esto ocurre porque las clases sociales tienen colegios que enseñan diferentes disciplinas y dan más o menos tiempo al arte, considerando el status social del alumnado. Así, la cultura heredada continuará reproduciendo los desiguales niveles culturales existentes en la sociedad.

CAPÍTULO 4

4. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. Función y uso de la música

La música se desarrolla en todas las culturas porque es producto del ser humano. Así, en Punta Arenas se practicó desde los inicios de la formación de la ciudad, a mediados del siglo XIX. La música surge a través de repertorio compuesto por un determinado autor, el que es expresado en planos de intérpretes profesionales y/o aficionados, a través de la transmisión oral o escrita.

Entre las funciones y, como veremos en los usos que la sociedad da a la música, está la diversión o entretenimiento. Entre las funciones de entretenimiento que tuvo la sociedad puntarenense, estuvieron las prácticas musicales de retretas de la banda, orquestas de bailes en clubes, bailes de fantasía, bailes populares, veladas y tertulias, también se usó como acompañamiento en paseos en vapor y comidas campestres, amenizó cine silente y cenas bailables privadas y públicas. La música fue apreciada y valorada por todos los sectores sociales, según el gusto estético de cada grupo. Se cultivó en todas las clases sociales, sectores rurales y urbanos, con niños y adultos o ancianos, en sectores privados y públicos, con repertorio sacro o profano y con cultos e incultos, porque infunde ánimo y alegría.

La función de goce estético de la música, podemos combinarla con las funciones de la comunicación y socialización, a través de recitales, conciertos, espectáculos de ópera, operetas y zarzuela y con la función de la música en los cultos y ceremonias religiosas, reforzando e infundiendo los sentimientos de fe cristiana. Función integradora y de comunicación en el canto usado en las prácticas de católicos y anglicanos. Los textos de la iglesia protestante estaban en inglés y los de la iglesia católica en latín y castellano, esto permitió la unidad de los feligreses porque las letras que se entonaban, fueron comprendidas por la comunidad. La música se usó para dar sentimiento de nacionalismo y patriotismo en actos cívicos de la gobernación y como entretenimiento y diversión en bailes, en espectáculos de variedades. Se apreció y valoró por un público erudito o no, asistente a las actuaciones de óperas, operetas y zarzuelas, que trajeron grandes compañías italianas, alemanas y españolas, y los recitales que ofrecieron violinistas y pianistas en Punta Arenas, hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, con repertorio que correspondía a

estéticas de estilos de música barroca, clásica y romántica, de compositores antiguos y fallecidos y otros contemporáneos.

4.1.1. Función de entretenimiento

La música potencia la capacidad de percibir, disfrutar y compartir un momento de ocio en los diferentes ambientes sociales. La cultura se genera y desarrolla a través de la interacción social. La sociedad de Punta Arenas creó espacios para divertirse al compás de orquestas de baile. Desde sus inicios la comunidad realizó reuniones sociales en las que se bailaba con los ritmos de moda y entre 1894 y 1945, observamos cómo van cambiando según la época. Las fuentes escritas nos señalan los bailes que se practicaban en los salones: cuadrillas, ritmos de gavota y otras danzas francesas barrocas, mazurca, vals y polka, que trajeron consigo los inmigrantes europeos.

Luego de la llegada del disco y el cine, se observarán los ritmos de ranchera mexicana, argentina, *tango*, *milonga*, *rumba*, *pasodoble*, y más tarde se siguió practicando el *vals* y los nuevos ritmos de *foxtrot*, *one* y *two-step*, *charleston* y *shimmy* que llegaban en las primeras décadas del siglo XX. La influencia argentina se hace notar en la formación de “orquestas típicas” de tango, con violín, acordeón o bandoneón, piano y percusión, como base.

4.1.1.1. El baile

Para los bailes, la sociedad de Punta Arenas tuvo pianistas, tríos con flauta y violín y orquestas de baile con acordeón, piano, violín, base rítmica y voz, que amenizaban durante la cena el baile del sábado por la noche y la *matinée danzante* del domingo. Entre 1894 y 1913, por el alto flujo de barcos de vapor que llegaban a Punta Arenas, se construyeron muchos hoteles y todos ofrecen *dinner concert* o *dinner danzant*, *matinée danzant*, publicitando a pianistas y los repertorios que ofrecerían en sus salones, de modo que en algún instante después de la comida, cena, té e incluso en las mañanas, en los café y las confiterías, se pudo bailar al ritmo del piano o de una estudiantina.

Las primeras confiterías, pastelerías y cafés fueron espacios donde se bailaba, además de beber y comer. En 1900, el Café *Colón* de Romeo D’Ancierno, en 1904 el Café

Paris de calle Roca 146 y la Confitería de E. Pittet ¹¹ además ofrecieron cinematógrafo, en 1905 la pastelería *El telégrafo* de calle Roca 936, era un espacio de reunión de la juventud, allí se bailaba, según fuentes orales. El alemán Bötzel en 1905 invitaba a su salón con *Music and dancing hall*, el Biógrafo *Universal*, posterior Biógrafo *Edison* de calle Roca 224, ofrecía cine gratuito y café danzantes. Los músicos y fonógrafos amenizaron *matinéés*, *soirées* y café danzantes en estos mismos locales. El inglés Arturo Lilley, tuvo un salón que en 1912 fue cancha de patinaje, salón de baile y cinematógrafo.

Entre 1900 y 1915, se establecen en Punta Arenas destacados músicos pianistas que dieron vida a las actividades culturales en todas sus capas sociales, porque tocan en cinematógrafos, veladas, tertulias, y fiestas de clubes de colonos o deportivos. Los siguientes nombres se publicitaron entre los pianistas de las primeras décadas de 1900: Ernesto Zucker, Rafael Delgado, Abay, Luis Álvarez, Olive Hamann, Emma Bravo, Ángel Rossi¹², Matilde Beaulier, Cecilia Paradis, Narciso Rada, Estrada, Baldomir, Ivonne Maffat, todos son mencionados como pianistas de este período en la prensa local. Entre los violinistas se menciona a: Olmedo, Vidal, Raúl Cambronni, Luis Cooper, Walker, Peretti, Penelas, Pezzi, W. Ortiz, Pascual Bautista y en flauta traversa destaca el español Ernesto Araujo.

Las fiestas bailables en las primeras décadas del siglo XX, y en un territorio donde la gran mayoría iban hombres solos, se realizaban en los recintos llamados “Casas de Niñas” o “Casas de Tolerancia”, donde se ejercía la prostitución. Allí los hombres, según Arriagada (2010, p.23) “*de trato brusco, que buscaban embriagarse*”, bailaban con las mujeres que ofrecía la casa y al son de la música que tocaba una “*orquesta muy elemental*” (Arriagada, 2010, p.23). En el año 1894, el periodista John R. Spears, que visitaba la ciudad, preguntó “*cuantas casas de baile podían existir en el lugar. Se le contestó que sólo una de buena calidad*” (Martinic, 2003, p.55).

La vida nocturna que podían tener los madereros, mineros, marineros, vaqueros, policías, soldados, estancieros, visitantes y otros, se hacía en “*casuchas de madera, con*

¹¹ Pittet, apellido suizo de Friburgo.

¹²El músico Rossi debió dedicarse al comercio para sobrevivir: “Vinos de mesa, Pinot, Burdeos, Corriente, San Javier, vendemos desde hoy. Ortenzi & Rossi”, (Ortenzi & Rossi 1915 (Enero.2) Vinos Pinot. *Chile Austral*, p. 6).

techos de hierro corrugado –casuchas sórdidas enteramente desprovistas- donde se puede encontrar la vida licenciosa de Punta Arenas y no hay allí un rasgo llamativo o de brillo respecto del cual puede darse excusa por su existencia” (Martinic, 2003, p.55). Según Spears (1894) *“el único salón de baile únicamente tiene dos niñas y un órgano manual para tocar música”* (Martinic, M., 2003, p.55).

La colonia alemana, organizaba espacios donde se cultivaba la música, en este caso fue un baile con la tripulación del crucero germano que visitaba la región, en un picnic o paseo campestre. En enero de 1910, el cónsul alemán Rodolfo Stubenrauch publicó el siguiente aviso anunciándolo: *“Festlichkeiten zu ehren der Amvesenbreite Sontag, den 9 Januar 1 Uhr Nachmittag [...] Picnic in der hijuela am Río Los Ciervos, Montag, den 10 Januar [...]”*.(Konsul Stubenrauch, 1910, 6 de enero. Picnic. *Chile Austral*, p.6.).

Los diversos avisos en los periódicos, se realizaban en la lengua correspondiente a cada colonia. En el ejemplo, se observa que se anunciaba en idioma alemán, un paseo campestre en el sector de río Los Ciervos, hacia el sur de Punta Arenas.

“Smoking Concert en el colegio inglés. La colonia Británica ofrece a los distinguidos marinos del Crucero Inglés Amethyst un Smoking Concert en los salones del colegio inglés, situado en calle Santiago. [...] El jueves en la noche The British Association festeja a los marinos con un gran baile que se llevará a cabo en los espléndidos y nuevos departamentos del Club Inglés. Para ambas manifestaciones se empezará a repartir invitaciones esta tarde [...]” Club Inglés (1910 (enero.18) Smoking Concert. *Chile Austral*, p.6).

En 1914, el salón de recreo *Las Delicias*, del renombrado tenor italiano Antonio Gagliastri, invitaba a bailes de máscaras todos los fines de semana. *“Grandes Bailes de Máscaras en Salón Recreo de Las Delicias. Sábados y domingos, grandes bailes de máscaras”* (Gagliastri (1914.febrero.20) Baile de Máscaras. *El Comercio*, p.3).

Las actividades musicales que practicaron los obreros en el teatro *Regeneración*, no fueron publicitadas en los periódicos locales. La sala fue quemada intencionalmente por la guardia de esa época, en julio de 1920 (Arriagada, 2010, p.78-79).

En el teatro *Politeama* se exhibió en 1935 la película *Tango*, donde actuaba la cantante argentina Libertad Lamarque, al finalizar el cine los espectadores podían bailar, animados por la orquesta contratada en cada teatro. El aviso ofrecía *“fin de fiesta por Los*

Vargas, chistes, bailes y parodias". (Politeama. 1935 (28 de enero) Tango. *El Magallanes*, p.2).

En los bailes, las orquestas podían incluir composiciones de autores locales, como se observa en 1933, con un tango-canción, una de tantas obras que compuso el inmigrante español Jovino Fernández, en Punta Arenas. Uno de los primeros salones de espectáculos donde se hicieron bailes populares en Punta Arenas, fue la sala del teatro *Armonía*. La sala fue de la clase obrera, donde tenían espectáculos gratuitos y realizaban reuniones de la confederación. "Teatro *Armonía*. Se llevará a efecto la concentración pública de la CTCH" (Teatro *Armonía* (1942. Enero.6), *El Magallanes*, p.8).

Las clases populares se daban cita en bailes que organizaban en este salón, como se observa en el siguiente anuncio de un periódico local en el año 1933:

"Bailes Populares

En el salón del teatro Armonía amenizó la orquesta Internacional. En esta ocasión se estrenó el tango-canción "Vejestorio" del señor Jovino Fernández, autor de letra y música" (Salón *Armonía* (1933. Octubre.2), *Bailes Populares El Magallanes*, p.3).

La orquesta *Internacional* mencionada en este ejemplo, era dirigida por el pianista croata Iván Ljubic y el violinista italiano Luis Musso, ambos inmigrantes residentes. El baile era una ocasión para mostrarse, por lo tanto, aparte de preocuparse por bailar bien, las mujeres tenían la opción de tener un calzado a la moda y el comercio de los hermanos italianos César y Ángel Barassi, daba la oportunidad de vestir y escuchar los ritmos de moda, la misma casa comercial ofrecía la radio de marca RCA, para escuchar música en el hogar:

"Casa Barassi Hnos. Calzados fino taco CHARLESTON.

Tubos para radio en Barassi Hnos. Ltda.

Radio RCA 1938 para campo. Toda onda tremendo volumen

Grandes almacenes de calzado

Lindísimos modelos Charleston

Errázuriz 836" (Barassi (1938. Enero.8) Casa Barassi Hnos. *El Magallanes*, p.4).

Todos los colonos practicaron bailes gratuitos en sus respectivos clubs sociales y deportivos, pero también existían espacios públicos de baile, en que se pagaba entrada, por

ejemplo *Sandy Point*, *Café Colón*, *Café París* de calle Roca 224, *Confitería Pitett*, salón *Cosmopolita* de los hermanos Constantino, Salón de Bötél, Salón *Recreo* del tenor italiano Antonio Gagliastri, entre otros que se publicitaban entre 1894-1905, años en que aún no surgían las salas de hoteles.

Los “Bailes de Fantasía” o bailes de disfraces, tienen una función de representación simbólica. Las primitivas danzas se hacían con disfraces de pieles de animales e imitando sus movimientos. Se hacía para engañar a la presa y el disfraz podía influirla y atraerla, para cazarle finalmente. También la máscara en la danza en el hombre primitivo, tuvo un origen mágico, en torno a un rito, a un dios o tótem.

Los “Bailes de Máscaras” se comportan según la ideas de ser o representar otra cosa, algo que la persona no es en la realidad. Generalmente se disfrazaban a la usanza de su región de origen, de aldeanas, de dama inglesa antigua, o de personajes que estaban de moda en el salón parisiense decimonónico, como el nostálgico muñeco Pierrot, que suspira por la coqueta bailarina Colombina, infiel que está preocupada de Arlequín. El compositor chileno, Osmán Pérez Freire, compuso una canción que llegó en discos Columbia y Víctor a Punta Arenas, titulada “El Eterno Pierrot”. Estos disfraces se ofrecían en el comercio de Punta Arenas:

“La Primavera”

Lautaro Navarro N° 1164

Colombines, Pierrots, Harlequins, Dominoes, clowns.”

(Disfraces.1923 (October 31 Th) *The Magellan Times*, p.5)

El carnaval se realizaba en el mes de febrero y terminaba el día “viernes de ceniza”, fijado en el calendario católico, antes de la Cuaresma. El pueblo se disfrazaba y practicaba los “bailes de fantasía” con máscaras, antifaces y disfraces como Damas antiguas, naipes, dominó, Pierrot, Arlequin, etc.

“Tienda” A la ciudad de Pekin”

“Carnaval 1911

Recibimos [...] caretas, máscaras, antifaces, trajes dominós,

Pierrot, chayas, papel dorado, panderetas, pitos etc.

Heliodor González & Cía.”

(H. González y Cía. (1911. Febrero.2). A la ciudad de Pekin. *Chile Austral*, p.7).

Otro de los acontecimientos festivo-musicales fueron las *Fiestas de Fantasía* que se efectuaban en la celebración de la llegada de una nueva estación, La Primavera, pero se realizaban en Diciembre o Enero, cuando en Punta Arenas había un mejor clima. Los carros florales, murgas, disfrazados, etc. caminaban por las calles del centro de la ciudad de Punta Arenas. En el resto del país se celebraban en los meses de septiembre y octubre, cuando nacía la nueva temporada y la naturaleza se renovaba con brotes de flores.

A continuación observamos una de estas fiestas en la casa del hijo del comerciante asturiano José Menéndez, Alfonso Menéndez, quien celebró en su villa particular la finalización de la Fiesta de la Primavera en el año 1932.

Ilustración 1, Fiestas de la Primavera con baile de fantasía en la Villa de Alfonso Menéndez



“Ecos de las Fiestas de la Primavera” (1932.febrero.5) *El Magallanes* p.1

Otro ejemplo de ocasión para celebrar con Fiestas de Fantasía se celebró el 14 de julio del año 1925, los franceses residentes en la ciudad de Punta Arenas, celebraron la *Toma de la Bastilla* ocurrida en la revolución francesa de 1789, símbolo de la caída de la monarquía absoluta. Para festejar este acontecimiento organizaron una “fiesta de fantasía” en la cual participaron con los disfraces de moda: Pierrot, Arlequin y Colombina, payasos, piratas, marinos, damas antiguas entre otros, a la usanza de París. La figura del “Pierrot”, el eterno enamorado de Colombina, era un personaje muy querido por el salón de la sociedad parisiense, sociedad que se imitaba en la clase alta de Punta Arenas. Tanto niños, mujeres, hombres, se disfrazaban de éste personaje, se hacían canciones, piezas de piano, ballets y poemas con Pierrot, Colombina y Arlequín.

En Santiago de Chile se estrenó en 1930, el ballet de Pick Mangiagalli *El Carillón Mágico*, leyenda de un desventurado Pierrot que está locamente enamorado de la Princesa del Sueño. Colombina y Arlequín acuerdan burlarse de él y le venden un carillón mágico que le hará conquistar el amor de la princesa, que también se encuentra involucrada en la broma, lo que da motivo a bailes, serenatas y momentos sentimentales. Finalmente Pierrot comprende que ha sido víctima de burla general (Cánepa, 1976, p. 278). Estos personajes están presentes entre los disfraces que observamos en bailes de fantasía en Punta Arenas.

En la siguiente ilustración observamos un baile de los inmigrantes franceses en 1931.

Ilustración 2. “Baile de la colonia francesa en Punta Arenas”. 1931



13

¹³ Revista Menéndez Behety Agosto 1931 n°92 Año VIII.

El 14 de julio de 1931, la colonia francesa residente recordó la Revolución Francesa celebrando con un baile social, en la imagen observamos a los asistentes a la fiesta. En estas reuniones sociales se cantaba *La Marsellesa*, himno nacional de Francia, acompañado al piano por las inmigrantes residentes Matilde Beaulier o Cecilia Paradis.

En el año 1927 la Fiesta de la Primavera, que se hacía en diciembre, tuvo a una reina de la colonia británica, Ethel Stuart, y las damas de honor fueron las hijas de inmigrantes italianos, alemán e inglés: “Adelina Bonifetti, Mercedes Riesco, Anita Volmer y Teresa Doberti”. (1927, January 3 th) *The Magellan Times*. Punta Arenas, p.2). La coronación se efectuaba en el teatro Municipal de Punta Arenas.

Ilustración 3. “Baile de Fantasía” en el Teatro Municipal, agosto de 1934.



Revista *Menéndez Behety*. Agosto de 1934.

El “baile de fantasía” fue disminuyendo y perdiéndose a medida que se acercaba el año 1945. Los bailes sociales de la década de 1940, se practicaron los sábados y domingos en *matinée danzante*, en los clubes deportivos y de inmigrantes europeos, y sin disfraces.

Antes del desarrollo de la industria musical y la construcción de teatros en Punta Arenas, los músicos realizaban actividades de diversión en el salón de la familia junto a un piano y con la banda del ejército en espacios públicos. El piano fue instrumento de una élite social en Punta Arenas, a diferencia de Europa, donde el piano se desarrolló en la clase media.

La clase más alta tuvo acceso a escuchar la música de moda, a conocer pintores y literatos vanguardistas de Europa, asistir a *garden party*, *dinner concert*, *soirée danzant*, al teatro, ópera y a bailes de fantasía organizados por alta sociedad de Buenos Aires, Montevideo y Valparaíso. Estas actividades culturales, se trajeron a Punta Arenas a través de la *clase alta* que se formó en la sociedad de Punta Arenas con los altos ingresos de estancieros, dueños de frigoríficos, mataderos, ganado lanar, etc., que viajaban constantemente a puertos de Europa, Norteamérica y otros puertos de Sudamérica, donde aprendían las diversas formas de expresión cultural de esas sociedades.

Las clases sociales más bajas debían tener permiso de la policía local, para poder realizar sus actividades de diversión y disfraz en tiempos de carnaval. Así lo demuestra el diario *Chile Austral* de Punta Arenas en 1911: “*Bailes autorizados el día de carnaval: Teatro Magallanes (ex Dalmacia), Bar Marino, Salón Turina, Hotel Naval, y la Cantina de José López. A 426 personas se dieron permisos por la Policía para usar disfraz*” (Bailes autorizados (1911, 25 de febrero) *Chile Austral*, p.3). Con esto demostramos las diferencias sociales que surgieron en Punta Arenas, respecto a la organización de bailes sociales y el uso de disfraces e ingreso en los mismos.

4.1.1.2. Conjuntos instrumentales que amenizaron los bailes en Punta Arenas

La orquesta del alemán Ernesto Zucker, con veinte instrumentistas, amenizaba los bailes de fines del siglo XIX y hasta fines de la I Guerra Mundial. En los años siguientes los alemanes inician la migración hacia otros lugares y casi desaparecerán después de la II Guerra mundial.

En 1906 se menciona una orquesta de baile dirigida por Siro Colleoni, amenizando una fiesta en el Club Magallanes, “amenizó desde las 22 hasta las 3.30 AM de la madrugada, tocando “cuadrillas”.¹⁴

La orquesta del italiano Rossi amenizaba con dinner concert y dinner danzant los hoteles en la década de 1910:

“26 Domingo 26

Gran dinner Concert de 7.30 a 10 p.m. en el hotel *Comercio*

Con el siguiente programa musical:

Lohengrin.....Marcha de Wagner.

Toneredi.....Sinfonía de Rossini.

Amor de gitanos..... Vals, F. Lehar.

Souvenir de Moscou... Doble airs rusos (violín obligato).

Geisha.

Óperas y operetas modernas a pedido, ejecutado por los renombrados profesores.

Violinistas, Olmedo y Vidal.

Clarinetes. Vigna y Nieto.

Flauta- Araujo.

Piano- Rossi”.

(Dinner concert (1913. Enero.25). *Chile Austral*, p.5).

La rondalla de los colonos españoles, agrupación instrumental con gaitas, típicas en Asturias y Galicia, y tambores, dulzainas, guitarras, mandolines, castañuelas y panderetas, acompañó las fiestas organizadas por la Sociedad Española de Punta Arenas en 1913.

La orquesta *Internacional*, fue una de las más activas orquestas de baile de la década de 1920, fue dirigida por el pianista croata Iván Ljubic y el violinista italiano Musso, ambos músicos radicados en Punta Arenas.

Algunas orquestas de Baile que amenizaron bailes sociales en la década de 1930 y 1940 en Punta Arenas son las siguientes: orquesta típica de Almonacid, orquesta de Rosita Almonacid, *Internacional* de Iván Gliubic, orquesta de Ljubic y Musso, orquesta Pizarro,

¹⁴ Cuadrilla, del francés quadrillé, fue una danza de salón de inicios del siglo XIX y duró hasta los años de la primera guerra mundial.

orquesta de Puratich, orquesta Muratore, orquesta Imperial-Jazz, orquesta Comesaña con la cantante Clementina Comesaña, orquesta del violinista profesional Enrique Preller tocaba en la confitería y boîte *Rendez Vous* del teatro Palace (en horario de 10-18 horas y en la noche de 21 a 22.30 horas).

Por el constante flujo de barcos a vapor desde y hacia Buenos Aires, la sociedad de Punta Arenas se vio influenciada por la cultura argentina. La llamada “orquesta típica” propia de Buenos Aires, es un ejemplo de formación de instrumentistas que se practicó en Punta Arenas.

En la siguiente figura observaremos una “orquesta típica” del año 1936 en Punta Arenas, compuesta por dos guitarras, dos bandoneones, una batería y una trompeta.

Ilustración 4. “Orquesta típica” de Punta Arenas, 25 de febrero de 1936.



Fotografía en archivo de DIBAM. Gentileza del Museo Regional de Magallanes

El nombre de David Oyarzun, bandoneonista, se menciona en documentos y fuentes orales como un ejemplo de músico que formó una orquesta típica, con gran participación en bailes sociales durante la década de 1930. Esta agrupación instrumental tenía como base un violín, un bandoneón, un piano y percusión y podía reemplazar al piano por la guitarra o

arpa y el violín por la flauta. Pero el bandoneón o acordeón era obligatorio en una orquesta típica o de tango, como nació en Buenos Aires, Argentina.

Por fuentes orales sabemos que la música de Argentina gustaba más que la chilena “preferíamos bailar tango y no cueca”¹⁵. “La gente más pudiente viajaba a Buenos Aires, con el objetivo de realizar actividades comerciales, consultas médicas, y participar en actividades culturales” (Testimonio Mihovilovic, L.). Desde Argentina venían Compañías teatrales de Variedades, de operetas y conjuntos de orquesta de tango con piano, acordeón, violín, batería y cantantes, que se publicitaban en las salas de los teatros Municipal, Politeama y Palace. Los dos últimos teatros no existen en la fecha de esta investigación.

De acuerdo con el testimonio de Ursic Desanka: “En la región de la Patagonia Austral se escuchaban radios argentinas, como Belgrado y Nuevo Mundo con programaciones de óperas y conciertos, que se ofrecían especialmente los días domingo a mediodía. Mi mama nos obligaba a escuchar la radio con programas de ópera los domingos después de almuerzo.”

En 1931 visitó Santiago de Chile la “Orquesta Típica Buenos Aires, dirigida por el uruguayo Alberto Rodríguez (ca.1890) -exbandoneonista de la orquesta de Carlos Cobían-, un clásico sexteto de dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano, que realizó varias grabaciones para el sello Víctor en Santiago, como el tango “Virgen del San Cristóbal”, del propio Rodríguez, luego siguió la Orquesta Típica de Antonio Scatasso, que actuaba en la boite Lucerna.” (González y Rolle, 2005, p.465). El sello Víctor trajo sus grabaciones a Punta Arenas a través de las casas comerciales de Barassi, Jacob, Strauss, entre otros. Es posible que estas audiciones influyeran también en la formación y/o el repertorio de las orquesta típicas de Punta Arenas.

A continuación observaremos a una “orquesta típica” con piano, acordeón, violín, percusión y cantantes que acompañaron una cena bailable en Punta Arenas.

¹⁵Fuente oral Olaya Gallegos.

Las orquestas típicas tenían bandoneón, piano o guitarra, violín o flauta, un percusionista y un cantante, su repertorio era de tangos y milogas, al estilo bonaerense. La orquesta de Jazz Band tenía la base de trompeta, saxofón, batería, piano y contrabajo, como mínimo. La orquesta *Internacional*, en 1943 tenía los siguientes instrumentistas:

Luis Musso, violín.

Juan Gliubich, piano.

R.Lizondo, Trompeta y acordeón.

Francisco Reyna, violoncello, batería.

Alfredo Pinto, Contrabajo y cantor *crooner*.

Podemos observar a los músicos ya mencionados en la siguiente ilustración, publicada en 1943 en el periódico local *El Magallanes*. El músico Juan Gliubich es hijo del creador de la orquesta *Internacional* en la década del “20”, Iván Ljubic. El apellido cambia las letras al castellanizarlo de acuerdo a la fonética (Ljubic en Gliubich).

Ilustración 6. Orquesta de jazz band *Internacional*, en 1943.



Club deportivo “Victoria” (1943.Junio.4) “Orquesta *Internacional*”. *El Magallanes*, p.7.

En 1945, la orquesta *Internacional* cumplió 18 años de existencia junto a su director Juan Ljubic, y lo celebró en la boite situada junto al cine Palace llamada *Rendez Vous*. Fue la orquesta de baile que duró más tiempo, publicitándose en los periódicos locales. Todos

estos grupos musicales tuvieron a músicos amateur y aficionados, al finalizar la década de 1940.

Entre los alemanes que quedaron en Punta Arenas, hacia 1945, algunos tocaban acordeón, piano y cítara, según fuentes orales (testimonio de Witt, R. 1927), pero ya no tuvieron conjuntos instrumentales permanentes como el coro masculino *Eintracht*, y la orquesta de Zucker, desde fines del siglo XIX, para animar sus veladas y fiestas bailables, en cambio las otras colonias, que no tuvieron problemas socio-económicos tras la I y II Guerras Mundiales, continuaron con sus actividades musicales como la Tamburitza *Tomislav* de los croatas y la *rondalla* española, que sobrevivieron hasta la segunda mitad del siglo pasado.

4.1.1.3. Música en Espacios Públicos

Los músicos amenizaron fiestas sin distinción de clases sociales. Existieron locales públicos donde cobraban entradas para ingresar y otros espacios abiertos para todo público. Interpretamos el valor de las entradas a los diferentes recintos, como el medio para separar la audiencia en los distintos niveles sociales. Así, el salón *Armonía* anunciaba “bailes populares”, esta sala tuvo la asistencia de una clase media y baja de la sociedad, el café danzante “*El Trocadero*” donde participaba amenizando la orquesta de Ljubic-Musso, fue frecuentado por una clase socioeconómica de nivel medio.

La Sede social *Arturo Prat* fue de actores sociales pertenecientes a una clase media y baja, allí amenizaba la orquesta típica que dirigía el bandoneonista Almonacid, el salón de la Bomba Chile en “semana obrera”, de un nivel social bajo, no especificó el grupo musical que amenizaba sus fiestas, en el Círculo Suizo acompañó la orquesta de Ljubic-Musso, fue un espacio de un estrato social alto. La Sociedad Femenina Loreto en calle Salvo esquina Orella, cuyas actividades sociales las amenizaba una orquesta típica, fue de un lugar de reunión de las clases medias bajas, en esta sociedad de mujeres obreras, participaba la orquesta Ljubic-Musso. Los bailes del Centro Austral eran frecuentados por diversas instituciones sociales y allí participó la orquesta de Williams y la orquesta de Ljubic-Musso. Los bailes en el Casino de sub oficiales, donde concurría la clase media alta, fue

amenizada por la orquesta de Rosita Almonacid. La casa de Humilde de Chamorro en Río Seco, junto al frigorífico de Río Seco, ofrecía bailes de cuecas y comidas a la chilena, allí se pudo tener la asistencia de un público de estrato social más bajo y fué acompañada por la orquesta de José Almonacid. El Salón del Club deportivo Chile, de clase media baja, contratava a la orquesta de Gliubic-Musso. El Club de tiro al Blanco “General Bulnes” fue un espacio de una élite social, que también acompañó la agrupación musical del violinista L. Musso. El Club *Yugoeslavo* era frecuentado por un nivel socioeconómico medio y sus bailes fueron amenizados por la Orquesta Gliubic- Musso y la *Tamburitzza* “Tomislav”. En la cafetería de Dépolo, actuaba la *Tamburitzza*, este café reunía a una clase media y alta hasta 1929. La Pastelería *Alhambra* de calle Borjes 982, ofrecía en el año 1923 un “concierto orquestal” todos los días, abierto a todo tipo de público.

También los siguientes espacios públicos se usaron para socializar y entretenerse con el quehacer musical:

- Quioscos (la banda tocaba en el muelle de pasajeros, en la cancha de patinaje del cerro La Cruz, en las calles y en la plaza central *Muñoz Gamero*).
- Teatros, que se edificaron entre 1895 y 1945 (Cosmopolita, Municipal, Royal (ex sala Dalmacia), Regeneración, Politeama, Select, Palace, Cervantes y Prat) fueron espacios donde se desarrollaron espectáculos musicales con pianistas, orquestas, compañías de operetas, zarzuelas, variedades y cine.
- Clubes (Club Alemán, yugoeslavo, Dalmacia, *Fratellanza* italiana, club británico, club Suizo, español y deportivos).
- Salones (de la 1° Cía. de Bomberos, de la Bomba Chile, *Armonía*, *Trocadero*, hoteles *Royal*, *Kosmos* y *Cosmos*, *Imperial*, *Roma* entre otros, Casa de Humilde de Chamorro, en sector rural cercano a la ciudad).
- Confiterías: *Colón* de D’Ancierno, *Pitett*, *La Brasileña*, *Alhambra*, *Rendez vous*.
- Boites (Boite de Río *Los Ciervos* de Bötzel, Boite y confitería *Rendez Vous*).

En 1905 el alemán C. Bötzel, dueño de la quinta de recreo de Río Los Ciervos, al sur de la ciudad, ofrecía en sus terrenos y en carpa: comida, música y baile a orillas del mar:

“Bötzel

Río de “Los Ciervos”.

Music and dancing hall.

Almuerzos- lunch-comidas.

Bier Halle.

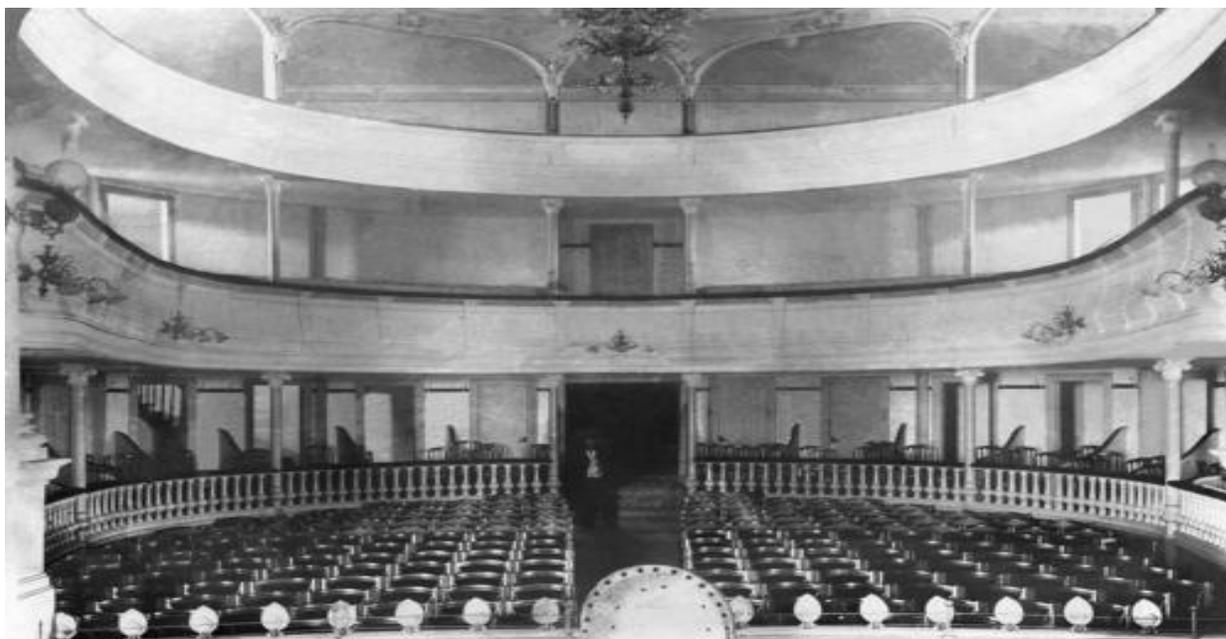
El sitio más pintoresco a la orilla del mar.

Kioskos-carpas-juegos.” (Bötel, (1905. julio.1), Music and dancing. *El Comercio*, p.3).

Por su parte, hacia 1920, la sala del teatro-circo *Politeama*, era la más grande de la ciudad, recibió a grandes circos, compañías teatrales de ópera, operetas y zarzuelas y compañías de comedias y variedades. En esta sala dieron conciertos el afamado pianista chileno Armando Palacios, el pianista argentino Nino Colli y el violinista, Andrés Dalmau, radicado en Argentina. Desgraciadamente este teatro fue completamente devastado por un incendio a fines del siglo XX. Ambos músicos cultivaban música romántica.

En la siguiente ilustración podemos observar una vista general del Teatro *Politeama*.

Ilustración 7. Teatro *Politeama* construido en Punta Arenas en 1920.



Sala del Teatro “Politeama”, en 1920, gentileza de Pérez, M.

En esta ilustración se observan los diferentes espacios que presentaba el teatro “Politeama”. En el diario *El Magallanes*, se reseñan los valores de las entradas. En el año 1920 la galería costaba \$1 y el palco bajo \$6 por persona, aproximadamente:

“Teatro Politeama.

Compañía de Leopoldo Laine.

Sainete en 2 cuadros: “Velorio del angelito”, “Los inmigrantes”, de Felipe de Novoa.

Precios de las localidades:

Palcos bajos- 4 entradas \$25.

Palcos altos- 4 entradas \$15.

Platea \$5.

Balcón numerado \$3.

Generales \$2.

Galería \$1” (Teatro Politeama (1925. 10 febrero.10). Espectáculo de la Compañía Leopoldo Laine. El Magallanes, p.5.).

En las primeras décadas de ésta sociedad, son los salones de “Hoteles” los que ofrecen *dinner danzant*, *matinée danzant* y *soirée danzant* con el objetivo de ofrecer entretenimiento y diversión a la gente que visitaba estos hoteles. Los salones más antiguos que se mencionan en las fuentes escritas son el Salón de recreo *Las Delicias* del tenor Gagliastri y Salón del alemán Bötél. Luego la Confitería *Alhambra* y confitería y boite *Rendez Vous*, junto al Palace. En 1935, la boite *Rendez Vous* organizaba concursos de baile con ritmos de Tango, Swing, Vals, Conga, Jota y Cueca y tenía a la orquesta Internacional de Musso y Ljubic, en forma estable, posteriormente esta boite ofrece una banda de Jazz con el maestro Orlandini.

Los grupos instrumentales de cuerda y los pianistas eran contratados por los dueños de hoteles y confiterías, antes de la invasión del disco y el cine sonoro. Un ejemplo, “*La Brasileña*”, café del croata Dépolo y desde 1929 del español Jovino Fernández, era una pastelería, café, bar, *Restaurant & Biógrafo*, contrataba músicos para su sección de *variedades*. En noviembre de 1925, se presentó en este local y con gran éxito la artista y cupletera Anita Florio, famosa en el ambiente artístico de esa época. La agrupación croata Tamburitza “*Tomislav*”, también actuaba en este espacio público. Cada día se anunciaba un espectáculo de cine mudo junto a los mejores licores en el café “*La Brasileña*”.

Por su parte la banda musical fué utilizada en espacios públicos abiertos, (plazas, muelles, calles, canchas de patinaje) por su fuerte sonoridad y en espacios cerrados, como el teatro Municipal, entre otras salas de espectáculos de Punta Arenas. La retreta se ofrecía todos los domingos a mediodía y en algunos años se publicó la audición de la banda los

días jueves en la tarde, en la cancha de patinaje, plaza central o en el muelle de pasajeros, donde acudía una audiencia de diferentes estratos sociales, con el fin de entretenerse.

Antes de 1910, la banda se fundaba por las distintas instituciones como la Municipalidad, el Cuerpo de Bomberos y el Ejército, su función fue entretener y dar identidad a los actores sociales. Los instrumentos que usa una banda son ruidosos, muy sonoros y fuertes, (trompetas, bombos, platillos, entre otros) de modo que se impone en cualquier recinto o en espacios abiertos como las plazas, muelles y calles de una ciudad. Esta música fuerte y de compás marcial infunde ánimo y alegría al espectador y oyente que va a la retreta a entretenerse y divertirse en una actividad social.

Ilustración 8.” Banda del ejército” de Punta Arena, 1920.



Livacic, S. y Perich, J. (1997:158). *Magallanes Colonial*. Punta Arenas: Marangunic, R.

El 13 de noviembre de 1920, la banda del batallón *Magallanes* acompañó una fiesta de alemanes, bajo la dirección del señor Stobert, incluyó música tradicional germana y música docta de estética alemana, obras de autores barrocos, clásicos y románticos, y compositores contemporáneos de formas bailables:

“El sábado 13 de noviembre a las 6 p.m. en punto.

Programa.

1.- Introducción de la ópera “Lohengrin”Wagner.

2.-MinuettoPaderewsky.

3.-Coro por alumnos de colegio.

- a. *Frühling swölkchen.*
- b. *Mein Herz du dich auf*.....*Abt.*
- 4.-*Lieder.*
- a. *Ich Liebe Dich*.....*Beethoven.*
- b. *Ständchen*.....*Schubert.*
- c. *Wiegenlied*.....*Brahms.*
- 5.-*Con acompañamiento de violín.*
- Largo de Xerxes*.....*Händel.*
- 6.-*Melodien Kranz*.....*Schubert.*
- 7.- *Bailes.*
- Rendez Vous*.....*Alerrer.*
- Narcisos*.....*Nervis*” (Velada de la colonia alemana (1920. Noviembre.13). Programa. *El Magallanes*, p.3).

La banda se esmeraba por presentar repertorios diferentes cada domingo y publicaba el repertorio en el periódico local *El Magallanes* en 1932. Como ejemplo observaremos tres programas de retretas de la banda del año 1932, en enero, abril y septiembre:

a) “Audición de Banda del Destacamento.

11.30 en Plaza Muñoz Gamero.

1.-“*Valdivia, mi recuerdo*” pasodoble.

2.-Mozart, “*Titus*” obertura.

3.-Kéler-Bela “*Soldaten leben*”, Fantasía.

4.-Tango N.N.

5.-Arroyo “*Mamá yo te quiero*” foxtrot.

6.-Marcha real” (“Audición de la banda” (1932.Enero.3). Programa. *El Magallanes*, p.6).

b) “Audiciones de la Banda.

Plaza Muñoz Gamero de 11.30 a 12.30 horas.

1.- G. Serpette Honor y Patria. Marcha.

2.- Grossman “Czardas” Rapsodia Húngara.

3.- Gilbert “María, María” serenata de la ópera “Das Fronlein vom amt”.

4.- E. Blanchart: “Flores chilenas”. Fantasía.

5.- O. Strauss. Una hora más de amor. Fox trot de la película sonora “El teniente seductor”.

6.- Marcha final” (“Audición de banda” (1932, abril.24). Programa. *El Magallanes*, p.5).

c) “Audición de banda.

- 1.-H. Bagot *Los Casseurs*.
- 2.-*Au Mort Hommes*, Marcha.
- 3.-E. Blanchart *Flores Chilenas*, fantasía.
- 4.-C. Zeller “*El vendedor de Pájaros*”, potpourri.
- 5.-*Cantando bajo la lluvia*, foxtrot.
- 6.-Wattle “*San Pedro*” Marcha Final” (Audición de Banda (1932. 25 de septiembre. 25). Programa. *El Magallanes*, p.3).

En todas las retretas se incluía un ritmo de moda, una obra criolla chilena, y todas se iniciaban y finalizaban el espectáculo con ritmo de marcha. El repertorio que ofrecía la banda era de música popular en su mayoría, para entretener a un público heterogéneo, con diversa cultura musical.

4.1.2. Función de socialización

Los músicos tienen participación en los espacios que brinda el contexto social, estos espacios fueron los barcos, el cine silente, las veladas artísticas, los comedores y salones de baile de hoteles, en boites, en los bailes sociales de cada colonia, en salas de espectáculos públicas donde pueden amenizar entre actos, hacer preludios, interludios y acompañar a cantantes y bailarines en espectáculos de variedades.

Con la aparición del disco, los bailes se pueden hacer sin necesidad del músico presente, en el salón del hogar. Según fuentes orales, en las primeras décadas bailan polka y ranchera, pasodoble, tango, vals y hacia mediados de siglo XX, bailan chotis, bolero y mambo. La música permite la interacción social, armoniza las relaciones etarias, de género, de status social, de raza, etc., y en la reciente Punta Arenas fue muy importante para la socialización y conocimiento de otros actores sociales con distintas nacionalidades, razas y lenguas.

4.1.2.1. El disco, la partitura y el cancionero

Entre 1905 y 1915 la música popular internacional, se adquirió a través de la industria del disco, de las partituras, del cine y el “cancionero” que editaba las canciones de moda para la juventud de esa época. De este modo, el repertorio fue conocido por la gran mayoría y las canciones y bailes de moda, se practicaron en todos los niveles de la sociedad de Punta Arenas.

Una de las funciones del disco fue amenizar las fiestas sociales con el repertorio moderno, donde ya no era necesaria una orquesta. Los ritmos que se practicaron en esta década eran: foxtrot, charleston, ranchera, pasodoble, vals y tango. Estos ritmos empiezan a llegar en partituras a Punta Arenas, de este modo la música popular también se podrá imitar en el interior del hogar. Posteriormente, llegaron los *cancioneros*, que ofrecían las canciones de las películas de moda, en la casa del comerciante croata, Kirigin, calle Errázuriz 663.

La partitura que observamos en la siguiente figura: “*Chevy Chase, foxtrot de J. Hubert Blake (Eubie) Published by W. Stern & Co. New York, Chicago, London.*” fue de propiedad de la familia Braun-Menéndez, cuyos hijos tenían clases privadas de instrumentos (piano, violoncello, flauta travesa y canto) con los músicos residentes.

Ilustración 9. Partitura de un fox-trot de la familia Braun Menéndez.



Gentileza Museo Regional de Magallanes.

En la década de 1915 a 1925, la música de diversión que usó la sociedad, continuó llegando en discos y partituras. Se practicaba con el piano, mandolina y las orquestas de baile, que en esos años tenían formación bonaerense (acordeón o bandoneón, piano, violín o flauta y a veces percusión), estilo orquesta de tango y norteamericana, estilo jazz band con trompeta y saxofón.

La música se difundía con los discos y cintas cinematográficas, que en ésta época llegaban en barcos a vapor a los empresarios de los teatros (Rada, Mattioni, Lilley, entre otros). Las casas comerciales de Barassi, Jacobs, Gilli, Strauss y Patán ofrecían discos, gramófonos, victrolas, muebles con tocadiscos y posteriormente aparatos radiales. Los instrumentos musicales y partituras se podían adquirir en los almacenes que proliferaron en las primeras décadas del siglo XX. A continuación observamos la publicidad del almacén de música de un inmigrante español en el año 1918:

“Almacén de música de Luis A. García.

Calle O'higgins n° 956.

Punta Arenas.

Instrumentos de música, música impresa y armónicas de boca.

Constantemente novedades de música impresa.

Gran surtido de música impresa.

Gran surtido de música para violín y piano. Métodos, cuerdas de todas clases, púas para gramófonos, arcos para violín y artículos de escritorio” (Casa de música de Luis García. 1918 (12 de octubre). *La Razón*, p.6).

Los ritmos que estuvieron de moda en las primeras décadas en que llegó el disco, fueron el *vals, tango, milonga, paso doble, polca, mazurka, ranchera, foxtrot, schimny, one y two step, charleston, rumba* y se agregan el *bolero y conga*, todos ritmos bailables que se utilizaron para diversión de la sociedad de Punta Arenas. La casa comercial de Barassi Hnos. publicaba los títulos de moda entre los cuales venía la ranchera “Arroz con leche” y la rumba “La Cucaracha” (Nueva Remesa.1935. (8 de febrero) *El Magallanes*, p.5).

El ritmo preferido que practicaban los jóvenes de los años “40” del siglo pasado: “*Nosotros hacíamos picnic y llevábamos una vitrola, bailábamos mucho chotis*”. (Testimonio de Ursic, D.).

Según la información que nos ha entregado el testimonio de Mera, D. (1932-2011), respecto de los bailes, señala: “Mis padres llegaron en 1907, bailaban vals, polka y mucha ranchera. Yo bailé *Mambo y Bolero*, en malones, fiestas que se realizaban en las casas en ese tiempo. Se celebraban los 15 y 21 años con una gran fiesta en la casa. A mi casa se invitaba a jóvenes del Liceo de Hombres”.

La fuente oral Ursic Desanka, descendiente de croatas señala respecto a las prácticas musicales de la década de 1940: “La *Victrola*, se llevaba al picnic, allí se bailaba *tango y ranchera, corrido mexicano, chotis*, pero lo que más se bailaba, era el *pasodoble*. Este era de la cultura de la Patagonia. El *chotis* es español, como lo que cantaba Sara Montiel. Los alemanes bailaban *mazurka*. En los salones y picnic se bailaba *pasodoble y foxtrot*”.

El comerciante alemán Carlos Strauss, vendía discos y gramófonos en 1915: “*Gramófono y discos de las mejores marcas, visitada en White Hotel de Carlos Strauss*” (Carlos Strauss. 1915 (2, enero). *Chile Austral*, p.3).

En 1920 se ofrecían discos en inglés con las mejores canciones de guerra.

“*Suc. Vitus Frey Lazaro.*

Have received by Branch Steamers 1.200 gramophones, disc in English songs by this best British artist and war songs and must also album for discs Suc. Vitus Frey “El tenor del siglo” (Vitus & Frey. 1920 (september 15.). Discos. The Magellan Times, p.1).

El croata Kirigin ofrecía las canciones de moda en un “Cancionero”, en su negocio de calle Errázuriz 663. Vals de *Los Escombros de Chillán* y *Balalaika*, entre otros temas de moda que se publicaban en el cancionero.

La boite *Rendez Vous* tenía una orquesta para acompañar los bailes nocturnos, en 1945 se publicó en el periódico *El Magallanes* a la orquesta del maestro Orlandini con el cantor L. Gallardo. Las mesas se reservaban con anterioridad. Ésta fue una boite elegante y de élite, de acuerdo al valor de la entrada y a las historias de vida que han relatado las fuentes orales que conocieron este espacio en que la música ayudaba a la socialización de sus actores.

Los espectáculos de las compañías de ópera que visitaban Punta Arenas, permitían que la sociedad participara en bailes y cenas de clubes, posterior a las actuaciones de los artistas en la sala de teatro. En 1920 visitaba la ciudad una compañía de óperas de Italia.

Se anunciaba así: “el 5 de febrero debutará en el Teatro Municipal la *Compañía de Ópera italiana* con la obra *El barbero de Sevilla*, del inmortal maestro Rossini” (Teatro Municipal (1920, Enero, 31), *Chile Austral*, p.3).

4.1.2.2. Espacios privados de prácticas musicales

Entre los espacios privados, observamos que los salones de música de la clase económica más alta (ricas familias de Sara Braun, Menéndez Behety, Rodolfo Stubenrauch, Blanchard, o Braun Menéndez), estuvieron influenciados por la estética francesa e inglesa, organizaban *garden party* y *soirée* y *dinner danzant*, bailaban cuadrillas, contradanza, gavota y minué, propias de la estética barroca francesa y practicaban música de compositores románticos europeos y populares latinos, encontrados en las partituras de piano de la familia Braun.

Observamos que la clase social no fue una frontera, para que actuaran las mismas orquestas de baile que se formaron en Punta Arenas, entre las décadas de 1920 a 1940. La música ayudó a socializar e integrar a los actores sociales de distintos estratos económicos existentes en clubes y salas de hoteles. Estos se dividieron por la nacionalidad y lengua que practicaba el dueño, pero todos los hoteles contrataban a músicos para sus cenas y fiestas bailables, entre los años 1900 y 1930.

“[...] *Un flujo importante de inmigrantes y visitantes llegaba a Punta Arenas, la que hacía una década era considerada una aldea [...]*” (Punta Arenas. (1909, octubre.1). *Chile Austral*, p.3).

a) Hoteles

Surgen hoteles, con una necesidad de acoger a los muchos huéspedes, que llegaban con el flujo constante de vapores que surcaban el estrecho de Magallanes y la importancia para nuestro estudio, radica en que contrataban orquestas para realizar *dinner concert* y *dinner danzant* en sus salones. Estos hospedajes eran comercializados por inmigrantes residentes. El universo hotelero debe destacarse, porque da cuenta del desarrollo cultural musical de una sociedad, que acogía a una diversidad de lenguas y nacionalidades.

La orquesta de Gliubic¹⁸ (Ljubic) acompañó a la clientela del Hotel *Cosmos* en una *Diner Concert* en mayo de 1929, este es un ejemplo de cómo los músicos buscaron financiación amenizando las cenas y fiestas en los salones hoteleros:

“*Hotel Cosmos.*

Domingo, 5 de mayo de 1929.

Diner Concert.

La orquesta dirigida por el maestro Juan Gliubich ejecutará el siguiente programa:

1.- Ouverture Der Erlenhügel.....F. Kuhlen.

2.-Suite Moderne.....J. Armandola.

3. Mods sentiments.....G. Becci.

4.- Andante aus der Symphonie.....L. Beethoven.

¹⁸ El apellido es Ljubic, pero en Punta Arenas lo escribieron Gliubich, de acuerdo a la fonética castellana.

5.- *Gondola Nera.....Rotoli*". (Hotel Cosmos (1929, 5 mayo), Diner Concert. Programa. *El Magallanes*, p.4).

Hotel *Kosmos* de Carlos Brockow, albergaba tradicionalmente a alemanes, después de la Primera Guerra Mundial cambió de dueño (Toth, J.) y se llamó *Cosmos*, para no vincularle con Alemania, pero siempre fue frecuentado por visitantes germanos, incluso en 1944 se realizaron cultos luteranos en sus dependencias.

El hotel *Cosmos* de Juan Toht y Cía. (posteriormente de J. Biget) también ofrecía *dinner danzant* y *dinner concert* entre 1936-1945. Cada hotel tenía huéspedes que hablaban el idioma de su dueño. El aspecto musical también se desarrollaba en los comedores de estos hoteles, con pianistas y/o orquestas de baile, que amenizaban las cenas que a veces eran bailables. Un ejemplo de repertorio que la orquesta de Gliubich ofreció en 1929, a los que cenaban en el hotel Cosmos:

"Dinner concert en el hotel Cosmos, con la orquesta de Juan Gliubich. Repertorio: Overtura La Serena de Auber, La Traviata de Verdi, Scherzo de Schubert, Constantinopla de Harry Carlton". (Dinner concert (1929, abril, 25). *Chile Austral*, p.5).

El idioma que se practicaba en cada uno de estos hoteles con salones privados, era una característica que atraía a determinado público y clase sociocultural, por ejemplo:

Hotel del *Puerto* de los españoles Menéndez y Montes, habla hispana.

Hotel de *France*, de Baylac, para gente de habla francesa. Reunió a la colonia francesa en sus comedores para homenajear a Jean Charcot, un explorador francés que visitó la ciudad.

Hotel *Progreso* del asturiano José Menéndez, para los de habla hispana.

Hotel *Royal*, fue de los británicos, alojaban administradores y estancieros de Tierra del Fuego y de Argentina. Fue el hotel donde se alojó Ernst Shackleton en su viaje hacia a la Antártica.

Hotel *Central* de propiedad del alemán Daniel Böhr, padre del músico y cineasta José Bohr, en calle Roca. Fue para visitantes de habla alemana.

Hotel *Roma*, para visitas de lengua italiana.

Los colonos italianos presentaron músicos profesionales, titulados en Italia, como Ángel Rossi y Luis Musso, nombres activos en la vida cultural de Punta Arenas, antes de la

II Guerra Mundial. Ambos tuvieron orquestas de baile, y participaron en las salas mencionadas.

De acuerdo a fuentes orales, en la década del '40, las mujeres salían a bailar en compañía de sus madres. Los discos tenían ritmos vals, fox-trot, charleston, cueca y tango.

Según testimonio de Gallegos, O.: “*Yo fui campeona de baile, de fox-trot y tango. Se bailaba mucho vals, charleston y fox-trot en mi tiempo (1943-1950). En la confitería El Telégrafo se bailaba, a las mujeres nos daban naranjas, nosotras no bebíamos alcohol, y siempre la mamá estaba con nosotras*” “*Para el 18 de septiembre y el 21 de mayo nos ponían cueca, pero no nos gustaba. Preferíamos bailar tangos. Nos gustaba más la música argentina que la chilena*”.¹⁹

En medio de todos estos bailes extranjeros el Hotel *Cabello* con sus “Cuecas al aire libre” ayudaba a dar identidad chilena a Punta Arenas, además cobraba una entrada de \$10 que incluía asado y bailes, lo que permitía que fueran personas de los niveles mas bajos de la escala social de esa época.

Hacia el año 1945, aumentan las salas de baile en la sociedad de Magallanes.

Salones de fiestas y bailes de la década de 1940: del *Frontón Español*, boite y pastelería *Rendez Vous*, salas de clubes deportivos *Victoria*, *Olimpia*, *Orompello*, *Arturo Prat*, salones de clubes de inmigrantes: *Club Suizo*, *Club Yugoslavo*, *Club de la Fratellanza italiana*, club británico, alemán, Centro español en *Casa España*, *Salón del St. James*, *Salón Club Británico*, *Club Turf*, (hipódromo, *racecourse*) salón del Club Hípico, *Salón Tres Puentes*, Centro Austral, *Café danzant El Trocadero*, *Salón de la Primera Compañía de Bomberos*, salón de la Bomba Francesa, Salones de hoteles: *Hotel Cervantes*, *Cosmos*, *Savoy*, *La Bolsa*, entre otros, *Casa de Pedro Díaz* y *Casa de Humilde de Chamorro* en Río Seco. *Casa España*, frente a la Plaza Muñoz Gamero, salas del partido radical y del partido socialista, son algunas de las salas de baile que se mencionaron en las fuentes escritas del año 1945.

Las salas de hoteles que surgieron por la libre migración de personas que requerían de hospedaje van en disminución a medida que avanza el tiempo de la II Guerra Mundial. En el año 1914 se registraron 256 residenciales y pensiones y 50 hoteles en Punta Arenas, pero hacia el año 1942, se observan 12 residenciales y pensiones y 35 hoteles. (Martinic,

¹⁹ (Fuente oral Olaya Gallegos Z. 1932).

M. (2005). La hotelería en el antiguo Magallanes (1870-1950), *Magallania*. Punta Arenas. Versión online ISSN 0718-2244. Vol. 33 (1):5-24 Rescatado el 14 de abril de 2013 de: www.scielo.cl).

b) Clubes

Los españoles crearon una rondalla y estudiantina, con guitarras y mandolinas, dirigido por Narciso Rada y Jovino Fernández, en las primeras décadas del siglo XX. En nuestros días, los descendientes de asturianos mantienen en la Casa España, un conjunto musical con gaitas y percusión y un coro mixto.

Los inmigrantes se agruparon en clubes por nacionalidad. Allí practicaban su lengua, música, costumbres, comidas, etc. Según el testimonio de Mrgudic Juan: “*El club era nuestra casa. Nos gustaba ir, ahí jugábamos, cantábamos, comíamos y hablábamos en nuestra lengua*”.

En la siguiente ilustración observaremos una agrupación de cuerdas de los españoles, dirigidos por el inmigrante Jovino Fernández, quien fuera dueño de la cafetería, restaurant y pastelería *La Brasileña*. Fernández tenía formación de violinista y director de coros.

Ilustración 10. “Estudiantina española” en el año 1925, con su director, Jovino Fernández.



Moreno, M. (1995:73). *Estampas de una Tierra al Fin del Mundo*. Santiago de Chile: Pirineos Reproducciones gráficas.

Los géneros musicales que se cultivaron entre los descendientes de los asturianos, en la Patagonia (río Gallegos y Punta Arenas), fueron la Jota de Asturias y partes de zarzuelas y cantos típicos tradicionales de España, con una rondalla y coro.

La jota es un baile tradicional de España, cada región presenta una jota característica, así se presentan jotas en Valencia, Castilla, Asturias, Canarias, Murcia, Cantabria, entre otras regiones españolas. La *rondalla*, es un conjunto instrumental de cuerdas pulsadas, vihuelas, guitarras, mandolinas, violines y percusión con triángulos y castañuelas que acompañan la jota.

La “jota” de Asturias llegó con los asturianos a la Patagonia del sector argentino y chileno, y la “muñeira” con los españoles de Galicia.

En el testimonio de Pérez Antonio señala:

“Mi papá tocaba acordeón y bombo...En el club Galicia, calle José Menéndez con Lautaro Navarro, bailaban mucho Paso doble y “Muñeira”²⁰, danza típica y tradicional de

²⁰*Muñeira*, danza binaria, grupal y circular suelto, se baila con brazos en alto, con o sin castañuelas, zapateado y muy saltado. Se acompaña con gaita, tambores, castañuelas y a veces es cantado.

Galicia...En el club celebrábamos el 25 de Julio, el día de Galicia, el día de Santiago de Compostela, ...hoy no quedan gallegos en Punta Arenas...solo yo”.

Era habitual que tuvieran fiestas en la Casa España, edificada frente a la plaza principal, Muñoz Gamero y realizaran fiestas en diciembre para las romerías, donde hacían procesiones, bailaban jota, cantaban partes de zarzuelas y hacían comidas típicas, estas fiestas duraban varios días.

Por su parte la colonia alemana tuvo la primera orquesta, dirigida por Ernesto Zucker con veinte músicos que la integraban y que acompañó las dinner danzant del hotel Royal hasta la década del “20” según se observó en *The Magellan Times* de esos años, además la colonia creó en 1898, un conjunto vocal masculino, llamado Deutsche Männer Gesangerein *Eintracht* (Armonía).

“Deutsch Männer Verein. Eintracht. Zu dem an Sonnabend 8 August 1914, anlässlich dem 14. Stiffungs festes Stattfindenden.Konzert und Gesindball werden sämtlich Freude des Verein eingeladen[...]Das Komitee” (Das Komitée (1914, Julio,30) Deutsch Männer Verein Eintracht. *El Magallanes*, p.4).

A continuación se presenta una fotografía del conjunto vocal masculino germano denominado “*Eintracht*”.

Ilustración 11. Conjunto vocal “*Eintracht*”, del 1º de enero del año 1904.



21

Fotografía perteneciente a la familia Mutschke.

La cultura alemana se expresó en el club social, a través del piano (pianista Octavio Langman), orquesta de veinte músicos que dirigió Ernesto Zucher Schilhauer, el baile con ritmo de mazurka y waltz, y el canto (Männergesangerein *Eintracht*), el *music hall* se ofreció en el salón Río Los Ciervos de Bötzel, colono alemán, el Lieder Kranz de los residentes y acordeonistas germanos, son todas ellas manifestaciones musicales propias de la colonia alemana en Punta Arenas. Los alemanes pertenecieron a un estrato socioeconómico alto en la sociedad de Punta Arenas, pero las guerras mundiales fueron las causantes de su desaparición, ya que sus nombres aparecieron en las listas negras que publicaban los ingleses.

Las colonias realizaban bailes y conciertos en sus respectivos clubes, por ejemplo, el Club Alemán, en el año 1899 publicaba:

“Club Alemán: después del concierto, el baile duró hasta las 3 de la mañana”. (“Baile en el Club Alemán” (1899, Junio, 22). *La Aurora*, p.1).

²¹Fotografía de Marita Mutschke (fuente oral descendiente de alemanes).

Los bailes de la *Fratellanza italiana* fueron amenizados por Ángel Rossi, Luis Musso, ambos músicos dirigieron orquestas de baile. La pianista Ivonne Maffat formó la Sociedad Musical con fines benéficos y su hermano fue director de bandas, y el tenor Antonio Gagliastri, fueron italianos que formaron parte de esta colonia. Los inmigrantes italianos se reunían en torno a “bailes de fantasía” en su club, durante las primeras décadas del siglo pasado.

La colonia francesa tuvo dos destacadas pianistas, Cecilia Paradis y Matilde Beaulier, quienes amenizaron veladas y bailes sociales con sus coterráneos.

Los croatas tuvieron una Tamburitza, conjunto de cuerdas denominado “Tomislav”, desde 1904, y un coro mixto, que animaba sus reuniones y fiestas bailables. Aunque la primera fue creada con adultos, luego en 1914 observamos que la escuela de música que se formó al interior de la colonia daba sus frutos, se observan niños en la Tamburitza, cuyo director era Juan Locker, a quien podemos observar en la siguiente ilustración rescatada en 1914 por *La Prensa Austral* y publicada en el Bicentenario, 2010, en *El Magallanes*:

Ilustración 12. Tamburitza o Estudiantina “Tomislav”, 1914



El Magallanes de 2010, lámina de distribución gratuita por el bicentenario.

Hacia 1940, la música popular había entrado al interior del club croata, los bailes de moda se practicaron con acompañamiento de instrumentistas y con discos. La *Tamburitza* o estudiantina croata también practicó repertorioailable, además del tradicional de su país y de género docto de estilo romántico.

En el testimonio de Musac se señala: “En el club yugoeslavo se bailaba mucho *vals* y *pasodoble*, *tango* y *foxtrot*. En el club tocaban el piano la Cecilia Paradise y un Señor Gliubic, pianista croata y la orquesta que le nombré... mi hermana Rosita ¡bailaba tan bien el Charleston!” (Musac Mimica Amalia, 1924-2010).

Las fiestas y reuniones aailables se efectuaban al interior de los distintos clubes de colonos y de deportes, el siguiente es un ejemplo de baile social de los inmigrantes británicos.

“Fiesta Social de la galería Británica. El club inglés.

A las 9.30 empezaban a llegar las primeras familias...en impecable *evening dress*.

Una comisión de jóvenes de la British Association introdujeron a las familias al gran salón.

En elegante cartulina se leía el siguiente Programa de danzas, al que se ciñó entusiasmadamente el baile.

Programa

- 1- Cuadrillas
- 2- Valse
- 3- Pas de quatre
- 4- Valse
- 5- Pas de Patineurs
- 6- Lanceros
- 7- Valse
- 8- Mazurka
- 9- Valse
- 10- Cuadrilla²²
- 11- Pas de patiner
- 12- Valse
- 13- Pas de quatre

Extras

Oficiales del crucero AMETHYST, comandantes Ricardo Webb, Dr. John Page.

Teniente: Cambell.

Cuadrilla de Honor

²²Cuadrilla, usaba figuras de molinetes, pasacalles, cruces, espejos y paseos, para los cuales era indispensable un profesor de baile.

Bailado por las siguientes personas: Sr. Fernando Chaiguereau y Sra. Cameron.
Sr. Mac Donald y María Prendez.
Sr. F. H. Jacobs y Sra. Manns.
Sr. L. Cardinaal y señorita May Scott.
Sr. Teniente Campbell y Srta. Cole Arister.
Sra. Ana Ball de Cosme.
Sr. Scott.
Sr. Bourquet.
Srta. Pisano.
Srta Dettlef, Srta. Prendez, Blanchard.
Blasco Genkowsky, Stubenrauch, Touseid, Vickery, Jacobs, Graham” (1910, Enero, 21, *Chile Austral*, p.4).

Por su parte entre los inmigrantes de Chiloé, se practicaba música que no exigía partitura, se improvisaba. El no tener instrumentos permitía su creación. La guitarra, acordeón y las palmas, eran sus medios de expresión musical, además del canto. El testimonio de Muñoz Bernardita señala: “*Mi papá acompañaba a la guitarra y acordeón con un instrumento que él creó, era un cajón con un hilo de plomo que enceraba y giraba para dar una altura y así llevaba el bajo rítmico que acompañaba a los otros instrumentos y al canto*”.

4.1.2.3. Espectáculos musicales

a) La velada

En la velada la música cumplió las importantes funciones de establecer la unión y comunicación en la sociedad de Punta Arenas. Fue en estas veladas o reuniones que se celebraban en horas del atardecer, que la gente tenía la ocasión de socializar y conocer a los intérpretes e integrantes de familias que llegaban a colonizar la Patagonia.

La velada fue una forma de socializar en torno al arte, es decir, la gente se reunía en torno a la música instrumental, el canto y la poesía y a veces también incluían danzas. En esta primera época de Punta Arenas se hacían *veladas* y *tertulias* en el salón de la familia y en salones de escuelas, con motivo de celebraciones de instituciones, de festejos patrios, aniversarios y obras de beneficencia.

A continuación, damos un ejemplo de un trío de inmigrantes que interpretaban flauta, violín y piano, y se ofrecía para tocar en las veladas y tertulias de Punta Arenas en 1900. Este trío también participaba en un espacio público, el café *Colón*, de D'Acierno, que en ese mismo año, ofrecía cinematógrafo gratuito, y se publicitaba para presentarse en tertulias privadas:

*“Café Colón, de Romeo D’Acierno
Calle Ñuble n° 769, antiguo local de imprenta La Nación.*

*Licores finos de las mejores marcas
Especialidad en vinos legítimos españoles*

Terceto de Piano, Violín y Flauta

Gran Concierto. Gran Repertorio de óperas, operetas y zarzuelas”, D’Acierno, R. ”Todas las noches por el Terceto de piano, violín y flauta” (1900, julio, 11). El Magallanes, p.2.

En 1912 la colonia alemana celebra un aniversario más y lo hace iniciando la velada con el himno de la nación alemana y con música de compositores alemanes en su mayoría, luego realizaron una parodia de una ópera de Wagner, con los inmigrantes residentes que habían formado un coro masculino, y participaron instrumentistas y actores amantes del arte de dramaturgia:

“Sociales

Club Alemán celebra el 13° Aniversario de su fundación.

Programa

- 1.- Coro “*Gruss an das vater*” cantada. Himno.
- 2.- S. Volmer: *Andante* de Sonata opus 47 de Beethoven.
- 3.- Sr. Koster: *übers Jarla*, romanza de C. Bohn. *Vergebliches stanchen*, Johannes Brahms.
- 4.- Coro: *Die Beichte*, solo sir Stokler.
- 5.- Sr. Volmer “*Nostalgie*” de C. de Saint-Saens.
- 6.-Srta Elena Goeminne y Sr. Luis Köster, dúo:
Die verkaufte Braut de Smétana.
- 7.-Coro: “*Am vorthen See*” vals, para coro y piano.

II Parte

“*Lohengrin*”, parodia de la ópera *Lohengrin*.

Reparto

Elsa von Brabant, Sr. Ecke.

Lohengrin, Sr. Sauer.

Köning, Sr. Kaise.

Priester, Sr. Stockler.

Kammherr, Sr. Raupoter.

Coro de los asistentes, gesangverein “*Eintracht*” (1912, septiembre, 7). *Chile Austral*, p.6.

El 3 de octubre de 1933, se realizó una velada por el “Día del Hospital”, actividad en que participaron los pianistas profesionales Hugo Standke y Benjamín Divasson, el violinista español Enrique Artigas y la banda del regimiento:

“En velada por celebración del Día del Hospital

-toca la banda del Regimiento una selección de obertura.

-Hugo Standke toca en piano *Rapsodia Húngara N°12 de Liszt*.

-La soprano Sra. Griesler Cantará “En alas de un canto” de Mendelssohn,

-“Dance de Czigone” de J.Hubey en violín, por Enrique Artigas y acompañado al piano por el Sr. Dibasson” (“Día del Hospital” (1933, Octubre, 3). *EL Magallanes*, p.3).

b) Compañías de espectáculos líricos y dramáticos

Entre 1894 y 1905 Punta Arenas fue visitada por compañías de comedias y teatro que traen sus propios músicos, y circos que igualmente traen su banda musical. La ciudad no tenía salas apropiadas para recibir los elencos, excepto el teatro Municipal desde 1899, y la sala del cuerpo de bomberos de la Primera Compañía en calle Roca, ambas tenían piano a fines del siglo XIX. Entre 1895 y 1905 la sociedad puntarenense estaba consolidándose sobre la base de inmigrantes europeos que cultivaban la música de sus países de origen, pero el gran apoyo de profesionales instrumentistas y cantantes que llegaban con las compañías de operetas, operas, zarzuelas y sainetes que visitaban la ciudad en su paso por el estrecho de Magallanes, era de absoluta importancia para la motivación del estudio musical de los músicos radicados en la aislada ciudad. En el año 1899 se inauguró el teatro Menéndez, con la ópera *Lucía di Lammermoor* del italiano Gaetano Donizetti (1797-1848) y tuvo la participación de la connotada soprano italiana Frida Ricci de Paz, en el rol principal. La orquesta pequeña estaba compuesta por un piano, dos violines y flauta. Ricci participó en una temporada con las óperas “Ernani” de Verdi, además de la ópera de Donizetti.

En 1901 se ofreció la ópera “Carmen” de Bizet en el teatro Cosmopolita, de Waldo Seguel esquina Talca, con una orquesta formada por dos violinista, un flautista y un pianista, músicos que venían con la compañía de óperas.

La zarzuela, opereta y ópera son los géneros que ofrecen las compañías españolas que visitaron Punta Arenas entre 1895 y 1905. Cada compañía traía variedades de zarzuelas y cuadros vivos.

Junto a circos y compañías de teatro, líricas y de variedades venían cómicos, prestidigitadores, magos y transformistas. Todas traían sus propios coros, cupletistas, orquestas y bailarines. Las compañías de teatro, zarzuela, opereta y variedades se quedaban entre uno y tres meses en Punta Arenas. Todas trajeron un amplio repertorio para atraer a un público que cada noche tenía un espectáculo diferente. Muchas veces algún actor, cantante o músico enfermaba y la compañía ofrecía espectáculos en su beneficio. Entre algunas compañías podemos citar a las de Marini Elizaldi en 1894, Compañía italiana de operetas que trajo el empresario Tito Poggi en 1895, Compañía de zarzuelas y óperas que dirigía André Dalmau en 1897 y Compañía de ópera con la soprano Ricci, que inauguró el teatro Menéndez en 1899.

La Compañía lírica italiana *Marranti-Long*, visitó la ciudad en 1905, venía con una orquesta de 12 profesores y ofreció difíciles óperas de autores románticos italianos: *Lucía de Lammermoor* la más famosa de Gaetano Donizetti (1797-1848), *La Gioconda*, de A. Ponchielli (1834-1886) es muy célebre por el ballet “La danza de las horas”, *Tosca* y *La Bohème*” de G. Puccini (1858-1924), y en *Aída*²³ de Verdi (1813-1901), participaron las siguientes voces:

“Tenor: Sr. Russomano

Bajo: Sr. Carrera

Barítono, Sr. Viñas

En el rol de *Aída* Srta Elisa Bassi.

Srta Faff hizo una “Amneris” muy discreta.” (1905, Enero, 9). *El Comercio*, p.2.

En “*La Bohème*” de Puccini la Compañía *Marranti-Longo* anunció los roles de los cantantes:

“Sr. Marranti en el rol de “Mimi”.

Srta. Faff, Musette.

Tenor, Sr. Gabardo” (1905, Enero, 11. *El Comercio*, p.2).

²³Aída, ópera encargada por el gobernador de Egipto para la inauguración del canal de Suez, fue compuesta en 1871.

En la ópera *Fausto* participaron los siguientes cantantes:

“Fausto , la Cía. Marranti-Long.

Barítono Sr. Eujenio Ginesta.

Srta. Faff y Feroldi.

Sr. Russomano, tenor en Fausto.

Soprano Sra. Barti Marranti en el rol de “Margarita”.

Bajo el Sr. Carrera hizo “Mefistófeles” (1905, Enero, 12. El Comercio, p.3).

En enero de 1906 la Compañía italiana de operetas *Zucchi Otonello* permaneció en Punta Arenas por tres meses y luego siguió viaje a Rosario, Argentina. Presentó en Punta Arenas una temporada con un atrayente y un amplio repertorio de óperas y operetas de compositores románticos: Strauss, Donizetti, Verdi, Puccini, Lecoq, Suppé, Bizet y Mascagni entre otros. El público tuvo la oportunidad de apreciar famosas óperas como *La Bohème, La Traviata, Lucía de Lammermoor, Rigoletto, La Mascota y Bocaccio*, entre otras.

La Compañía de operetas *Florit* llegó a fines de marzo 1908 para actuar en el teatro Municipal de Punta Arenas, con una temporada de espectáculos de variadas operetas durante semanas.

En septiembre de 1908 se anunciaba en la prensa la llegada de una Compañía de Variedades procedente de Europa, la que se presentaría en el *Royal Theatre*, y traía una orquesta de siete profesores.

En 1910 la Compañía italiana de comedias “Della Guarda” fue agasajada por los italianos residentes, obsequiando una Pepa de oro a la cantante Clara Della Guarda, por sus excelentes actuaciones.

En 1912 visitó Punta Arenas la Compañía de operetas *Cittá di Roma* de Italia.

En febrero de 1914, estuvo quince días con funciones en el teatro Municipal la Gran Compañía de Opereta Alemana de Josefina *Tuscher*, el 2 de febrero estrenó dos operetas en 3 actos *Eva* y *EL Conde de Luxemburgo*, del maestro Franz Lehar (1870-1948), y el 5 de febrero de 1914 estrenó por primera vez en Sudamérica, la opereta *Mädchenmarkt* (Mercado de Muchachas o *Marriage Markt*), opereta en 3 actos, con libreto de M.Brody y F. Martos, y Música del húngaro Víktor Jacobi (1883-1921). Los diez abonos que vendía

el teatro Municipal el 27 de febrero de 1914, para las actuaciones de la compañía alemana *Tuscher*, se podían comprar en las casas comerciales de los inmigrantes Frey&Elkan, L.L. Jacobs y Brinckman y Cía., es decir, en casas de comerciantes alemanes e ingleses. La compañía alemana se embarcó en el barco a vapor “*Oronsa*”, el 16 de Marzo de 1914, rumbo a Montevideo, Uruguay.

En la portada del diario de Temuco, *La Época* del domingo 30 de Septiembre de 1913, aparece el programa de la Compañía *Tuscher*, con Carlos Thiemann como director y cómico y como directores de orquesta Carlos Kapeller y Roberto Mahler, con cantantes Primadonna Eugenia Della, tenor dramático Stefan Kapoel, tenor lírico Franz Matterna, tenor buffo Leo Strassberg, I Tenor Fritz Verbeck. Seguramente la compañía desembarcó en el puerto fluvial de Valdivia pues se integró el músico alemán residente en Valdivia, Roberto Mahler, y se presentó como uno de sus directores de orquesta en la ciudad de Temuco (fundada en 1881), el 1° de octubre de 1913.

En Punta Arenas, esta misma compañía alemana hizo su estreno el 2 de Marzo de 1914 con una obra de Lehar: “Eva”.

Cabe destacar que la compañía alemana de operetas *Tuscher* había visitado otros lugares de Chile, pero hizo el estreno sudamericano de la obra lírica *Der Mädchenmarkt*, en Punta Arenas.

Compañías españolas de zarzuelas, una dirigida por el Sr. Sandoval que venía en barco desde el puerto de Valparaíso y otra que venía desde el puerto de Buenos Aires, dirigida por el Señor Enrique Senisterra, ésta trajo al Maestro director de orquesta Sr. Alfredo Roch y subdirector a Alfredo Padovani²⁴, además llegó con 20 coristas de ambos sexos y 10 “Profesores de Orquesta”, como se les llamaba a los instrumentistas que la integraban.

²⁴Alfredo Padovani, vino a Chile con su padre Antonio Padovani y su madre Angelina en 1884. Toda su familia era artista. Fué director de orquesta, inauguró el teatro Municipal de Viña del Mar. Sus contactos con Italia le permitieron traer a excelentes compañías líricas a Chile. Fue alumno de Enrique Soro y de Luigi Stefano Giarda, como director orquestal. Fue reconocido como el gran maestro de ópera en Chile. Padovani http://centrodae.municipal.cl/wp_cdae/?p=2029.

Padovani fué empresario del teatro Municipal de Santiago en 1897²⁵ y el 23 de agosto de 1924 la empresa Salvati-Farren anunciaba el debut de la compañía lírica en el Municipal de Santiago con la ópera de Verdi, *Aída*, bajo la batuta de Alfredo Padovani. Padovani se destacó como conductor de orquesta en Santiago de Chile y en Europa. Sus estudios musicales los inició en el Conservatorio Nacional de Música y posteriormente continuó dirección orquestal en Europa. En Punta Arenas estuvo en 1914.

En cuanto a las llamadas *operetas*, que son obras líricas de carácter alegre, observamos que el 27 de febrero de 1914 se presentaba una compañía alemana con obras de Franz Lehar (1870-1948), en el teatro Municipal de Punta Arenas:

“Gran compañía de operetas alemana.

Estreno 2 de marzo en el teatro Municipal de Punta Arenas.

Eva, opereta en 3 actos. De F. Lehar.

3 de Marzo

El Conde de Luxemburgo, opereta del maestro Lehar.

Abono en tienda Frey&Elkan” (“Compañía alemana” 1914, Febrero, 27. El Comercio, p.2).

Según Osvaldo Pellettieri (2005, p.391) el teatro subsistía en la Patagonia gracias a compañías extranjeras itinerantes de España, Uruguay, Chile, compañías de Buenos Aires, compañías de intercambio regional y grupos de aficionados locales.

Los cuadros criollos y camperos chilenos se incorporaron en esta década, las compañías de sainetes y variedades, chilenas y argentinas, traían música llamada “criolla” desde sus respectivos países.

En 1939, los documentos señalan a dos conjuntos de cuatro huasos con guitarras, uno llamado “*Los Chincos*” y otro “*Conjunto típico Chileno*” el que pertenecía al Departamento de Extensión Cultural del Destacamento de Magallanes.

En 1940 se creó en Punta Arenas la *Compañía Típica chilena*, con la colaboración de Enrique “Chilote” Campos, que llegó desde Santiago, para enseñar a montar cuadros campesinos con mapuches y huasos con guitarras. Usó guitarras, arpas, acordeones, 30 huasos en escena, en conmemoración a la *Batalla de Yungay* y a la *Fiesta del Roto Chileno*.

²⁵Cánepa Guzmán Mario. 1976. *La ópera en Chile (1839-1930)* Editorial del Pacífico. Santiago de Chile P.114.

Las compañías itinerantes traían zarzuelas y operetas que pasaban por el estrecho de Magallanes desde el año 1860 aproximadamente. Tal sistema se intensificó desde 1913 hasta 1920 momento en que declinó para resurgir con fuerza en el año 1936, producto de la guerra civil española. Punta Arenas, era una aldea a mediados del siglo XIX, pero fue visitada por algunas compañías de zarzuelas, sainetes, operetas, variedades y circos provenientes de Europa pero no tenían una sala para presentarse hasta 1899, cuando José Menéndez construyó el teatro Menéndez, hoy Municipal *José Bohr*. Pero estos espectáculos musicales disminuirán paulatinamente por la menor circulación de barcos de vapor por el estrecho de Magallanes desde la apertura del canal de Panamá y por el avance tecnológico en los medios de comunicación y la industria del disco y el cine. Todas las obras que trajeron las compañías de comedias y sainetes estaban destinadas a entretener, a producir risa, o a mostrar acciones de justicia, donde los buenos reciben su recompensa, los malos son castigados, donde también se muestra realidad: delincuencia, amores no correspondidos, el engaño conyugal, prostitución, la mala mujer, la mujer decente, intrigas y caricaturas de personajes políticos y melodramas, todo con textos, cantos y música para divertir al público que en los entre actos conversaba y bailaba en el hall del teatro, espacio que contribuía a integrar al grupo asistente.

El Sainete es una forma que busca exaltar lo pequeño, el barrio, las costumbres de los pobres, el corazón, los sentimientos, como base de las relaciones humanas. Comedias, sainetes, operetas, zarzuelas se desarrollaban en Punta Arenas, Río Gallegos, San Julián, Puerto Deseado y Comodoro Rivadavia como consta en los periódicos y revistas de la época. En 1937 se registra una compañía chilena en Río Gallegos *La Agrupación Artística de Magallanes*, que en el teatro Colón ejecutó dos funciones de *La carcajada* de Pierre Frondée, dirigidas por Moncho Carty. (Pellettieri, 2005, p.405).

Desde 1936 las compañías españolas frecuentan en mayor número la costa argentina y chilena, quizás por la guerra civil desatada en España, ya que las ganancias de las actuaciones ayudaban a los damnificados o artistas deportados por el gobierno español. “*Hipótesis ratificada en el hecho de que las recaudaciones de las representaciones se hacían no sólo a beneficio de sus primeros actores o de instituciones locales sino también para paliar la situación de los damnificados republicanos o de los artistas deportados del gobierno español*” (Pellettieri, 2005, p.401). La guerra civil en España (julio de 1936-abril

de 1939) fué decisiva para el aumento de compañías de zarzuela y teatro que viajaban desde ese país a Sudamérica, incluso algunos actores españoles se radicaron en Magallanes.

Así, en 1937, Tomás Simari, artista renombrado en Buenos Aires por sus actuaciones en radioteatro, se presentó en el Colón de Río Gallegos donde ofreció tres funciones con gran éxito, para luego continuar hacia Magallanes (Punta Arenas). Entre las más afamadas compañías estuvo la de *Esther Da Silva* que permaneció en Punta Arenas durante tres meses en 1935 y actuando en forma paralela con *American Spectacle*. Una Compañía podía presentar diversos géneros, por ejemplo ópera, zarzuela, opereta y sainete, como lo registra Pellettieri, (2005, p.402).

“En 1936 se registra la presentación de la Compañía Española de Zarzuela *Reynaldo*, integrada por doce miembros. Pusieron en escena *Marina*, *El anillo de hierro*, *Las corsarias*, *Doña Francisquita* y la opereta picaresca *La Casta Susana* dejando para la despedida el sainete *Por Gallardo y calavera me dejaste en la palmera*” (Pellettieri, 2005, p.402).

En 1936 visita Punta Arenas la Compañía de teatro María Ruiz Madrid, el Dueto Villalaz y Los Méndez. Otros visitantes fueron la compañía nacional de sainetes y comedias de Olga Donoso y Orlando Castillo en 1940, Compañía de Adolfo Gallardo, Huidobro-Robles, compañía chilena de variedades de Richiardine, llegaban conjuntos de huasos del centro de Chile con folklore típico nacional como *Los Huasos Chilenos*, *Los Cuatro Huasos* y *Chilote Campos* junto a Clarita Tapia, quienes vinieron a formar un conjunto típico con guitarras, arpa, cuadros con mapuches, cueca, tonada, 30 huasos en escena, con actores sociales de Punta Arenas provenientes del sur de Chile. *Los Troperos del Alba*, compañía de Variedades de *Los Hermanos Salinas* con cupletista y cantante de tangos, Compañía *Trío Moreno*, de Buenos Aires, el Trío Juancho que trajo a un bandoneonista ciego y *Perla Negra*, una cantante argentina de color que visitó Punta Arenas.

La lírica fue representada por la Cantante Tina Maldini de Caballero, soprano que había estudiado en Milán. Los tenores José Caballero Tomasella y Antonio Vela, la coupletista Amalia Molina y la cancionista española Andrea Molina, acompañaron algunos espectáculos que llegaron en el año 1936 a Punta Arenas.

En Marzo de 1938 la Compañía argentina de *Carusso-Barroso* actuó en el teatro Palace y *Fedora Cabral*, cancionista argentina actuó en el teatro Municipal de la ciudad. (Fedora Cabral en Punta Arenas (1938, marzo, 18). *EL Magallanes*, p.3).

En 1939 visitó la Patagonia una de la compañías más grandes, la Compañía España debutó en Río Gallegos con “*El Padre Castañuelas*” tenía veintidós integrantes con un repertorio casi desconocido y más de mil funciones en Sudamérica. Destacó la cancionista Elena Massone y el recitador Rafael Acevedo. Sin embargo, en la década de 1940 es notoria la disminución de compañías líricas, sainetes y óperas provenientes de Europa, y los escasos espectáculos de compañías de variedades procedentes de Argentina, España, Brasil y de Chile.

En 1941, el teatro Municipal publicaba en horario de *vermouth* y noche el film titulado “Cruel es mi destino”, y compartiendo el mismo espectáculo, se ofrecía la actuación del conjunto musical *Llamas-Barroso-Pier*, con intérpretes de guitarra y bandoneón presentes.

En abril de 1940 y marzo de 1941 se registra al Sexteto *Paganini* destacando al primer bandoneonista Osvaldo Gómez, músicos provenientes de Buenos Aires.

El diario *El Magallanes*, 2 de enero de 1942, p.2, anunciaba a la Compañía de “Miss Richiardi”, figura central, primera vedette, ilusionista y directora del elenco, a la cual se debía el nombre de la Compañía de Revistas que se presentó en el teatro Politeama de Punta Arenas en 1942, en funciones de matinée, *vermouth* y noche, luego de permanecer en Estados Unidos y presentar temporadas de espectáculos en el teatro *Roxy* de Nueva York, gracias al apoyo del alcalde neoyorkino, Fiorello De La Guardia.

Las Chicas del Crillón, Allá en el Lejano Oriente, Una Noche en El Cairo, fueron los títulos de algunas de las revistas que ofreció en Punta Arenas la compañía chilena de *Miss Richiardi*. En su elenco de “*girls*” participaban Jannet, una cantante tropical y la *partenaire* o socia de Richiardi, Zaida Gassol. La compañía traía músicos, bailarines, cupletistas y coreógrafo a la ciudad de Punta Arenas. En el teatro *Politeama* los precios de las entradas a las funciones de *Miss Richiardi* fueron: Platea \$8 y Balcón \$3. Luis D’Pretty, fué el coreógrafo y bailarín de la famosa Cía. *Miss Richiardi*.

De Argentina llegaban pianistas, bandoneonistas²⁶, compañías de sainetes, revestiriles, con cómicos y cancionistas, compañías de *varieté* con repertorio de tangos, milongas, y danzas argentinas criollas como *El Pericón*. En febrero de 1943, la Compañía de Sainetes y Variedades de los *Hermanos Barrientos*, puntarenenses que triunfaron en Santiago y Buenos Aires, se presentaron en Punta Arenas. En el teatro *Politeama* se anunció el sainete en un acto llamado “*Suerte Perra*”, del autor nacional Julio Ahumada Durán, con ésta compañía. En septiembre de 1945, visitaba la ciudad la compañía de revistas modernas y conjunto de *varieté* de *Salinas-Farfán*. La compañía chilena estaba compuesta por la *estudiantina* del conjunto de Hugo Farfán, por *Joyita*, bailarina y César Salinas, cómico, *La Clavelitos*, bailarina española, Blanca Farfán, cancionista y *Los Huasos Chilenos* con el popular personaje Verdejo²⁷.

Después de 1931, las “cupletistas” que cantaban y bailaban cambian su denominación al de “cancionistas”, y ya en la década de 1940 no se usará decir cupletista a las cantantes y bailarinas. Posteriormente en los programas radiales, se llamarán “estrellas”. Son las estrellas de la canción que surgen en el cine, la radio, el disco, y el término “cancionista” queda obsoleto.

A través de los espectáculos que ofrecía el cine, las compañías de óperas, operetas y zarzuelas empezaron a llegar filmadas a la Patagonia. Por ejemplo, en 1935 se anunciaba la opereta “*El Danubio azul*” con la orquesta de Royal Tzingara en el cine teatro *Palace* de Punta Arenas (1935, 8 de marzo. *El Danubio Azul. El Magallanes*, p.2).

4.1.2.4. El cine

Tuvo la función de socializar, comunicar e integrar, sin distinción de nivel socioeconómico, porque había entradas de diferentes valores para el ingreso a la sala, pero todos los espectadores observaban los filmes por igual. Las diferencias radicaban en los asientos que ocupaban espacios marcados por la lejanía o cercanía con el escenario.

²⁶ Bandoneón: Variedad de acordeón, de forma hexagonal y escala cromática, muy popular en la Argentina. <http://lema.rae.es/drae/?val=bandoneon>.

Bandoneonista es quien toca el bandoneón. <http://lema.rae.es/drae/?val=bandoneon>.

²⁷ Representa el ingenio del “roto chileno”.

Termina la década de 1895 a 1905 con el inicio del “biógrafo” llamado así al espectáculo de las primeras vistas cinematográficas proyectadas en una pantalla y realizado por compañías itinerantes de variedades que recorrían las ciudades a fines del siglo XIX y XX. Punta Arenas no estaba preparada para recibirlo, por lo tanto debió ofrecerse en confiterías, cafés, salones de patinaje y en el reciente teatro Municipal que había construido José Menéndez. Como en sus inicios el cine era mudo, se acompañaba con agrupaciones que formaron los músicos inmigrantes con pianistas y violinistas europeos, pero en esta segunda década del siglo XX, llegó el biógrafo de París. El proyector parisiense llamado *Pathé Baby* que se trajo al teatro Municipal, permitió aumentar los espectáculos cinematográficos, para bien del desarrollo de la cultura de la sociedad, porque llegaban noticieros desde Europa, musicales, obras de teatro y operetas entre otras actividades que se difundían en la pantalla grande.

El primer cine silente que se instaló en Punta Arenas fue en el año 1900, en el café de un inmigrante italiano llamado Romeo D’Ancierno, en calle Ñuble N° 769. El espectáculo era gratuito y tenía un trío que amenizaba las cintas de corto metraje.

La sala de patinaje del inglés Arturo Lilley ofreció cine y acompañó sus espectáculos con la banda instrumental y pianistas:

“*Salón Lilley (de A. Lilley)*

[...] *gaceta Pathé N°4, descriptiva.*

”*Dos en un oficio*” *comedia.*

“*Junothey el pajo chico*”, *cómica*”²⁸ (“Salón Lilley”, 1914, Enero, 2. *El Comercio*, p.3).

La sala de teatro *Cosmopolita*, luego llamada *Victoria*, fue la misma sala que tuvieron los obreros en 1919 con el nombre de “teatro *Regeneración*”, que en 1920 sufrió un incendio en contra de la Federación Obrera de Magallanes y en el año 1923 surgió como teatro *Select*. La misma sala con diferentes nombres, exhibió los filmes mudos que traían los empresarios entre 1900 y 1925 a Punta Arenas. Destacamos entre estos empresarios extranjeros a Romeo Mattioni, como impulsor del cine en la región de la Patagonia chilena.

Mattioni administró la sala del teatro Royal, el teatro Palace, Politeama, Cervantes y Prat y llevó el cine a Puerto Natales y a la misión católica de isla Dawson.

²⁸*El Comercio*, Punta Arenas, 2 de enero de 1914.

Los religiosos salesianos también tenían una sala de teatro en Punta Arenas, llamada *Fagnano*, con permanente actividad cinematográfica abierta al alumnado y al público en general.

Las salas que publicitaban cine eran de los teatros: Municipal, Armonía, Politeama, Palace, Cervantes, sala Fagnano y después de 1938, se construyó el teatro Prat, también llegaron espectáculos cinematográficos. Este teatro se inauguró en 1939, en calle España con Angamos y se cerró en 1944, ofrecía las películas que ya habían sido estrenadas en los cines Palace, Politeama o Municipal y agregaba espectáculos de peleas boxeriles en vivo.

En 1939 se estrenó en Punta Arenas en la sala del teatro Palace el film chileno “*El hechizo del trigo*” que se filmó en Peña Blanca, Villa Alemana. En 1938, con toda la chilenidad inherente, el film tiene cuecas, rodeos, paseos campestres, esquinzos, discursos de sobremesa etc. Esta película muda y en blanco y negro solamente, trataba del amor de un muchacho de campo por la hija de su patrón. El contenido del film podía ayudar a dar identidad chilena, unía a la sociedad en torno a la memoria de las actividades propias de la zona central de Chile, pudo revivir o crear un nacionalismo, un espíritu común de chilenidad, en los habitantes de diversas culturas de la Patagonia austral.

El cine exhibía diversas operetas y entre otros filmes, encontramos a “*Mozart, el amado de los dioses*”, la “*Vida de Jesús*”, y sobre la *Vida de Chopin*. La obra musical y biografía de *Franz Schubert* dio vida al cine en Punta Arenas, en 1935 se exhibió el film con la “*Vida de Schubert*”, en 1936 “*Tuyo es mi corazón*” con Música de Franz Schubert, el genial compositor vienés, y en 1943, la película titulada “*La Serenata de Schubert*”. Películas argentinas con música típica argentina, como el tango, llegaron a los cines de Punta Arenas, por ejemplo “*El Alma de un Bandoneón*”, con 32 acordeones y a la actriz argentina Libertad Lamarque, la película “*Rumba*” con bailarinas exóticas, observamos a la pequeña actriz Shirley Temple y al actor Clark Gable, y en el film “*El Tango en Broadway*”, al cantante de tangos y milongas Carlos Gardel. En marzo de 1943 llegó la película con la actriz chilena Ana González, la Desideria, dirigida por José Bohr: “*Pal Otro Lado*”, que incluye un corrido del compositor de Punta Arenas, José Bohr, titulado “*La Pobre Empleada*”, el que interpretaba la actriz chilena Ana González.

El desarrollo del cine, que en Chile se inició en la región de Magallanes con Böhr y Radonic, reemplazó lentamente el espectáculo que traían las compañías de operetas, óperas

y zarzuelas. La cinematografía representa las diversas realidades que hay en las sociedades de algunos países, llegaban films ambientados Rusia, Alemania, Francia, México, Argentina, Chile, Estados Unidos, entre otros.

José Böhr filmó en Punta Arenas las cintas tituladas “*Como por un tubo*” en 1919, y “*Mi noche triste*”, en 1920.

El inglés John Skirving vivió en Punta Arenas entre 1930 y 1945, fué otro inmigrante que realizó cine mudo, por ejemplo citamos a “*La Bruja*” e “*Iván el pirata*” entre otros, que se han exhibido en el teatro José Böhr de la ciudad. El inglés escribía a máquina los textos que agregaba en la cinta, silenciosa para el espectador, y los actores que participaban en sus películas eran los miembros de su propia familia.

En la década de 1930 algunos films venían de México, Alemania y otros de Francia.

El cine que llegaba a Punta Arenas en los ‘40’ ofrecía películas costumbristas provenientes de Argentina, México y Estados Unidos.

En 1945 los cines exhibían películas como *Los Tres Mosqueteros*, *Escolares Descarriados* con el Pato Donald, *Canción del Amanecer*, *El último cosaco*, *Pato Donald* de Walt Disney, y *El Vals de Medianoche*, film mexicano. Los films que llegaron en los años ‘40 fueron a color en su mayoría, y se trajeron desde Buenos Aires, algunos desde Santiago de Chile, y otros de México, Hollywood y Francia, España y Alemania, vía marítima y surcando el estrecho de Magallanes.

Algunos títulos fueron: “*Todo un hombre*” film argentino, “*Los de abajo*” film chileno, “*Los Ojos Negros*” film mexicano musical con Fernando del Solar, “*La Francia Eterna*”, y “*Hollywood es así*”, se exhibieron en las salas del *Politeama*, *Municipal* y *Palace* en 1945.

Los cines que cambiaban rápidamente sus carteleras de películas y ofrecían funciones de matinée, tarde y noche eran el *Palace*, *Municipal* y *Politeama*. El teatro y cine *Cervantes* y el cine *Prat* tuvieron menos actividad cinematográfica y en el año 1945, al finalizar la II Guerra Mundial, es aún más notorio.

Los avisos en idioma alemán poco a poco desaparecen de los periódicos locales hacia 1944 y quedan los de la colonia croata y británica que publican sus anuncios en el idioma de origen, en la prensa local de idioma español y en la prensa en lengua inglesa *The Magellan Times*.

4.1.2.4.1. Orquestas de cine silente

La música se usó para amenizar el cine silente hasta 1931, año en que llega el cine sonoro a la sala del teatro *Palace*, inaugurado en 1925, en Punta Arenas. Las orquestas tocaban antes de iniciar el cine, durante el espectáculo se presenciaban las imágenes, después tocaban en interludios y en bailes que hacían en el hall de la sala entre uno y otro y otra film, de modo que la música se usaba como diversión y para socializar. El repertorio que interpretaban estos grupos musicales, era de estilos docto europeo y tradicional o popular.

El inicio del cine silente, se realizó en salones pequeños, confiterías, cafés y hoteles, cuyos empresarios adquirirían las primeras cintas, para una clase social media y alta, que se rodeaba de finos licores y orquesta, de acuerdo a lo que anunciaba el periódico local. Un ejemplo de orquesta de cine en el año 1922 se observa en la siguiente ilustración:

Ilustración 13. Orquesta del cine *Politeama* en Febrero de 1922.



Politeama. (1922. Febrero.4) "La Orquesta que amenizará las funciones del Politeama". *El Magallanes* p.4.

En el grupo orquestal que animó el cine mudo del teatro *Politeama* de Punta Arenas en 1922, se observa: un clarinete, violines, violoncello y flauta travesa. Uno de los músicos que está en la imagen debió tocar el piano. El anuncio no señala los nombres de los músicos que interpretan, y el "Programa musical" que se publicó en 1922, fue de obras clásicas, barrocas y románticas de estilo docto italiano y música de género popular, como pasodoble, tango y vals.

Con la aparición del cine sonoro, las orquestas de los teatros empiezan a decaer, ya no tuvieron trabajo estable. "Antes cada sala de teatro tenía su orquesta"³⁰. Los teatros "Municipal", "Politeama", "Palace", "Cervantes" y "Prat", fueron las salas que ofrecieron cine entre 1931 y 1945 a la población puntarenense, y todas tuvieron un grupo orquestal que amenizó los espectáculos. En las salas de los teatros Municipal y Palace, actuaba el sexteto del pianista español, Narciso Rada, durante las segunda y tercera décadas del siglo

³⁰Mergudic, J. Fuente oral, hijo de croatas.

pasado. Luego de la aparición del cine sonoro, continuarán llegando películas mudas y sonoras, entonces, los empresarios anuncian al público en el periódico, si se trata de un film mudo o sonoro.

“Teatro Palace.

“ [...]Película Muda.

Don Juan de Austria.

Con John Barrymore”. (Palace, 1931, abril, 30. Don Juan de Austria. *El Magallanes*, p.3).

4.1.3. Función de Comunicación

La música se confirma por los códigos de una cultura, y en todas las sociedades ha tenido la misión de comunicar a través de los textos de sus canciones y los sentimientos del intérprete y/o compositor. En Punta Arenas, formada por inmigrantes procedentes de diferentes naciones, lenguas y razas, la música pudo ser un medio de comunicación más importante que en el resto de Chile, donde la sociedad no tuvo que convivir en medio de tanta diversidad de lenguas.

Las partituras musicales, los discos, la radio y el cine, cumplieron la función de comunicar junto con difundir las obras musicales que la sociedad apreciaba y practicaba en espacios públicos y privados.

4.1.3.1. La partitura

La música escrita fué un importante medio de comunicación de la sociedad, porque permitió conocer a los modernos compositores, los nuevos ritmos de moda y el aprendizaje de instrumentos a través de ejercicios que llegaban en métodos que incluían ejercicios de técnica y mecánica de cada uno de ellos. Los intérpretes de esta época tuvieron acceso a la partitura para la ejecución de música de diferentes épocas y estilos, de compositores doctos, criollos y populares, los que se adquirían en casas de comerciantes importadores cuyos productos internacionales llegaban desde Buenos Aires, Argentina, Alemania e Inglaterra

entre otros y también de casas editoras nacionales de Valparaíso, Concepción y Santiago de Chile.

La partitura es el medio de comunicación que existe entre el compositor y el intérprete, para ser dado a conocer finalmente a los oyentes en un espacio público o privado, en una grabación o de modo presencial. La partitura es un papel que contiene el texto de la creación de una obra musical, encierra signos musicales, pero en sí misma no es música, solo un medio de transmisión que se escribe con signos. Es la composición musical escrita con notación en pentagrama, sus símbolos son de altura, duración, dinámica y agógica, que el músico decodifica y transforma en melodías, armonías o ritmos a través de un instrumento musical o la voz humana.

Los músicos de Punta Arenas adquirirían partituras importadas, en almacenes de música del judío-alemán Hugo Adler y del alemán Carlos Strauss. Las editoriales eran de Valparaíso, Buenos Aires, Hamburgo, Zagreb, Londres, N. York y Chicago, tanto para el género docto como para el popular. Las evidencias están en las partituras encontradas en el museo Regional de Magallanes, Museo *Maggiorino Borgatello*, y en casas particulares (En testimonios de vida de: Fugellie Bride, Musac Amalia, Mihovilovic Lidia y Pérez Yubero Mariné). Entre las partituras encontradas, hay himnos de instituciones y naciones, música tradicional y popular de diverso origen y composiciones de música de género popular, que creaban los músicos locales.

En el siguiente programa de una velada en el teatro Municipal, se observa que participan intérpretes y compositores inmigrantes, como el alemán Hugo Standke y el español Jovino Fernández.

“Velada en el teatro Municipal.

“El fiel empleado” Marcha de Hugo Standke.

“Loreley” por la orquesta de Hugo Standke.

Vals de Grieg, por la Srta. Ester Barrios.

“Celosa” Vals con música de Jovino Fernández, por el Sr. Juan Clemente.

“Pobrecito príncipe”, slow fox de A. Catalán, por la orquesta.

Mazurka en si bemol mayor de F. Chopin, por Ester Barros.

“Canción de la Juventud” de Jovino Fernández, letra de Chamorro, por Clemente.

Marcha final por la orquesta de Hugo Standke”. (Teatro Municipal, 1932, Agosto, 16.

“Velada”. El Magallanes, p.3).

Todas estas obras, pertenecientes a música tradicional alemana en arreglo para orquesta, músicos románticos como Edward Grieg (1843-1907) y Chopin (1810-1849) y compositores residentes, como los músicos Standke y Fernández, se tocaban con partituras.

A continuación observaremos la partitura de una melodía croata llamada *Tamo Daleko*, que ha unido a la colonia de ex yugoeslavos por muchos años en Punta Arenas.

Ilustración 14. Partitura de *Tamo Daleko*.

The image shows a musical score for the song "Tamo Daleko". It consists of three staves of music in 6/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Spanish below the notes. The title "TAMO DALEKO" is printed at the bottom of the score.

Ta - mo da - le - ko, da - le - ko kraj mo -
- ra - - - - ta - a - mo je se - lo mo - je
ta - mo je lju - bav mo - ja - - - -

TAMO DALEKO

Dannemann, M. 1998:197.

Tamo Daleko, en lengua serbia, significa “Muy lejos” en español. Esta canción fue usada por soldados serbios durante la I Guerra Mundial. Tenemos evidencias que en el año 1925 llegó esta canción a Punta Arenas, grabada en discos. La melodía fue cultivada por los croatas en Punta Arenas, y fue una melodía que dio identidad a la colonia de la ex Yugoslavia hasta nuestros días. Fue interpretada por la tamburitza *Tomislav* y por el orfeón de voces croatas.

La melodía tiene ritmo de 6/8, es binario compuesto y es cantada con una dinámica entre piano y mezzo forte, en *tempo moderato*. Está en modo menor, con puntos de reposo cada cuatro compases. El ámbito es de una 9° y las sílabas coinciden con cada figura rítmica en su mayoría. El texto relata la epopeya de los soldados serbios en 1915 y 1916.

Parte del texto dice: “Allá, a lo lejos, más allá del mar. Allí esta mi pueblo, allí está Serbia”. En nuestros días, aunque el cónsul de Croacia en Punta Arenas (2013), la ha prohibido en actos públicos, los descendientes de inmigrantes croatas la siguen cantando en sus reuniones sociales.

El texto es traducido así en Dannemann (1998): “*Allá lejos, lejos, a la orilla del mar, allá está mi pueblo natal, allá está mi amor. Allá lejos, lejos, a la orilla del mar, allá está mi pueblo natal, allá esta Yugoslavia*” (p.196).

“*Esta melodía, según el profesor Andrés Rajevíc, se cantó en Punta Arenas antes de la Primera Guerra mundial. Quizás la trajo algún marino austro húngaro en el año 1872, cuando se vino a explorar el Ártico*” (Dannemann, 1998, p.197).

Tamo Daleko llegó como un tema entre tantos que venían en discos de la Nueva Columbia en el año 1925 a Punta Arenas (Mattetich y Gligo Ltda. 1925, Diciembre, 28. “Gramófonos y discos”. *El Magallanes*, p.12).

4.1.3.2. El disco

La música grabada en discos de vinilo, tuvo la función de comunicar, transmitir y difundir lo que se interpretaba en otros países y lugares de Chile. Los almacenes que ofrecen la industria musical a la sociedad de Punta Arenas fueron las siguientes: casa comercial de *L. Jacob* vende gramófonos y discos, *Gligo Hnos.* vende discos, *Barassi Hnos.* vende discos y radios *R.C.A. Víctor* y fonógrafos, y *Carlos Strauss* vende instrumentos musicales y partituras.

La aparición de la radio y del disco, permitieron que en Punta Arenas estuviera comunicado con el resto del mundo. Además, hizo posible que se conociera la música que estaba de moda en el extranjero y la música folclórica y popular del centro de Chile, junto con las noticias nacionales e internacionales, que llegaban con radios de Buenos Aires y Londres.

En 1925 se ofrece el contenido de un disco de Nueva York, sello Nueva Columbia, y entre el nuevo repertorio llegaba “*Tamo Daleko*” en lengua croata. La Estudiantina

“Tomislav”, de los colonos croatas, grabó música del folclore de su país, vales y canciones croatas como *Uboj Uboj*, que había llegado en 1925 junto a *Tamo Daleko*. La grabación que hizo la Tamburitza croata fue en la década del “40”, con la dirección del español Benjamín Divason.

El comerciante croata Jorge Matetich, ofreció el disco a la venta con temas de la ex Yugoslavia en el año 1925, como se observa en el siguiente aviso publicado en el periódico *El Magallanes*:

“Gramófonos y discos de la Nueva Columbia.

Discos Yugoslavos.

Himna.

Onamo, Onamo.

U Boj, U Boj.

Nate Mislim.

Tibra Noc.

Tamo Daleko.

Gdji Je Stanak moj.

Mattetich y Gligo Ltda.”(Mattetich y Gligo Ltda. 1925, Diciembre, 28. “Gramófonos y discos”. *El Magallanes*, p.12).

Este disco, en especial, influyó en el repertorio que interpretaba el conjunto de cuerdas y el coro croata, porque se ha observado que parte de este repertorio está contenido en el disco que grabó la tamburiza *Tomislav* y rescatado en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica por el Dr. Juan Pablo González.

En el año 1937 el español Jovino Fernández dirigió el coro yugoeslavo y participó del 25 aniversario del Club *Sokol*, club deportivo de los croatas, que se mantiene activo hasta nuestros días. Hacia 1935, la música que llegaba en discos presentaba ritmos de rumba, vals, ranchera y tango.

En 1935 el almacén de *Barassi Hnos.* ofrece discos con los siguientes ritmos:

“*La cucaracha*” y “*Carioca*”, rumbas.

“*Sobre la Huella*”, Ranchera.

Te quiero Mucho mas”, Vals.

Inspiración, Tango.

Lonjazos, Tango.

Triste y sin alpiste, Ranchera.

Celoso, Vals.

“La Canción de Buenos Aires”, Tango.

(Barassi, 1935, Abril, 1°. Discos Barassi Hnos. *El Magallanes*, p.3).

Estos ritmos bailables de moda, los aprendían las orquestas bailables que amenizaban las fiestas, agrupaciones que aumentaron hacia la década de 1940, con músicos aficionados. La clase social más baja, por los medios económicos no podía adquirir un gramófono y discos.

Los discos en 1925, traían obras líricas de compositores europeos del romanticismo docto, por ejemplo, Verdi, Rossini, Puccini, Leoncavallo, Gounod y Massenet.

“Rigoletto de Verdi.

Barbieri de Sevilla de Rossini.

Tosca, de Puccini.

Aída de Verdi.

Fausto de Gounod.

Manon de Massenet.

Paglia Di de Leoncavallo.

Gramófonos y discos de la Nueva Columbia” (Mattetich y Gligo Ltda. 1925, Noviembre, 4). Discos y gramófonos. El Magallanes, p.2.).

Observamos, que en los primeros discos llegaba música docta italiana, en su amplia mayoría. La Casa comercial de Barassi Hnos. estaba en calle Errázuriz en el año 1933, fué uno de los más antiguos y prósperos almacenes donde se vendían discos, tocadiscos y radio receptores. *Barassi Hnos.* ofrece discos y fonógrafos en el periódico *El Magallanes* entre los años 1929 y 1935. La posibilidad de grabar un disco en la ciudad de Punta Arenas, se hizo real el año 1940.

En 1940 se lee en *El Magallanes*: “A contar de la próxima semana se podrán grabar discos en nuestra ciudad. R.C.A. Víctor, en casa Barassi Hnos” (Barassi, 1940, Marzo, 26. Grabación de discos. *El Magallanes*, p.3), esto significó que los músicos de Punta Arenas pudieron crear sus propios discos. En la década de 1940, la agrupación croata grabó un disco con canciones eslavas (CD parte del testimonio de Mrgudic Juan).

4.1.3.3. El coro

Es una agrupación cuya función es cantar, esto generalmente se hace a 4 voces: sopranos, contraltos, tenores y bajos, en un conjunto mixto, o con voces viriles: tenor I, tenor II, barítono y bajo, en un coro masculino. El orfeón mixto en Punta Arenas, se formó en el interior de las colonias alemana, española, italiana y croata y el coro sinfónico que cantó junto a la orquesta sinfónica, fue formado preferentemente por voces de personas que sabían solfeo y canto.

En 1932, ésta última agrupación, fue dirigida por los señores Jovino Fernández y Enrique Meza. Las clases gratuitas de canto estaban a cargo del maestro Benjamín Divasson.

“*El orfeón mixto de voces hará una nueva presentación con la orquesta sinfónica. Los martes y jueves son los ensayos generales.[...]*” (Orfeón Mixto, 1932, Enero, 23. *El Magallanes*, p.6).

Fernández, además dirigió el orfeón de los españoles, la estudiantina española, el coro del liceo fiscal de hombres y el orfeón sinfónico. El conjunto de la colonia española se anunciaba así: “El Orfeón que dirige Jovino Fernández presenta el programa: *El adiós al recluta*, de Lauret de Rillé³¹ y *Uboj-Uboj*,³² marcha yugoeslava” (Orfeón, 1932, Junio, 22. *El Magallanes*, p.3). Ambas obras, entonadas por el coro, son marciales y de guerra. Se traducían al castellano, lengua de los chilenos y españoles residentes en Punta Arenas. *Uboj* fue una melodía que usaron los soldados japoneses, checos, eslovenios y rusos, después de la I Guerra Mundial, y llegó en disco a Punta Arenas en 1925. Es posible que llegaran sus partituras, o que Fernández hiciera un propio arreglo para voces e instrumentos musicales. El coro masculino “*Eintracht*” de los alemanes, se creó en el año 1898 y su repertorio estaba en la lengua germana y generalmente cantaba *a capella*. Este coro practicó un repertorio de *volkslieds* o canciones tradicionales alemanas y un repertorio de música culta

³¹Lauret de Rillé (1828-1915) fue un compositor y teórico francés. Arregló música de Verdi, Donizetti y Rossini, para orfeón y compuso operetas y música sacra.

³² Uboj-Uboj, “A la batalla, a la batalla”, fué escrita por Franco Markovic y música de Ivan Zaic, en 1866, fué incluido como aria de la Opera “Nikola Subic Zrinski”.

o docta de compositores como Brahms, Schubert, Beethoven y Wagner, además del himno nacional de Alemania, que entonaban al inicio de sus veladas y conciertos. El coro español, cantaba partes de zarzuelas, operetas y jotas y acompañaba la rondalla y/o un piano. En diciembre, los españoles asturianos y gallegos, hacían romerías y las fiestas duraban varios días, las comidas eran típicas de España, usaban la vestimenta propia de su zona de origen, en los bailes sonaban ritmos jotas, dulzainas, castañuelas y se hacían procesiones a la Virgen, entre otros ritos religiosos católicos, donde se practicaba el canto.

4.1.3.4. La banda

Tuvo la función de comunicar, infundir ánimo y fortalecer la unidad de los habitantes, se usaba en desfiles militares, actos cívicos, deportivos, religiosos, políticos, en fiestas de Año Nuevo, espacios de recreación como canchas de patinaje y en actos públicos de aniversarios patrios. La clase social más baja tenía la opción de asistir a la retreta de la banda y escuchar el repertorio de marchas de compositores alemanes principalmente, música folclórica y popular chilena y algún trozo de ópera, de compositores románticos europeos, como Donizetti, Wagner o Verdi entre otros compositores que se mencionan en los programas semanales de la banda del Destacamento *Pudeto* de Punta Arenas.

La Banda del destacamento *Magallanes*, en 1910 y del Regimiento *Pudeto*, en 1922, era la banda del ejército de Punta Arenas. La banda tuvo que tocar retretas semanales en el muelle de pasajeros, plaza Muñoz Gamero, cancha de patinaje del cerro La Cruz, y como Banda deportiva.

Las “audiciones de la banda” o retretas, incluían partes de operetas, música de películas, tonada y cueca chilena, marchas, vals, polonesa, potpurris, gavota y polka.

En 1929, la retreta anunciaba el siguiente programa, con obras doctas y populares

“Audición de banda

Paul Lincke, Retretas siamesas

Verdi, Rigoletto. Concierto para clarinete

Witthorn “Ein Seckebison” Mazurka

Hirsh. Shimmy

N.N. Marcha Final".

Audición de la banda (1929, Abril, 21). *EL Magallanes*, p.4.

En el año 1932, el repertorio que tocaba la banda se basaba en obras musicales populares, con ritmos de *mazurca, polka, vals, marcha, tango, shimmy* y *cueca*, de autores europeos, norteamericanos, argentinos y chilenos, y música docta romántica, parte de óperas de autores italianos, franceses y austríacos, con ritmos de marchas, valeses y también oberturas de óperas u operetas, siempre incluían tonadas o cuecas y terminaban e iniciaban su actuación con una marcha. Los discos Víctor que vendía la casa comercial Jacobs en 1932 (8 de setiembre, *El Magallanes*, p.6), también presentaban estos ritmos de moda: fox-trot, tango, vals y cueca. De este modo, la sociedad recibía y escuchaba la música de moda en el resto del país en lugares públicos y privados.

"Audición de Banda del Destacamento Magallanes.

1.-Fusik *"Florestina"* gran *marcha italiana*.

2.-E. Torelli *"Rimpianto"* serenata.

3.- O'Fetran *"Fiesta de Flores"* Obertura.

4.- E. Navin Arcjesus. *Intermezzo*.

5.- P. Salvatierra *"El Chilote"* fox-trot criollo.

6.- *Marcha Final*" (Audición de banda, 1932, Julio, 17. *El Magallanes*, p.3).

En esta retreta del año 1932, la banda incluyó un fox-trot que llamó criollo, por tener seguramente, ritmos propios del archipiélago de Chiloé, zona, que como hemos señalado estaba influenciada por la música de los colonos españoles residentes en el archipiélago, territorio que fue de la Corona de España desde 1553 hasta 1826.

En el mes de septiembre, la ciudad tenía un programa especial para celebrar las fiestas patrias:

"Audición de la banda. El siguiente es el programa que ejecutará la banda del Destacamento los días 18 y 19 de 21 a 23 horas.

Día 18.-

1.- *Valdivia (veteranos del 79) "El salvador del país". Marcha.*

- 2.- Bianchi “Flores chilenas”. *Fantasia*.
- 3.- Orosco. “Sabís que te estoy queriendo”. *Esquinazo*.
- 4.- Salvatierra. “El Chilote”. *Foxtrot*.
- 5.- Kuhn “Parade des Marionettes”. *Intermezzo*.
- 6.- P. Freire. “Chile Nuevo”. *Cueca*.
- 7.- Teike. “Descendientes de Tucapel”. *Marcha final*.

Día 19.-

- 1.- Arancibia “Morir por la Patria”. *Marcha*.
- 2.- Gómez “Il Guarany’s”. *Sinfonía*.
- 3.- Rose “Oriental”. *Foxtrot*.
- 4.- Ketelbey “En un templo chino”. *Fantasia Oriental*.
- 5.- Soro, “Chilena mía”. *Samba*.
- 6.- P. Freire “La Colchagua”. *Cueca*.
- 7.- Godoy “Héroes de la Concepción”. *Marcha final*” (Audición de la banda, 1932, Setiembre, 17. *El Magallanes*, p.6).

La retreta que ofrecía la banda del ejército, se realizaba en la céntrica Plaza Muñoz Gamero y en algunas ocasiones, en el muelle de pasajeros.

En 1896, el Cuerpo de Bomberos de Punta Arenas, celebró su séptimo aniversario, a un costado de la plaza de armas, con cuatro escaleras donde los voluntarios demostraban su excelente estado físico haciendo una pirámide. En la ceremonia descrita, la banda musical tocó los siguientes himnos: Chileno, Alemán, Austro-Húngaro, inglés, italiano, español y francés, para finalizar los bomberos unieron sus voces en la interpretación de la *Canción de Yungay*, que era impuesto por el Estado chileno. Se respetaron los sentimientos de los inmigrantes con sus respectivas músicas, pero tuvieron que iniciar y finalizar el acto con una canción que era propia de la nación chilena, que en esos momentos necesitaba afianzar su identidad nacional, por la reciente guerra del Pacífico (1879) que involucró a Perú, Bolivia y Chile. Yungay, es un lugar de Perú donde se libró una batalla en el marco del conflicto bélico. La canción nos recuerda en el texto de su coro, que los chilenos triunfaron en la batalla de Yungay. En la siguiente ilustración observaremos la partitura de esta melodía de José Zapiola.

Ilustración 15. Ritmo y melodía del himno de Yungay, de Zapiola.



Dannemann, 1998: 203.

El texto de M. Rengifo dice así:

*“Cantemos la gloria
del triunfo marcial
que el pueblo Chileno
obtuvo en Yungay”³³.*

Composición de Rengifo y Zapiola (Se dió a conocer el día 8 de Abril de 1839, fecha en que el Gobierno ofreció un sarao³⁴ con motivo del triunfo de la batalla de Yungay).

³³ Este es el coro del himno a Yungay que he aprendido en la escuela primaria.

³⁴ Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música.

La partitura nos muestra una composición de carácter marcial, en compás de dos cuartos, se inicia con un alzar, predomina el ritmo binario con figuras, de saltillos y cuartinas de semicorcheas, que generalmente se usan en las marchas. Este himno se compuso con fecha posterior a la batalla de Yungay, zona peruana, en la Guerra del Pacífico en 1879. Promovía el sentimiento patriótico en los chilenos durante las primeras décadas del siglo XX. Las bandas de militares se promovieron en Chile desde el gobierno de O'higgins, y en Punta Arenas desde 1910, la banda del regimiento, será la que ofrecerá retretas semanales. Ofrecía retretas los domingos a mediodía y algunos años los días jueves de tarde en la Plaza Muñoz Gamero. El repertorio de la banda fue de marchas alemanas principalmente, algún ritmoailable de moda (mazurca, polka, vals, paso doble y foxtrot, en las primeras décadas del siglo XX) y siempre la retreta incluía música chilena criolla, (tonada, cueca, Canción de Yungay o Adiós al 7° de Línea) e iniciaba y terminaba la actuación con una marcha. Pero se observan bandas del ejército y de la marina desde los inicios del siglo XX en Punta Arenas, dirigidas por directores formados en Santiago posiblemente, donde había nacido la primera banda en 1813. Pero fue el alemán Emilio Körner, Mayor contratado por el ejército de Chile que introdujo en las bandas militares las marchas alemanas, por ejemplo, la marcha "Radetzky" de Johann Strauss. La banda del ejército "Pudeto", en Punta Arenas, se mantiene ofreciendo retretas en los quioscos de la ciudad: el del muelle de pasajeros junto al estrecho de Magallanes y el de la Plaza Muñoz Gamero, existentes en las primeras décadas del siglo XX.

Entre tantos himnos que identificaban y generaban sentimientos de nacionalidad y patriotismo a las diversas colonias residentes, el gobierno chileno buscaba dar identidad "chilena" para la zona austral, que también estaba en riesgo de ser parte del vecino país Argentina, del cual, geográficamente está más cerca. Punta Arenas está a 2.537 kilómetros de la zona continental de Chile, por eso el gobierno también se incentivó el repertorio de música criolla chilena en los espacios públicos.

4.1.3.5. La estudiantina

Este conjunto de instrumentos de cuerdas se formó a comienzos del siglo XX en Punta Arenas y según fuentes orales surgieron más estudiantinas en tiempos de la II Guerra Mundial. Observamos conjuntos masculinos, de infantes, adolescentes o adultos. En el resto de Chile las hubo femeninas, mixtas y masculinas. Los instrumentos que se practicaron en una estudiantina fueron la bandurria, mandolina y guitarra, principalmente. Algunas agregan violín o flauta travesera, como ocurrió con la estudiantina de los salesianos que dirigió el coadjutor R. Capra (SDB) en Punta Arenas.

Las *estudiantinas*³⁵ se popularizaron y crecieron en cantidad en la zona de Magallanes, al igual que las orquestas típicas y de jazz Band. La “estudiantina” llegó a Punta Arenas con inmigrantes españoles, italianos y chilenos del sur. Encontramos la estudiantina denominada “*Gente Alegre*”, creada antes de 1904, no tenemos fecha exacta, en todo caso esta agrupación de cuerdas fusionó a varias culturas con diversas nacionalidades de europeos en torno a la música; y por los apellidos de su directorio podemos interpretar que pertenecen a diferentes nacionalidades: francesa, italiana, croata y española. Otras estudiantinas encontradas en las primeras décadas fueron: “*Polar*”, “*Bories*” y *Estrella del sur*”. Estudiantina del *Instituto de Don Bosco* de los religiosos salesianos y *Tomislav*, de los croatas.

En la siguiente ilustración observamos al conjunto de croatas en Punta Arenas.

Ilustración 16. Tamburitza *Tomislav*.

³⁵Grupo de estudiantes que, vestidos a la usanza tradicional universitaria y provista de instrumentos musicales, van tocando y cantando por las calles y otros lugares. www.rae.es.



36

Fotografía gentileza de Juan Mrgudic, fuente oral (2007).

Como ya se ha explicado en todo lo dicho anteriormente, la música en sí misma comunica, socializa y favorece las relaciones en una comunidad. La agrupación de cuerdas llamada *estudiantina*, cuyos integrantes también cantan si la obra lo requiere, cumple la función de comunicar a quienes la escuchan e interpretan. Para esto la sociedad brindó espacios públicos y privados y seleccionó los fragmentos sociales de quienes la integraban de acuerdo a su cultura y a la audiencia, la seleccionó por la pertenencia al club de inmigrantes o por el valor de ingreso a los espectáculos.

Una estudiantina con guitarras se formó con muchachos que trabajaban en el frigorífico Bories, el conjunto se denominaba “*Flor de Mayo*”, y según Arriagada R. (2010) “*alegraba las fiestas a la luz de los faroles con parafina*” (p.23).

Ilustración 17. Estudiantina de obreros del frigorífico “Bories” en 1918.

³⁶Tamburitza “Tomislav” en 1947. (Fotografía de Juan Mergudic).



Arriagada, R. (2010: 78).

Estudiantina de obreros, tocando guitarras, banjo y mandolinas, en compañía de un militar y capataces o administradores, además de una mujer, dos niños y una oveja.

Los obreros del frigorífico *Bories* formaron un conjunto musical con tres guitarras, dos mandolinas y un banyo, el repertorio que cultivaron no se ha encontrado en el transcurso de esta investigación.

Los peones y obreros de la Patagonia, sufrieron abusos de poder en mayor profundidad que los campesinos e inquilinos de los sectores rurales de Chile. Cuando solicitaban aumento de salario o atención médica a sus empleadores, éstos no les escuchaban, incluso la clase adinerada se molestaba y agredía al trabajador, como ocurrió en matanzas a obreros en sector argentino y chileno de la Patagonia, y en Punta Arenas, los trabajadores recibieron un ataque incendiario en julio de 1920. El teatro de la Federación Obrera llamado *Regeneración*, ofrecía espectáculos gratuitos a las familias de la clase más pobre, desgraciadamente sufrió un ataque incendiario donde murieron algunos obreros, según Carlos Vega, hasta nuestros días no se ha dilucidado quienes fueron los autores de estos actos vandálicos en Punta Arenas.

En 1921, el periódico *The Magellan Times*, daba noticias de una insurrección de obreros en territorio argentino, cuyos propietarios eran estancieros con tierras en la Patagonia Chilena (*The Insurrection in the Santa Cruz Territory*). Recordamos que en la Patagonia de mediados de siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, no había fronteras para los terratenientes. Los peones en general no tenían instrucción básica, por eso algunas estancias crearon bibliotecas y compraron algunas guitarras para ellos.

En 1931 participó la estudiantina *Rómulo Correa*, formada al interior de un club deportivo, con ocasión de la inauguración de una biblioteca que había formado la Sociedad femenina.

“Estudiantina del Deportivo Rómulo Correa.

Overtura.

Pieza por la estudiantina.

Marcha, por la estudiantina. Inauguración de la Biblioteca de la Sociedad Femenina”.

(Inauguración de Biblioteca (1931, Enero, 4). *El Magallanes*, p.6.).

4.1.3.6. La orquesta sinfónica

Es una agrupación que interpreta obras musicales con todas las familias de instrumentos, viento, cuerda y percusión, y se ordenan y utilizan de acuerdo a los requerimientos de la composición. Principalmente son autores clásicos y románticos los que crean obras para este tipo de conjunto que, en Punta Arenas ofreció concierto a pagados en los teatros Palace, Politeama y Municipal. El concierto pagado, con músicos virtuosos, con varios instrumentos de cuerda o viento, nació en Europa a fines del siglo XVIII y fue Mahler, a fines del siglo XIX, uno de los compositores que creó obras para una de las más numerosas orquestas.

La orquesta sinfónica de Punta Arenas se formó con inmigrantes en 1929 y duró hasta 1935, tuvo 45 músicos bajo la batuta del pianista español Benjamín Divason. El repertorio que cultivó ésta orquesta fue docto, clásico y de estilo romántico y de música tradicional chilena. En sus programas se observan obras de Mozart, Beethoven, Granados,

Albert Ketélbey y del chileno Osmán Pérez Freire. En el año 1934 el grupo orquestal sinfónico ofrecía conciertos con entrada pagada en el teatro Municipal. Un palco costaba \$40 y en platea, \$6. Interpretamos esta diferencia de precio, como un modo de permitir que el público, de todos los estratos sociales, pudiera asistir al concierto.

El 29 de mayo de 1934 en el Hotel *Imperial* (actual Hotel *Savoy*) se realizó una cena con motivo del 5° aniversario de la orquesta Sinfónica de Magallanes, cuyo presidente en ese año era Jovino Fernández y su director, Divasson. Esta es una evidencia que la orquesta funcionó ininterrumpidamente entre 1929 y 1934. Tenía 45 músicos, entre los cuales estaba el violinista Ricardo Mattioni, hijo de Romeo, exitoso empresario de cines y teatros en la Patagonia, y otros inmigrantes, como los violinistas Musso, Conroy, Ferolli, Pokorny, Preller y Artigas. El orfeón de voces se formó en el año 1931 con personas que leían música.

En 1935 se publicó el siguiente programa de la orquesta sinfónica:

“Primera parte.

Sinfonía Inconclusa de Schubert.

a) Allegro Moderato.

b) Andante con moto.

Segunda parte.

Suite Campestre-A. Amodel.

a) Tramenti.

b) En el bosque.

c) Suena el Angelus.

d) Saltarello.

En un Mercado Persa-Ketelby” (Orquesta Sinfónica de Magallanes, 1935, 10, 3. *El Magallanes*, p.11).

El “*Ay, ay, ay*”, obra de un chileno, fue parte del repertorio de la orquesta sinfónica de Punta Arenas. Es una obra ternaria que tiene una introducción en tempo de Allegretto, pero al iniciarse el canto, cambia a tempo lento. Es una melodía tonal, con un tema de ocho compases en su estrofa y cuatro en su estribillo. Tiene forma ABA y está en tono de Re mayor.

Ilustración 18. Partitura de “*Ay, Ay, Ay*” del compositor chileno Osmán Pérez-Freire.

¡Ay, Ay, Ay!

Allegretto Introducción instrumental

Lento y con sentimiento

mf Si al - gu - na vez en tu pe - cho, ¡ay, ay, ay! mi ca - ri - ño no lo a - bri - gas,

1. gas,

2. gas,

en - gá - ña - lo co - mo a un ni - ño,

pe - ro nun - ca se lo di - gas,

En - gá - ña - lo co - mo a un ni - ño, ¡ay, ay, ay! pe - ro nun - ca se lo di - gas.

D.C. 3 veces

Rodríguez, J. 2000: 242.

En 1935 se formó un “quinteto de cuerdas”, con los violines de Artigas, Pokorny y Ferolli, violoncello Martinic, contrabajo Ramón Gajardo y al piano Divason, el conjunto practicó obras clásicas de compositores como Mozart y Beethoven.

4.1.3.7. La radio emisora

Las radios tuvieron la misión de comunicar noticias, permitir que los músicos aficionados y profesionales ofrecieran su música a la comunidad. Se destaca una acordeonista alemana que daba recitales en la radio Austral y Tita Fernández que cantaba sola, imitando a Libertad Lamarque, en las misma emisora. La radio es una estación radio

difusora que presenta en su programación diferentes estilos musicales y diferentes estratos musicales. La radio emisora nace con el invento del disco, pero tiene programas con intérpretes aficionados o profesionales que ofrecen su música en los espacios radiales. En las décadas de los años '30 y '40 se abren Radioemisoras locales: *Austral* (1931), *La voz del sur* (1935), *Polar* (1940) y radio *Ejército* (1944).

Estas radios tuvieron programas de música docta, popular y folclórica o criolla, extraída de discos y cantantes presentes. Organizaban festivales de la canción, con esto incentivaban a músicos cantantes locales premiando a los mejores. De las radios mencionadas solo queda la radio *Polar* (año 2014).

4.1.3.8. Inicio de la industria musical en Punta Arenas

Los comerciantes que participaron difundiendo, entregando elementos de cultura musical e incentivando el interés por adquirir instrumentos y partituras musicales, no fueron chilenos, según las fuentes consultadas fueron casas comerciales de extranjeros en las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo citamos a los siguientes: alemán, W. Seelinger; inglés, L.L. Jacobs; francés, Claudio Imbert; español, Eugenio Patan; croata, Jorge Matetich; español, Luis García; judío alemán, Hugo Adler; alemán, Carlos Strauss; italiano, César Barassi Hnos.; y español-alemán, Fraga & Bohr.

En el periódico *El Comercio* de 1901, leemos el aviso que el Dr. Mardones, que vino desde Norteamérica, ofreció instrumentos musicales a la comunidad puntarenense:

“Dgo. 12 de Mayo de 1901

M. Mardones.

En vapor Yorkshire.

Recibo violines de orquesta.

Arcos, Pianos y métodos.

Roca 261. M. Mardones” (Mardones, 1901, Mayo, 12. Dentista Mardones trae instrumentos musicales. *El Comercio*, p.1).

El Dr. Mardones fué uno de los primeros comerciantes que importó instrumentos musicales y literatura de música a Europa, para la sociedad puntarenense.

La industria musical se desarrolló en Punta Arenas con partituras, instrumentos musicales en serie como pianos verticales, cajas de música, pianolas o auto-pianos que podían prescindir del instrumentista, discos con sus respectivos gramófonos, victrolas o muebles con tocadiscos para el salón, tocadiscos transportable y luego los aparatos radiales, que se comercializaron en Punta Arenas al igual que en el resto de Chile y Sudamérica.

4.1.4. Función de goce estético

El fenómeno artístico surge dentro de una estructura sociocultural y en ella adquiere funcionalidad. El gusto por el objeto de arte, por lo bello o lo feo, está relacionado con el modo de percibir de los sentidos, con la reacción emocional (alegría, tristeza, piedad o combinación de sentimientos diversos) al escuchar y aceptar o rechazar la música, con el estilo de vida, con la formación artístico musical, la educación y la cultura heredada de la familia, todos estos factores inciden en la apreciación de una obra de arte. La sociedad necesita al arte, y el arte según Bergson (2012), “*tiene la finalidad principal de producir lo bello*” (p.62) pero el concepto de “belleza”, va cambiando en el transcurso de la historia. La música docta apreciada entre 1894 y 1945 es de estilo barroco, clásico y principalmente romántico. Por supuesto estos gustos corresponden a una élite social. El resto prefirió música tradicional o criolla y música de moda o popular.

La música que se compuso durante los siglos XVII hasta el XX, es decir, hasta Schoenberg (1873-1951), fué tonal. Hasta J. Cage, (1912-1992), no se aceptaba el ruido igual que el sonido, estos cambios estéticos que se han producido en el siglo XX, no alcanzaron a apreciarse en la Patagonia, durante los años que investigamos.

La estética reflexiona sobre la vida sensitiva y reflexiva en torno al goce estético por el arte, la música tiene efectos en la vida afectiva y sensitiva, otorga sentido de identidad y nacionalismo. También se usa para despertar el sentido religioso, moral y espiritual, y el intérprete, es el intermediario entre el compositor y el oyente. El contexto cultural interviene en el oyente, por eso, la sociedad magallánica, que tenía en su mayoría a personas de bajo nivel de instrucción en zonas urbanas y rurales, privilegió la música popular mexicana y folclórica y popular argentina y chilena. Durante los años que estudiamos, hubo un grupo de élite que cultivó la música docta, y apreció el repertorio de

música romántica europea practicada en veladas, recitales y tertulias, pero usó la bailable de moda, para la diversión. Las influencias que recibió la sociedad de Punta Arenas, desde la aparición de la industria musical, fueron las siguientes: música mexicana, argentina y chilena principalmente, a través del cine, la radio, los discos y las compañías de espectáculos, que ayudaron a difundir la cultura mexicana, argentina y del centro de Chile, en la Patagonia chilena. Los discos que estaban a la venta, llegaron de sellos como *Víctor*, *R.C.A. Víctor*, *Columbia* y *Odeón*. Las radio-emisoras internacionales escuchadas por los habitantes de Punta Arenas fueron: la *BBC* de Londres, y *Nuevo Mundo* y *Belgrado*, de Buenos Aires, Argentina, las que emitían programaciones de música docta, óperas, conciertos y noticias de los conflictos bélicos europeos durante la II Guerra Mundial.

Entre 1931 y 1944 nacieron cuatro emisoras radiales en la ciudad de Punta Arenas: la Radio *Austral*, CD-111, creada el 25 de mayo en 1931 por el señor Víctor Turina Blazina, pionero en la comunicaciones en Magallanes, ésta radio era escuchada hasta la estancia Otway; *La Voz del Sur* desde 1935 hasta 1973, cuando el gobierno militar que lideró Augusto Pinochet la cerró y llevó prisionero a su director al campo de concentración de la isla Dawson; Radio *Polar*, fundada el 29 de junio de 1940; y la radio *Ejército* fundada en 1944. Las radios tenían programaciones musicales de géneros popular, folclórico y docto con discos y músicos presentes de la comunidad puntarenense, como Hugo Standke, Benjamín Divasson y Tita Fernández entre otros participantes y programas culturales y noticieros. En 1936, en la radio *La voz del sur* tocaban alumnos del pianista Standke:

“Radio “*La Voz del Sur*”.

El próximo martes se ofrecerá un concierto de música clásica por los alumnos del profesor Hugo Standke.

Eliana y Elena Ávila, Nora Rada, Guido Andrade, Elena Urjebic, Corina Boldrini [...]”
(Concierto, 1936, 8, Noviembre. *El Magallanes*, p.6).

Se observa un programa con el chansonnier español Carlos Logan, en agosto de 1936 en la radio *Austral*.

En las veladas y tertulias, los músicos inmigrantes profesionales o amateur, niños, mujeres y adultos, podían dar a conocer las obras que interpretaban. Aunque no sabemos la reacción del público oyente, podemos conjeturar y decir que el ambiente era acogedor, porque participaban por familias, padres con sus hijos, profesores y en el interior de un grupo social de colonos inmigrantes. Generalmente, las obras interpretadas eran de

compositores barrocos, clásicos y románticos, predominando la estética romántica en su amplia mayoría, la que era contemporánea en las décadas de fines del siglo XIX.

4.1.4.1. Música en el salón del hogar

La música que se interpretó en el salón del siglo XIX e inicios del XX fue de estilo clásico y romántico, y compositores que eran modernos para su época. Para esto usaban el piano, violín y canto. En el siguiente ejemplo del año 1902, el alemán Seelinger ofrecía partituras de autores clásicos como Haydn y Mozart y románticos como Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Chopin entre otros. Estos fueron los compositores practicados en la sociedad de Punta Arenas, entre los que leían partituras, por supuesto.

“Librería “*EL GLOBO*” de W. Selinger.

Errázuriz 159

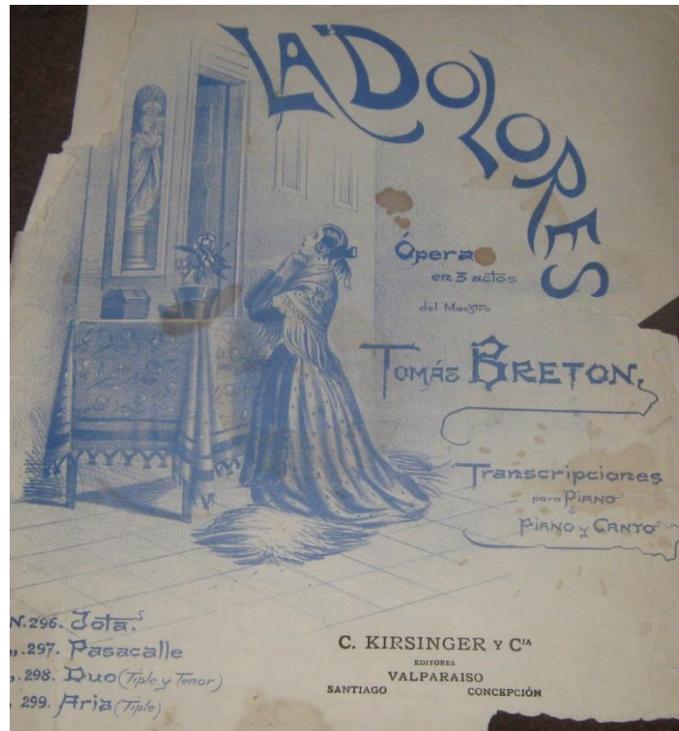
Música

Gran existencia de música para piano, violín i piano; violoncello i piano, de maestros como Wagner, Chopin, Mendelsohn, Mozart, Beethoven, Schubert, Haydn etc. de los compositores modernos” (Seelinger W., 1902, Octubre, 2. Librería El Globo. *El Magallanes*, p.2).

La música que se cultivó en el salón, se realizaba en tertulias con piano, mandolina, canto, violín, flauta o violoncelo, de acuerdo a las partituras encontradas en la biblioteca de la familia Braun-Menéndez.

La zarzuela llegó a Punta Arenas desde fines del siglo XIX con compañías españolas, y a través de partituras para canto y piano, antes de la llegada del disco y el cine sonoro. A continuación observaremos la portada de la zarzuela en tres actos *La Dolores*, con música de Tomás Bretón, partitura que contenía jota, pasacalle, dúo y aria, en archivo del Museo Regional de Magallanes y ejecutada por la familia Braun Menéndez en Punta Arenas.

Ilustración 19. Partitura de “*La Dolores*”, zarzuela de Tomás Bretón.



Museo Regional de Magallanes.

Partitura para piano, editada por C. Kirsinger, de la zarzuela “*La Dolores*” de Tomás Bretón. Música practicada en el salón de la familia Braun Menéndez, que dejó la residencia en 1919. Hoy es propiedad del Museo Regional de Magallanes.

En la siguiente ilustración vemos una portada de una partitura adquirida por la familia Braun Menéndez y conservada en el Museo regional de Magallanes.

Ilustración 20. Portada de la partitura de “*Las Tentaciones de San Antonio*”, de Behabi.



37

Museo Regional de Magallanes.

Entre los compositores encontrados en partituras de particulares que cultivaron el piano están los siguientes: J.S. Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer, Heller, Debussy, Schumann, Chopin y Liszt, entre otros.

En la década de 1930 se practicó música popular o internacional y de moda en el piano del salón del hogar, con pianistas amigos y familiares.

Musac A., nos ha dado el siguiente testimonio: “*Cecilia Paradis, pianista francesa venía a nuestra casa. Ella estudió en Santiago, se casó después y se fue. Volvió a Punta Arenas como 7 veces. Nos tocaba Pasosdobles, valsés, minués. Recuerdo mucho el Minué de Boccherini*”.

En la siguiente figura podemos apreciar una fotografía de la pianista francesa Cecilia Paradis.

³⁷Partitura de propiedad de la familia Braun Menéndez.

Ilustración 21. Pianista francesa, Cecilia Paradis (1896-1998).



Gentileza de la familia Paradis (Punta Arenas).

En esta imagen la pianista viste un disfraz de Dama Española, probablemente para un “baile de fantasía”.

4.1.4.2. Cultivo del gusto por la estética romántica

La música culta y en especial el piano y el *Belle canto*, fueron practicados y apreciados por las clases más cultas de esos años, alemanes, británicos, franceses e italianos

de fines del siglo XIX, radicados en Magallanes. “*Miss Mand Mattock canta una Romanza acompañada al piano*” (Velada. 1894, Septiembre, 8. *EL Magallanes*, p.3).

En un concierto a beneficio, realizado en la Primera Compañía de Bomberos de Punta Arenas participaron personas de diversas nacionalidades, géneros y edades. La romanza puede ser vocal o instrumental, los músicos románticos la desarrollan para piano solo y como forma de aria. Destacamos la importancia de los músicos visitantes que llegaban con las compañías de óperas y operetas, porque incentivaban a los instrumentistas radicados en la zona Austral y aportaban a la cultura musical de la comunidad en general.

Durante el año 1934, llegaron importantes visitas a Punta Arenas, vino el cantante barítono Joaquín Villa y los famosos músicos André Dalmau, violinista radicado en Buenos Aires, al igual que el pianista Nino Colli que ayudó a los inmigrantes judíos, y Armando Palacios, pianista chileno de fama internacional, el repertorio fue romántico en su mayoría. La cantante lírica Ricci de Paz, llegó con el elenco de la primera ópera que se ofreció en Punta Arenas en 1899, al inaugurarse el teatro Menéndez: *Lucía de Lammermoor* de G. Donizetti (1797-1848). La soprano Amalia Molina en 1936 ofreció varios conciertos de música vocal junto a instrumentistas y banda de la colonia, los italianos Lydia Rossi, soprano y Ricardo Fabregat, violinista, vinieron con la Compañía italiana de Leo Candini y permanecieron varios meses ofreciendo recitales de música docta romántica, entre ellos interpretaron el Ave María de Bach-Gounod.

La música que se practicaba en las veladas que organizaban los colonos europeos, era de tradición escrita. Los músicos tocaban con partituras e interpretaban a músicos clásicos y románticos de Europa.

Las compañías de óperas y zarzuelas que llegaban, traían la música que se practicaba en Europa y ésta pertenecía a música docta o “seria”, de tradición escrita.

Los grupos orquestales que amenizaban los salones de hoteles, veladas, salones de residencias privadas, salas de teatro, interpretaban música docta: partes de óperas, operetas de Donizetti, Bellini y Verdi y zarzuelas de Bretón y obras de Mozart, Beethoven, Boccherini, entre otros ejemplos de compositores europeos que se publicaron en programas de la época en estudio.

Las operetas y óperas fueron filmadas y llegaron a los cines de Punta Arenas, reemplazando a la compañía de ópera y operetas, que llegaba hacia fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en vapores.

“La Condesa Maritza”
El gran acontecimiento de hoy en el Palace.
Estreno de la superproducción U.F.A.
Con Harry Hedtke y Vivian Gibson.
Según la célebre opereta del maestro F. Kalman”.
(“Palace”, 1929, Abril, 11. *El Magallanes*, p.2).

En 1935, en Punta Arenas se exhibían películas musicales como, *Sinfonía Inconclusa* con la vida de Franz Schubert, *El Danubio Azul*, de Strauss, con la orquesta Tzingarós, *Serenata Veneciana* con el tenor italiano Franco Foresta, *La Canción del Adiós*, un amor de Chopin, la opereta *El Murciélago*, *Rosas del Sud* opereta de J. Strauss, y en los años '40 se exhibió la película *Melodía Inmortal*, que trajo las composiciones del músico Frédéric Chopin (1810-1849), con el pianista W. Liverace.

Esto inspiró y estimuló a los músicos aficionados locales, para interpretar obras de Chopin, aunque fuera en “arreglos fáciles” de las mismas obras que se escuchaban en el cine, según testimonio del pianista Vicente Pérez D’Ángello.

4.1.4.3. Gusto por la estética de “música popular”

La música popular, moderna, masiva y mediática, llegaba con la industria del disco y de partituras y con ello una nueva época en que se apreciará la obra en un espacio que no es la academia, se valorizará que esté de moda, que sea contemporánea, que sus intérpretes sean auténticos, que esté vinculada a la ocasión y que sea comprensible al oyente. La casa comercial de *L.L. Jacobs* vendió victrolas y discos de los sellos Columbia y Víctor, en las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo del sello *Columbia* ofrecía “*con abundantes temas en ritmo de waltz, foxtrot y tango-foxtrot, con las orquestaciones de Paul Whiteman and his orchestra, The Benson Orchestra of Chicago, International Novelty Orchestra*” (Jacobs, 1925, September, 30. Discos. *The Magellan Time*, p.4). En 1925, Jacobs vendía discos del sello *Víctor* con ritmos de charleston, foxtrot, blues, *Rapsodia en Blues*, de

Gershwin y Canción a la *princesa de Gales* entre otros temas. Durante el año 1928, el diario *El Magallanes* publica el aviso de la casa comercial *Jacobs & Baumann*, que ofrecía Gramófonos sin corneta y Discos dobles, a \$35 la unidad.

La portada de la siguiente partitura de género popular, se encontró entre la música que se practicó en el salón de la familia Braun Menéndez. La obra para piano, es un Tango denominado “*El Caramelo*”, del autor uruguayo Francisco Canaro (1888-1964).

Ilustración 22. Portada de la partitura de Tango Milonga de F. Canaro, titulado “El Caramelo”.



Museo Regional de Magallanes.

Las partituras encontradas en la biblioteca del Museo Regional de Magallanes, tenían el timbre con el nombre de la familia Braun Menéndez o en manuscrito con el nombre de Sofía Braun.

La cupletista a partir de los años treinta tiende a desaparecer y será reemplazada por la “cancionista” (González y Rolle, 2005, p.149). “Algunas optaron por el cine, otras por el bataclán” (González y Rolle, 2005, p.149). Éstas cantaban y bailaban y viajaban con las compañías de bailes, así llegó Anita Villalaz a Punta Arenas, era cantante y bailarina cubana. Con la compañía *American Spectacle*, de España, llegó en marzo de 1935 la cancionista Isabelita Fernández, estrella coreográfica española, al barítono cubano Fausto de León y el pianista Miguel Alvova. La compañía presentaba canciones, música, sketches, bailes y parodias. Los artistas llegaron a Punta Arenas en el barco de vapor llamado “Tarapacá”. Interpretaron canciones mejicanas y cubanas, rumbas (La Carioca), romanzas, tango argentino y tonada chilena.

La siguiente figura nos muestra a la bailarina y tonadillera española Isabelita Fernández, en *El Magallanes* de 18 de marzo de 1935, es un ejemplo de los cantantes que llevaron un repertorio de música de estilo popular a Punta Arenas:

Ilustración 23. Cantante española, “Isabelita Fernández”, en Punta Arenas en 1935.

Puntalena.
 "Punta Arenas, en el Brasil, don Enrique, Salazar O. de Zúñiga, Vera y Victoria en en comedia nueva."
 R. Torres, acompañada por una temporada a una Esperanza.
 y su
uevo espectáculo
 Impaciente
 ayer, recibimos la noticia Emilio V. y presidente del habiendo arribado a Punta Arenas, expresado que res a ciudad, la obra que, que se re 21 noches consec Municipal de San
 drama místico, de San Francisco, amamente se da vira detalles.
DE VAPORES
 Llegó ayer al Alán
 Saldía de Val de Enero siendo almirante de el
 Saló de Honor, a endo espe de Febrero
 Saldía de de Febrero
 Saldía de Honor siendo especio

Autos a Gallegos
 Auto del Curso Alfano y Alfredo Santsos sale al martes.
Isabelita Fernández



La bailarina española, que está trabajando nuevamente con éxito en el Teatro Politeama.

esta columnar plegerá al público con el siguiente horario:
 En la mañana, de las 10 a las 12 horas. En la tarde, desde las 14 a 16 horas. Día Sábado, de 9 a 12 horas.
 La colectividad de las instituciones escolares y recreativas y la de la ciudad en general por su obra en el teatro en la ciudad del progreso cultural.
 En el día, después, con a en "Vivamos con la cultura" con quienes digna este su teatro a las ideas deportivas.
 Su primer cuerpo femenino de basketbol, la idea de los niños presentados en la ciudad, uno por la homocidad y otro a edad de su juego, como por a irreprochable p a un niño y de un plus.
 La sección masculina de basketbol ha estado también durante una temporada, uno de la mejor equipo del deporte del país.
 El deporte "Vivamos" ha o la bordo también, y en fran ción, en la obra de las acropas nos grandes y sencillos por el testimonio de un Conjunto Artístico propio que dió innumerales volas en la obra de distintas entidades.
 El "Vivamos" se ha adherido la bala a todo movimiento tendie a proporcionar un mayor bien a la colectividad y especialmente a las clases a más adia.
 Sus anales de confraternidad, portiva y socialista se han extendido más allá de los límites nuestra ciudad, y es así como el Club forma el organizador del pe interés femenino de basketbol, militan Salas, efectuado con éxito el Lo de Nuevos de l en esta ciudad y en la que per son su buen grado título de l ta.
 Su actual directorio elegido re pocos días, es el siguiente:
 Presidenta Honoraria, Dra. María Z. de Cáceres.
 Presidenta efectiva: sra. Ros de Amador, velegía.
 Vice Presidenta: sra. Marina el R.

\$ 6.-
 el litro de ácido sulfúrico preparado para acumuladores
 vende
CAMELÍO y Cia. Ltda.

“Isabelita Fernández”. (1935, Enero, 27). *EL Magallanes*, p.6.

Las compañías de zarzuelas y variedades, traían consigo a músicos, cantantes, instrumentistas y bailarines, que practicaban música docta, tradicional y popular. Permanecían varias semanas en la ciudad, por lo tanto, había comunicación con los músicos radicados en Punta Arenas. Los cantantes visitantes fueron acompañados por la orquesta sinfónica local, pianistas en visita acompañaron bailes, formaban dúos con artistas locales, etc. Este fué un modo de tener contacto de la sociedad magallánica con la cultura musical de estética docta y popular de otros lugares de América y Europa.

La música popular también se conoció a través de las cintas cinematográficas que llegaban con música de Estados Unidos, México y Argentina. La década del '30 del siglo XX fue de cambios para el cinematógrafo, que se transformó de silente en sonoro. En el siguiente aviso observamos un film romántico que dijo adiós al cine silente y presentó canciones del compositor chileno Osmán Pérez Freire.

El 1° de abril 1931 el teatro-cine *Gran Palace* anunció

“*El Jorobado de Nuestra Sra. De París*” de Víctor Hugo. Adiós al cine mudo.

“*El Loco cantor*” cinta hablada y musicada, cantada y bailada.

“*El Rey del Jazz*” la 4° super producción sonora totalmente cantada y hablada en español por Paul Whiteman y su banda contiene canciones en castellano de Osmán Pérez Freire. “*Ay ay ay*” (Palace, 1931, abril, 1. *EL Magallanes*, p.6).

El 16 de abril de 1931, se exhibía en la sala del *Palace*, la película de habla hispana de la FOX con José Mojica, astro de ópera, “*El Precio de un Beso*” donde actuaba Mona Maris y Antonio Moreno, bailes y canciones formaban parte del espectáculo, entre las canciones que se anunciaban estaban: *Bajo el antifaz. El Florero Español. Mono en el cordel. Un beso loco. Solo tú.* (Palace, 1931, abril, 16. *EL Magallanes*, p.6).

Todas estas canciones de moda se ofrecían posteriormente en el “Cancionero”, que vendía el croata Kirigin en calle Errázuriz 663, quien publicaba semanalmente los temas de moda en el periódico local. La música popular se practicó en todos los niveles sociales de la sociedad y el Cancionero fue un medio de difusión que se podía adquirir fácilmente.

Alberto Melitón Ojeda (1926-2010), Bandoneonista que llegó desde el sur de Chile a trabajar como esquilador en las estancias, fué un trabajador del sector rural de Magallanes, que llegó a Punta Arenas en 1940. Fué músico de tangos, vals, rancheras, entre otras formas de estilo popular que cultivó. A los 14 años aprendió bandoneón y a los 16 formó el conjunto musical “*Los bohemios*” que tocaban en “casas del ambiente”, según fuentes orales, también en cabarets y boites de Punta Arenas y Puerto Natales, en las décadas del “40 y 50” del siglo XX. El conjunto “*Los Bohemios*” (1942) es una orquesta típica; lo integraban los siguientes músicos: baterista, Luis Ojeda Díaz; guitarrista, Armando Quinán; Bandoneón, Alberto Melitón. Su despedida, en el cementerio de Punta Arenas ocurrida en junio de 2010, fue con un tango de Carlos Gardel, “Adiós Muchachos”

Ilustración 24. “Alberto Melitón Ojeda” (1926-2010) chileno, bandoneonista, intérprete de música popular.



“Alberto Melitón Ojeda” (2010, Junio, 30). *El Magallanes*, p.39.

4.1.4.4. Compositores de música popular de Punta Arenas

Los escasos compositores que tuvo Punta Arenas, debieron crear música popular, con ritmos de bailes de moda, himnos que identificaran a las diversas instituciones o según las necesidades musicales que presentaba la sociedad.

Los músicos locales componían músicaailable, Standke, Divason, Fernández, Artigas, Ljubic, Musso, entre otros profesionales inmigrantes, fueron compositores de himnos de instituciones, otras obras de estética popular como los ritmos contemporáneos de moda: foxtrot, ranchera, tango y vals. La pianista francesa Matilde Beaulier, compuso el vals “*Recuerdo de Punta Arenas*”, editado en Casa Amarilla y en venta en la casa comercial de Jorge Matetich, en Punta Arenas en el año 1914.

Carlos Alberto Sánchez (1904-1939), pianista y compositor de Punta Arenas, participó en la orquesta típica llamada *Porteña*.

En la partitura impresa de un Vals de este autor se lee: “*C. Alberto Sánchez, compuso 14 tangos, 8 valse, 9 foxtrot, 2 rumbas y 2 pasos dobles*”. (Impresos en Casa

³⁸Gentileza de fuente oral Olaya Gallegos (2010), diario *El Magallanes*, 30 de junio de 2010.

Amarilla, industria chilena, 1942), y tienen publicidad de algunas casas comerciales de los puertos de Porvenir y Punta Arenas.

José Böhr, alemán que llegó a Chile a los 4 años de edad, fue un intérprete y compositor, que triunfó como actor en Hollywood, participó en varias películas cortas junto a Radonic en Magallanes y en fotografías de la época aparece con Marilyn Monroe. Sus padres se radicaron en la Patagonia Austral donde Böhr estudió la enseñanza básica y media y a los 21 años se fue a Buenos Aires.

En Argentina, José Böhr tuvo una orquesta típica con bandoneones con la que participó como “chansonnier” de milongas y tangos. Böhr compuso obras con ritmos de tangos y milongas que él mismo cantaba, autodenominándose el “chansonier de América”. Como cineasta, José Böhr llevó la imagen del gaucho de la Patagonia a México y Nueva York, por eso su figura se identifica con ésta región de Chile. José Böhr inició el primer cine chileno junto a Antonio Radonich Scarpa, en Puerto Porvenir, y como pianista acompañó a los que asistían a la confitería “La Alhambra”, de Punta Arenas. Años más tarde compuso la canción “*Punta Arenas*”, entre muchas de sus composiciones y la presentó en el teatro Municipal, que hoy lleva su nombre.

Jovino Fernández, inmigrante español, violinista y director de coros y estudiantinas y bandas en Punta Arenas. Además fue un compositor de música popular y docta. Entre sus creaciones están las siguientes: Himno de la Primera Compañía de Bomberos de Punta Arenas y el Himno a Prat. Otros himnos son: A la escuela, el himno del Rotary, Regimiento Pudeto, Cruz Roja, del liceo de hombres de Punta Arenas.

Fernández fue autor de la zarzuela “Bocas de la isla” y de Canciones: “Mar de Asturias”, “Brisas Australes”, “La Foguera” (canción), y “Canillita”, “Celosa” (Vals Boston), “Antigripe” (Pasodoble), Canción de la Juventud, con letra de C. Chamorro y música de Jovino Fernández, “Nido de amor”(Vals), “Volverás” (vals), “Una Gitana”, “Palomita Mía” y “Las Mujeres Mandan”, composiciones que se difundieron en la sociedad de Punta Arenas, en Santiago de Chile y en Buenos Aires, Argentina. Pero la sociedad, sin distinción de lengua, tomó como melodía que la caracteriza e identifica, la composición de José Bohr, en 1940 y hasta nuestros días.

En la siguiente ilustración observamos la partitura titulada “Canción a Punta Arenas” del compositor José Böhr, hijo de inmigrantes alemanes.

Ilustración 25. “Canción a Punta Arenas” de José Böhr.

Partitura en Biblioteca Nacional, Sección Chilena en Santiago de Chile.

La canción a Punta Arenas, creada por José Böhr en 1940, llegó a considerarse el himno de la ciudad, dio identidad a la sociedad de Punta Arenas. Con el transcurso de los años el ritmo original de fox sufrió diversas versiones, entre las cuales está el vals, la marcha y la cumbia, pero se mantuvo el sentido popular con el cual nació. Hasta la fecha de este estudio, se canta como “himno de Punta Arenas” en colegios y actos cívicos y se difunde en televisión y radio regional en anuncios que requieren de una música que

identifique a Punta Arenas del resto de Chile. Su texto describe el entorno de la ciudad, el paisaje, el cielo, el estrecho de Magallanes, el fruto llamado *calafate* y la situación geográfica.

Parte del texto de su estribillo dice:

*“Punta Arenas, Punta Arenas,
el que come calafate ha de volver
a tus playas, Punta Arenas,
donde anida mi querer”.*

Todas las sociedades crean una música propia o como dice Bruno Nettl (1983, citado en Reynoso, 2006, p. 69), “*cada grupo social posee una música, al menos, a la que considera como propia*”, y la canción de Bohr ha quedado en la tradición cultural y como patrimonio intangible de la ciudad de Punta Arenas. Según Blacking (citado en Reynoso, 2006, p.131), “*la música es un producto de la conducta de grupos humanos*”, en este caso, la canción a Punta Arenas se convirtió en el himno de la comunidad, que recurre a él en momentos de conflictos, desastres naturales o carnavales y fiestas, porque genera unidad e identidad social.

4.1.4.5. Música religiosa y nacionalista que difunde la Banda

La banda del ejército tuvo la tarea de interpretar música que buscaba exaltar el sentimiento nacionalista en un lugar tan alejado del gobierno central, como lo era Punta Arenas. Por eso se incluyeron melodías marciales que recordaban el rol del ejército en batallas de la Guerra del Pacífico (1879) y aumentaban el sentimiento de chilenidad, que era necesario en esas circunstancias, es decir, en medio de las diversas lenguas y culturas que traían los inmigrantes que habitaban la ciudad de Punta Arenas en esa época.

Otras bandas fueron creadas en instituciones como el Cuerpo de Bomberos, la Municipalidad, el Destacamento *Magallanes*, y colegios católicos, como la que surgió en la Misión salesiana de San Rafael, en isla Dawson con indígenas selk’nam, y que debió acompañar desfiles y actos cívicos en Punta Arenas en un año en que la ciudad no tenía banda para la celebración de las fiestas patrias en septiembre. En 1913 surge otra banda

salesiana en el Instituto Don Bosco, creada por el coadjutor Capra, que en el transcurso del tiempo se ha mantenido viva.

Banda de la misión católica de la escuela misional San Rafael

El Himno de la Misión San Rafael Arcángel (1889-1911) en isla Dawson, cercana a Punta Arenas fue compuesto por el sacerdote salesiano Costamagna, para los alumnos de los colegios de Don Bosco. Su título es *Con El Ángel de María*, que hoy es tradicional de la iglesia católica en Sudamérica.

Con el ángel de María, composición del salesiano Mons. Costamagna, fue el himno de la misión católica, creada en 1889 y cerrada en 1911. La melodía era entonada por los *selk'nam* y *kawéskar* en espacios libres, la silbaban y cantaban, imitando a los religiosos. Se usó para evangelizar, para infundir sentimiento de fe hacia la virgen María y se cantó para dar solemnidad a ritos católicos, la banda se usó para disciplinar y educar a los indígenas y para acompañar las procesiones en isla Dawson.

Este himno, está en fa mayor, es una melodía tonal y con un ámbito de altura mayor de una octava. Los apoyos armónicos están sobre la dominante y tónica de Fa. Las fuentes escritas señalan que banda de niños la tocó en la primera procesión de la misión, en 1892 y en Punta Arenas en septiembre de 1894.

En la siguiente ilustración podremos observar la partitura que fue considerada el Himno de la Misión salesiana de San Rafael, en isla Dawson (1892-1911).

Ilustración 26. Partitura “*Con el ángel de María*”, de Santiago Costamagna.

Moderato

Con el An-gel de Ma-ri-a las gran-dezas ce-le-brad traspor-
 Omne di-e dic Ma-ri-æ me-a, lau-des, a-ni-ma, e-jus

-ta-dos de ale-gri-a sus fi-ne-ras publi-cad. O Ma-ri-a Madre mi-a, ò con-
 fes-ta, e-jus ges-ta co-le de-vo-tissi-ma. Contem-ple-re et mi-ra-re e-jus

-sue-lo del mortal ampa-radme y gui-adme a la Pa-tria ce-le-stial.
 cel-si-tu-di-nem Dic fe-li-cem geui-ricem, dic be-a-tam Vir-gi-nem.

Partitura en Museo *Maggiolino Borgatello* de Punta Arenas (2008).

El autor de esta música es Santiago Costamagna, un compositor salesiano que participó en la orden de Don Bosco en Sudamérica. La melodía de esta obra sacra tiene 16 compases y tiene una novena mayor como ámbito, está en tono de fa mayor, se inicia con una tiempo débil y termina en un tiempo fuerte. La armonía es muy simple, se basa en tónica y dominante como ejes que definen la tonalidad. El ritmo repetitivo está en compás ternario, se basa en negras, corcheas, saltillo y silencios entre las pequeñas semifrases. Su estructura es A y A'. Termina en un acorde de tónica. El tempo que pide el compositor es *Moderato*, es decir, con una velocidad entre *Andante* y *Allegro*, esto permite ir caminando en la procesión mientras se canta. Esta obra enseñada a niños *selk'nam*, se popularizó en la iglesia católica sudamericana y hoy se considera tradicional.

Ilustración 27. Banda de niños *selk'nam* en 1894, director Luis Lanfranconi.



Fotografía en Museo *Maggiorino Borgatello* de Punta Arenas.

La Banda de *selk'nam*, de los religiosos salesianos de la misión San Rafael, participó en las festividades patrias de septiembre de 1894, invitada por el gobernador Señoret. Tocó en las calles, en la plaza, en la casa del gobernador en el salón del Cuerpo de Bomberos de la 1° Compañía y en el Te Deum de los salesianos. Entre su repertorio se interpretó el Himno de *Yungay* y el Himno de la Misión *Con el Ángel de María*. El primero para exaltar el espíritu patriótico y el segundo para ensalzar el amor a la virgen María.

4.1.4.6. Intérpretes y compositores de música docta en Punta Arenas

Los intérpretes y compositores durante las primeras décadas del siglo pasado fueron inmigrantes con estudios musicales en Europa. Los primeros conjuntos que surgen en Punta

Arenas fueron el conjunto vocal *Eintracht* y la orquesta de Ernesto Zucker, de la colonia alemana.

Para el aprendizaje de la música trajeron el modelo de la academia europea y por esto, en 1905 ya se creó el primer Conservatorio, llamado *Santa Cecilia*, con el pianista Ángel Rossi, y en la décadas de 1930 y 1940 la Academia privada del pianista alemán Hugo Standke, en 1929 una orquesta sinfónica y cuartetos y tríos entre otras agrupaciones, que se dedicaron a cultivar la música de tradición escrita en Punta Arenas.

Los compositores chilenos imitaron la estética romántica de Europa, entre ellos Enrique Soro, Augusto Casanovas y Osmán Pérez Freire, entre otros compositores de música de tradición escrita, que se interpretaron en los programas de la orquesta sinfónica de Punta Arenas.

El sector del cabo de Hornos y sectores del estrecho de Magallanes eran territorios de naufragios a fines del siglo XIX. Hemos encontrado una partitura de un vals para piano de ésta época, titulada “*El temporal del Cabo de Hornos*” (1887) de Casanovas. La obra tiene descritos con palabras sobre los pentagramas, con los momentos de un típico viaje en barco desde el puerto de Punta Arenas hasta el puerto de Valparaíso. Los sonidos fueron distribuidos en motivos que imitan los momentos de salida del barco (ruidos de cadenas en tempo *Andante*, saltillo con apoyatura) calma (*Tempo di Valse*), momentos de tormenta en el mar (con escalas cromáticas rápidas en ascenso y descenso), plegaria de los pasajeros, (con notas largas en compás ternario), pasajeros que sienten que el barco se hunde (trémolos) con soplos de viento (expresado en *glisandos* ascendentes), gritos de socorro (con fortísimos intercalados por silencios), súplicas de los pasajeros a Dios, con notas de canto sobre escalas cromáticas descendentes, luego se aplaca la tormenta (con tresillos descendentes), el barco salvó la tormenta (se llega a un *ritardando* con un compás ternario), calma (en pianissimo y en tiempo de vals), y el sentimiento de felicidad al llegar al puerto de Valparaíso en un día de sol (con un fuerte vals), para finalizar con el ruido de las cadenas para anclar el buque en tierra (trinos y trémolos fortísimos) y la tónica en una nota larga en octava con acento y calderón, que nos presenta el punto de reposo final del barco y de la obra musical. Es una pieza musical que requiere de virtuosismo pianístico por parte del intérprete (Partitura de piano en testimonio de Yubero M.).

La pianista francesa Matilde Beaulier, escribió un Vals que denominó *Recuerdo de Punta Arenas*, editado por Casa Amarilla en Santiago de Chile. Otros músicos inmigrantes compusieron marchas e himnos para las instituciones, por ejemplo los establecimientos educacionales, y música con los ritmos de moda. Observamos escasez de composiciones de música docta creada por músicos de Punta Arenas.

Las colonias de inmigrantes croatas, alemanes e italianos fueron, en esta primera década, las que aportaron con más prácticas musicales a la reciente sociedad (coro, estudiantina, orquesta, pianistas). Los gustos heredados por la música clásica o de tradición escrita y la música folclórica de cada cultura, vinieron con los colonos desde Europa y del sur de Chile, pero con el correr de los años desaparecieron los gustos por la música docta, absorbidos completamente por la música de “género popular” que llegó a la tierra que los acogió.

La siguiente ilustración muestra al pianista vienés Standke que se afincó en Punta Arenas

Ilustración 28. Pianista Hugo Stanke en Punta Arenas, sentado junto al piano.



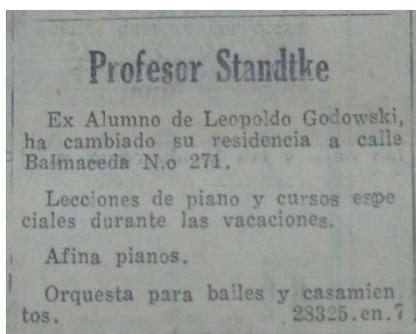
Archivo fotográfico y Biblioteca Patrimonial del Museo Regional de Magallanes. DIBAM. Ministerio de Educación.

El pianista Hugo Standke, alumno de Godowski en la academia de Viena, fue profesor de piano y afinador, y también tuvo una orquesta de baile, en Punta Arenas. Llegó a fines de la década de 1910, probablemente huyendo de la I Guerra Mundial.

En la décadas del '30 y '40, hizo clases en su residencia y en casas particulares, como las de la familia española del comerciante Fernández (fuente oral Pérez D'Ángello). Dio conciertos de piano, con obras de románticos como F. Chopin, en el teatro Municipal en los años '40 del siglo XX. Creemos que un profesor como este, difícilmente llegaría nuevamente a Punta Arenas, pero la sociedad no lo supo apreciar. De acuerdo al testimonio de Vicente Pérez D'Ángello "*El pianista Standke iba a trabajar a Argentina en la recolección de maíz*", quizás cuando no tenía ingresos suficientes en Punta Arenas. Se le describe como un hombre solitario, que fumaba tabaco en pipa, de pocos amigos y siempre vestido muy elegante y con bastón.

En la siguiente ilustración se observa la publicidad del pianista Standke en 1932.

Ilustración 29. Publicidad de clases de piano en la academia de Standke, profesor de piano.



(1932, Abril, 1) "Profesor Standke". *El Magallanes*, p.4.

Entre las alumnas que tuvo el profesor Standke, se destaca la pianista descendiente de inmigrantes del archipiélago de Chiloé, Lastenia Canales (1912-1984), quien también compuso música, por ejemplo el vals "Ensueño" en 1934, y realizó gran labor educativa y de difusión musical, hasta su fallecimiento en 1984.

En febrero de 1928 se observa al comerciante Barassi publicando el tango "Tropezón" (música del argentino Raúl de los Hoyos y letra de Luis Bayon Herrera), en el siguiente aviso:

“Discos nacionales de grabación eléctrica, “Tropezón” en Mueblería el Sol”.

(Mueblería el Sol. 1928, 3 febrero. Discos. *El Magallanes*,4).

La mueblería “El Sol” era de propiedad de los hermanos *Barassi*, quienes tenían además un dúo de guitarras. Los *Barassi* vendían fonógrafos, discos, agujas y muebles para los tocadiscos.

Ilustración 30. Dúo de guitarras integrado por los hermanos Barassi.



Barassi (1933, 25 de noviembre) *Discos "Nacional" Hoy. Donde Barassi Hnos. El Magallanes*, p.4.

Los italianos César y Ángel Barassi, demostraron su amor por la música ayudando a la comunidad a obtener discos y gramófonos o muebles con tocadiscos y ofreciendo recitales como intérpretes en reuniones sociales.

4.1.4.6.1. La orquesta sinfónica en Punta Arenas

La orquesta sinfónica se formó en 1929 con 45 músicos y fue dirigida por el pianista español Benjamín Divasson, quien falleció repentinamente en 1948. El grupo de instrumentistas fue de género masculino en su totalidad y se presentó en agosto de 1929 por primera vez en el teatro Municipal de Punta Arenas. Cultivó la música de estilo clásico y

romántico europeo, en su mayoría. Se presentó varios años (1929-1935) en el teatro Municipal de Punta Arenas con obras de Mozart y Beethoven, Schubert, Suppé, Strauss, Poncielli y Ketélbey.

Entre los violinistas que integraron la agrupación sinfónica destacaron los nombres de los italianos Luis Musso, Andrés Ferolli y Foresti.

Entre los hijos de inmigrantes italianos, destacamos a Ricardo Mattioni Palma, quien participó en la orquesta sinfónica en la década de 1930. Mattioni recibió clases de violín desde niño, con los maestros italianos mencionados.

Ilustración 31. Ricardo Mattioni P. (1916-2011).



Gentileza de la familia Mattioni.

Los músicos italianos mencionados, colaboraron en la formación de pequeños grupos de cámara y a la enseñanza del violín, en las décadas de 1920 y 1940 del siglo pasado. Las fuentes orales señalan al músico italiano Andrés Ferolli como uno de los más virtuosos y mejores violinistas que llegaron a la ciudad más austral de Chile.

El violinista italiano Luis Musso, tuvo alumnos de violín, participó en la orquesta sinfónica, fue creador de la orquesta de música popular llamada “*Internacional*”, junto al músico croata Ljubic y compositor de música popular. Luis Musso se fue a Buenos Aires al finalizar la II Guerra Mundial y desde allí enviaba noticias a la prensa de Punta Arenas.

Hubert Pokorny, es otro violinista que mencionan las fuentes orales como “un violinista que hacía sonar muy bien los armónicos del violín, muy buen músico, pero se tenía que dedicar a vender sombreros, por razones económicas”³⁹. Pokorny integró la orquesta sinfónica y un cuarteto que formó el pianista Divasson junto a al violinista Artigas y al violoncelista Martinic.

Los miembros de la orquesta Sinfónica de Magallanes, creada el 19 de junio de 1929, dieron su primer concierto en agosto del mismo año, y las entradas se adquirían en la Librería *El Globo*, de Seelinger.

La orquesta participaba en veladas y conciertos que organizaban diversas instituciones educacionales. Observamos un repertorio de estilo romántico, en la velada de 1932.

“Velada en Escuela Nocturna.

Velada de la Escuela Nocturna participa orquesta sinfónica:

Serenata de Moskowsky.

Serenata de Ribelli.

Danza Sexto de Brahms.

Canto por la Srta. Filis Johansen, acompañada al piano por Benjamín Dibasson”. Velada en la escuela nocturna (1932. Abril.1; “Programa de la velada”. *El Magallanes*, p.3).

La orquesta sinfónica interpretaba obras clásicas y románticas, de Mozart, Beethoven, Schubert, Moritz Moszkowski, Brahms, Ketelbey, Poncielli, Krüsler y M. Ipolíto-Ivánov, compositores chilenos como Enrique Soro, y españoles como Albéniz y Granados, entre otros.

4.1.4.6.2. El quinteto de cuerdas

El quinteto de cuerdas que nació en Punta Arenas tuvo piano, dos violines, violoncelo y contrabajo, y fué dirigido por el español de Navarra, Benjamín Divason.

Participantes de este conjunto fueron: Artigas, Pokorny, Martinic, Gajardo y Divason, respectivamente. Un programa de 1934, nos demuestra que el quinteto de cuerdas

³⁹ Fuente oral Pérez D’ángello, Punta Arenas.

que dirigió Divason, interpretó obras clásicas de Haydn y Mozart, obras románticas de compositores como Schubert, Liszt, Blume, Suppé y Strauss, y de autores modernos, como Ketélbey y Granados.

“Programa

I Parte

Cuarteto N°1 de Mozart

Cuarteto n°2 del Emperador de Haydn

Piano, violín, viola y cello.

Adagio Cantabile, trío.

II Parte

Orquesta

Marcha militar N°2 de Schubert

“En el jardín de un templo chino” de Ketelby

Romanza n°5 de Granados

“Cuentos de un bosque vienés”, vals de Johann Strauss

III Parte

“Bella Erica”, vals Capricho

Clarinete con acompañamiento de orquesta, H. Blume

Mosaico de Liszt

Poeta y aldeano, obertura de J. Suppé”. (“Directiva de la orquesta sinfónica” (1934, 5 de enero). El Magallanes, p.5).

A continuación se observa una ilustración con el quinteto que participaba en el teatro Municipal de Punta Arenas en 1935.

Ilustración 32. “Quinteto de cuerdas” que dirigió Benjamín Divason.



“Quinteto Musical que amenizará los entre-actos del Teatro Municipal” (1935, 3-agosto). *El Magallanes*, p.6.

Los inmigrantes intérpretes traían el gusto por una estética romántica, propia de autores europeos del siglo XIX, y eso se observa en el programa de los conciertos.

A continuación describimos a un Trío de intérpretes, formados en Punta Arenas, con violín, contrabajo y piano. El testimonio de Pérez D’Angelo señala: “*Teníamos un trío: Orlando Cárdenas, violín, Moraga, contrabajo (porque no había cello, Moraga tenía la Peletería en Lautaro Navarro) y el piano, que tocaba yo. Este Trío tocaba para la Antártica y para la Radio Austral. Como invitada vino en una ocasión una soprano de apellido Meneses, y nuestro trío la acompañaba*”. Este trío cultivó música de estética docta, con músicos clásicos y románticos, Mozart, Beethoven y Schubert. Participaron en programas radiales durante la década de 1940. Las obras expresionistas, dodecafonistas y atonales de alemanes como Anton Weber o Schoenberg, no se observan en programas de música docta, efectuados en Punta Arenas en las décadas estudiadas.

4.1.4.6.3. Creación del Conservatorio “Santa Cecilia”

La élite musical necesitó de la academia y creó un espacio para cultivar y enseñar la música en el primer Conservatorio de Música, llamado *Santa Cecilia*, éste fue abierto por iniciativa del músico italiano Ángel Rossi, en el año 1905. Por razones que desconocemos, esta institución de enseñanza musical no prosperó. El pianista y organista español Narciso Rada, reactivó esta institución en 1919, pero luego, también cerró. El Conservatorio *Santa Cecilia* se volvió a abrir con el apoyo de la orquesta sinfónica bajo la dirección de Benjamín Divason, en junio de 1929, y lo dirigió nuevamente el pianista italiano Ángel Rossi. En 1945 la pianista puntarenense Lastenia Canales colabora con la re-apertura del conservatorio Santa Cecilia, el que se mantuvo activo hasta la década de 1970. Enseñar, educar y musicalizar a los niños era la misión del conservatorio en esa sociedad, para que pudieran apreciar obras de compositores de otras culturas y épocas.

4.1.4.7. Música folclórica en Punta Arenas

a) Música del centro de Chile

El gobierno temía que la región austral se independizara u otro gobierno intentara colonizarla, por esto llevó desde Santiago a profesores de folclore que enseñaron guitarra y cueca, conjuntos que practicaban la música criolla y solicitó a la banda del ejército tocar el himno de Yungay en las retretas. Se intentaba que la sociedad de Punta Arenas gustara de la música de la zona centro del país.

“*Los Cuatro Huasos Aconcagüinos*”, visitaron Punta Arenas en 1931 trayendo música llamada criolla, del centro del país, cuecas y tonadas, cuadros campestres y música criolla argentina. El músico Enrique “Chilote” Campos, fue enviado desde Santiago a formar conjuntos de huasos, a tocar guitarra y bailar cueca, a la sociedad de Punta Arenas.

La banda del ejército también participa en esta misión de “chilenizar”, agregando cuecas o tonadas al repertorio de la retreta semana y tocando el himno de Yungay y marchas nacionales en cada retreta. Además, la presencia del militar en la calle daba seguridad y pertenencia a los habitantes de Punta Arenas. Chile había tenido recientemente

una guerra con Perú y Bolivia (1879), resultando ganador, por lo tanto la imagen del militar, era admirada. Eran considerados los defensores de la patria chilena.

La fusión de las tradiciones musicales de españoles y criollos, mestizos y mulatos e indios, dio lugar al nacimiento de la música “folclórica chilena”, hecho que no ocurrió en la Patagonia chilena con las razas originarias que estaban casi extinguidas a fines del siglo XIX.

b) Folclore del archipiélago de Chiloé:

Los inmigrantes de Chiloé trajeron el gusto por la música de cultura oral o folclórica, desarrollada en su región. Ellos no leían partituras musicales, practicaban la música de tradición religiosa y profana, con guitarra y/o acordeón y bombo. La música que acompaña las procesiones católicas de los hijos de Chiloé (Cristo de Caguach) lleva acordeones, bombo y guitarras. Recordamos que Chiloé fue la última colonia española en Chile, hasta 1826 obedece a los reyes españoles. La religiosidad de la gente de Chiloé, se mezcla con la de los españoles y croatas llegados a Punta Arenas, todos pertenecientes al catolicismo que se observa en esta época. El Cristo Nazareno de Caguach se caracteriza por un manto morado. “*Llegó a las islas de Caguach, Alao, Apiao, Chaulinec y Tac, pueblos que el 10 de mayo de 1778 pactaron la paz y amistad, a proposición de Fray Hilario Martínez, quien les entregó la imagen del Divino Nazareno*” (Revista *Impactos*. Miguel Velásquez. “Jesús Nazareno en Punta Arenas”. Editada en Punta Arenas en Talleres Atelf Ltda.).

La música de estética tradicional o folclórica del centro de Chile, llegó igualmente en discos con tonadas y cuecas, interpretados por “*Los Cuatro Huasos*”, conjunto vocal masculino, con acompañamiento de guitarras, que ofrecía la casa inglesa de *L.L. Jacobs*. Otro conjunto musical masculino con guitarras que visitó Punta Arenas fue *Los huasos aconcagüinos*, que llevaron música criolla chilena y argentina y cuadros campestres, a la zona Austral.

El estilo de vida se manifiesta en cuestiones culturales, estéticas y costumbres, por ejemplo, ser visto con ropa diferente, hablar una segunda lengua, asistir a cenas de lujo, tener muebles importados, adquirir pinturas, cultivar la música docta, tradicional o popular, y participación en bailes sociales, etc., que permite ser diferenciado por el resto de la

comunidad, que tiene una cultura diferente, gracias a la cual surgen las identidades, nace el “nosotros” y “ellos”. Esto debió suceder en los primeros años de la formación de la sociedad puntarenense. Los colonos europeos traían música de tradición escrita y oral de géneros folclórico y docto y los chilenos del sur, música de tradición oral. Las prácticas musicales fueron diferentes, la clase cultural alta tocó piano con obras de tradición escrita y la clase cultural más baja tocó guitarra, con música de tradición oral. Esas prácticas se realizaron en espacios diferentes, no se mezclaron, es más, la clase alta criticó a la clase social más baja, que practicaba música folclórica o de tradición oral de su región, cuyas raíces estaban en España, diciendo que la sajuriana, resbalosa o zamacueca eran danzas antiguas, vulgares y mal bailadas.

En “*La rebelión de los tira piedras*”, de Ramón Arriagada (2010:78), hay una imagen de una “estudiantina de obreros” de 1919, tocando la guitarra y el banjo, no especifica de qué empresa o estancia son los músicos, solo señala que son “obrerros” del frigorífico *Bories*, con esto confirmamos que la guitarra se practicó en la clase social más baja, porque era fácil de adquirir y tocar, obteniendo resultados rápidos, sus simples y pocos acordes se aprenden por tradición oral y permiten tocar un amplio repertorio. No requería de mayores estudios para acompañar canciones simples armónicamente, como son en el folclore y la música popular de ese entonces. Muchos chilotes eran descendientes de españoles hasta cuarta generación y sin influencia sanguínea de huilliches o mapuches, entonces la guitarra española era parte de su identidad sonora ancestral, familiar y cultural.

La guitarra era un instrumento accesible a todas las esferas sociales de Punta Arenas, y a diferencia del piano, era mucho más popular, esto se manifiesta en las estudiantinas y en los conjuntos de música “criolla”.

Observamos en la siguiente fotografía a una madre y sus hijos acompañándose con una guitarra.

Ilustración 33. “Mercedes Matamala”, inmigrante del archipiélago de Chiloé se acompaña con una guitarra.



“Mercedes Matamala”, 2011 (7 de julio), El Sofá. *EL Magallanes*, p.29.

Los chilotes practicaron repertorio de tradición oral con acompañamiento de guitarras, también bailaron danzas aprendidas en Chiloé, influenciados por los españoles que aún dominaban el archipiélago y crearon sus propios instrumentos musicales (según testimonios de fuentes orales).

Trastrasera: Danza que se practicaba en Chiloé, es de pareja pero grupal, guiada por un bastonero que indica los movimientos del cuerpo frente a la pareja. La melodía es simple, repetitiva, el texto es de amor, se inicia así: “*Mariquita dame un beso...*”. No se sabe con exactitud de donde vino esta danza, si llegó con arrieros desde Argentina o con españoles, a Chiloé. En la siguiente partitura observamos la danza en una partitura.

Ilustración 34. Partitura de "La Trastrasera", danza del archipiélago de Chiloé.

Rodríguez G.J. (2000). *El folklore musical en la escuela*. Santiago, Chile: Ed. Lord Cochrane S.A.

La Trastrasera
Danza de Chiloé

Allegro
f

Ma-ri - qui - ta da - me un be - so que tu ma - má lo man
tu ma - má man - da en lo su - yo y en lo mí - o man - do
Tras tras por la tras - tra - se - ra,
Tam - bién por la de - lan - te - ra,
tras tras por un cos - ta - do,
tam - bién por el o - tro la - do,
Se da - rán u - na me - dia vuel - ta,
Tam - bién u - na vuel - ta en - te - ra,
Se to - ma - rán de las ma - nos,
y ha - rán u - na re - ve - ren - cia.

D.C.

Rodríguez, 2000:24.

La siguiente partitura nos muestra una Cueca chilota en 6/8, acompañada con dos acordes. Es muy saltada y zapateada para entrar en calor, y la mujer busca al hombre, que es más indiferente que en el centro de Chile. Su principal diferencia radica en que los pasos son más cortos y además la voz del cantante tiene más importancia que el sonido de los instrumentos musicales.

Ilustración 35. Cueca chilota “La Huillincana”.

La huillincana
Cueca chilota

Allegro vivace

Frase A ReM La7 ReM
1. ¡Ah, chi-tas que me gus - ta la hui-lin-ca-na!

f

ReM
2.

Frase B La7 ReM
1. 2. Que be - sa por las tar - des y en las ma - ña - nas.

ReM
2.

Frase A' para el remate La7 ReM
7. Y va - mos pa' on - de Chin - do, 'lá de lo 'lin-do.

Rodríguez, 2000:26.

c) Música folclórica de inmigrantes alemanes:

Entre el repertorio del coro masculino *Eintracht* de la colonia germana en Punta Arenas, estaban dos volkslieder: *Loreley* y *Ánnchen von Tharau* (Testimonio de Mutschke, M. 2008).

El texto de “Loreley”, nos habla de una leyenda sobre la doncella cuyo nombre era *Loreley*. Ella fue traicionada por su enamorado, por eso se lanzó desde el acantilado al río Rin. “Loreley”, de largo y rubio cabello, se transforma en una sirena que lleva a los hombres navegantes a la muerte en las profundas aguas del río de Alemania.

La canción *Loreley*, de la leyenda de Berlín, fue practicada en las veladas de la colonia alemana en 1890, buscaba el sentimiento nacional del germano y emociones que sustentaban la unidad nacionalista de la colonia.

Ännchen von Tharau, leyenda del siglo XVII, recuerda a Änne, la hija de un pastor llamado Martin Tharau. Tras su fallecimiento, su hija debe vivir en Königsberg, los versos son de un enamorado que tuvo Ännchen. La música es de carácter solemne, de ritmo ternario, es tonal, en si mayor. Parte de su texto dice así:

*“Ännchen von Tharau ist’s, die mir gefällt
sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld.*

*Ännchen von Tharau hat wieder ihr Herz
auf mich gerichtet in Lieb und in Schmerz.*

*Ännchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut
du meine Seele, mein Fleisch und mein Blut”.* (Silcher, F. 1825, en Krome, H. 1930, *Am Rheinbeim Mein*. Band II, p. 23. Berlín: Drei Masken Verlag U.B.).

Solo hemos intentado ejemplificar la música que llevaron chilenos del sur y alemanes, pero cada colonia de europeos buscó música tradicional de su nación, lo que generaba emociones de patriotismo, nacionalismo y sentimiento de identidad, que se perdía en la tierra que les acogía.

4.2. Fuentes de donde emana la música

Las fuentes de donde emana la música, son los medios de los cuales se vale el oyente y el intérprete, para encontrar el repertorio musical y los espacios donde se cultive dependerán del contexto cultural. Algunos instrumentistas compusieron música con los ritmos de moda, imitando la música popular que llegaba a Punta Arenas en discos y partituras.

Las partituras, instrumentos musicales, discos, fonógrafos y radio-receptores, fueron los objetos encargados de la difusión de la música en la primera mitad del siglo XX, en Punta Arenas y fueron los comerciantes inmigrantes residentes, quienes se dedicaron a

importar discos, cintas cinematográficas, aparatos reproductores de discos, instrumentos musicales y sus repuestos, partituras musicales y radio emisoras.

4.2.1. Comercio

La industria cultural promocionaba discos de sellos *Columbia* y *Víctor* (de Estados Unidos) con orquestas famosas, cupletistas y divas. El repertorio que llegaba a Punta Arenas en las primeras décadas del siglo XX era de partes de óperas de compositores como Verdi, Rossini, Puccini, Gounod, Leoncavallo y Massenet. La famosa diva María Barrientos, grabó la canción española “Amapola”⁴⁰ y ritmos bailables: fox-trot, tango-fox-trot, vals, pasodoble y corrido, que llegaron discos a Punta Arenas. Además, estos ritmos se practicaban con las compañías de variedades, que visitan la zona Austral. Los vendedores de discos y gramófonos son: Matetich y Gligo, Casa Inglesa de L. L. Jacobs, Barassi Hnos., la Casa Alemana de Carlos Strauss, Bazar España de Juan Bohr & Co. y el almacén de música de Eugenio Patán.

Los pianos alemanes eran importados a Berlín por Jorge Schultz hasta el año 1908 y posteriormente por la firma Brinckman.

“Brinckman i CO.

Artículos de lujo.

Máquinas de coser.

Pianos marca August Dassel, Berlín”. (1913, Enero, 5; *Chile Austral*, p.2).

La tecnología permitía el avance de la industria cultural, y Punta Arenas adquiriría música que se podía escuchar en discos en el hogar, a través del gramófono o desde del rollo de la pianola. Los inmigrantes dedicados al comercio, importaban instrumentos y partituras de música a Europa o Argentina. Cabe hacer notar, que los inmigrantes de la ex Yugoslavia, trajeron partituras con repertorio e instrumentos de cuerda desde Zagreb, diferentes a los étnicos, folclóricos y europeos, que se usaban en Chile hacia 1900.

La casa comercial de Mattetich & Gligo Ltda., importó pianos durante el siglo XIX y XX, para Punta Arenas. En las décadas siguientes, 1905-1945, la industria cultural se hizo presente en Punta Arenas, como ocurrió en el resto del mundo. En 1925, se observa que la

⁴⁰ “Amapola”, compuesta por el español José María Lacalle, en 1924. Fue dada a conocer en Estados Unidos en la película *First Love*.

casa comercial Mattetich & Gligo Ltda., trajo discos del sello *Nueva Columbia* (de Estados Unidos). La cultura se comerció a través de reproductores de música grabada, discos, cintas cinematográficas sonoras y radio emisoras que combinaban intérpretes vocales e instrumentistas, con noticieros y discos. Los músicos que acompañaron el cine silente hasta los años '30 del siglo XX, tocaron posteriormente en entre actos, y finalmente, no fueron contratados por los empresarios de salas de cine. Los comerciantes ya no ofertan pianos al finalizar el año 1945, el almacén del alemán Carlos Strauss publicaba venta de guitarras, acordeones, armónicas y partituras y el resto de vendedores ofrecía discos, tocadiscos y radio-receptores de diversas marcas, entre ellas Brunswick.

Casa Alemana de Carlos Strauss Böding (1863-1958), inmigrante que vino de Münster, Alemania, su nombre está en las partituras de piano encontradas en poder de particulares y museos de Punta Arenas, por ejemplo en “Danza española”, de Moszkowski, para piano a cuatro manos.

Ilustración 36. Portada de la partitura para piano de M. Moszkowski, “Danza española”.



Partitura perteneciente a R. Mladinic.

En 1932, Carlos Strauss vende instrumentos musicales, en 1913 proveía de armas al Club de Tiro al Blanco, de Punta Arenas. Entre sus productos ofreció artículos de librería, partituras, repuestos de autos, globos etc.

En la siguiente figura observamos la publicidad de acordeones y armónicas de marca alemana Koch, en oferta en la Casa alemana de calle O'higgins, frente al edificio de la primera Cruz Roja de Punta Arenas.

Ilustración 37. Casa Alemana de Carlos Strauss, en calle O'higgins, 934-56, frente a la Cruz Roja, ha recibido acordeones marca Koch.



“La Publicidad de Antaño”. 2010 (2 de agosto). Láminas coleccionables. *La Prensa Austral*, p.25.

En la primera década de este estudio (1895-1905), considerada una época de cambios desde una mirada del presente, ya que la música que hasta entonces provenía solo de intérpretes de piano, violín, mandolina, guitarra, acordeón y/o de canto, que ejecutaban los inmigrantes, va a ser reemplazada por el disco, el cine y la radio en las siguientes décadas, en que se desarrollará la industria musical en forma muy rápida. Las personas dedicadas al comercio en Punta Arenas, importaban estos instrumentos y las partituras de música, para cubrir las necesidades de los instrumentistas residentes. Posteriormente, en la

década de 1920 paulatinamente dejan de importarse pianos y violines, se ofrecen guitarras, armónicas y acordeones, y las casas comerciales se dedican a la venta de discos y aparatos radiales.

La sociedad de Punta Arenas entre 1894 y 1905, no tenía radio receptor ni emisoras radiales, de modo que los medios de comunicación a través del barco de vapor, eran más lentos. La comunicación con Argentina era más fluida por el tráfico diario de vapores, que con la capital de Chile, Santiago, esto lo demostramos con el siguiente aviso:

“[...] *han transcurrido seis días desde la elección de Presidente de la República y aquí ignoramos cual habría sido el resultado [...]*” (Elección de Presidente de la República, 1901,25-Junio; *El Magallanes*, p.4.).

Algunos músicos inmigrantes integraron estudiantinas, orquestas de baile, orquesta sinfónica, dúos, tríos, quintetos, etc., porque traían la formación musical desde Europa. En la teoría de Bourdieu, serían los “productores de cultura”. Entre los empresarios que financiaban la importación de producción musical extranjera o apoyaban la local, se mencionan los nombres de Scott, Lilley, Mattioni, L.L. Jacobs, Matetich y Cáceres, entre otros comerciantes.

El medio de transporte de esa época era el barco de vapor, que circulaba por el estrecho de Magallanes uniendo los océanos Atlántico y Pacífico, y era el medio que permitía la visita de compañías teatrales, de zarzuelas y operetas que vincularon a la sociedad con músicos de Europa y de los puertos más cercanos como Buenos Aires, Montevideo y Valparaíso y también permitía la existencia del comercio con productos que debían traerse de otras tierras, como la fruta, verdura, muebles, materiales de ferretería, discos, cintas de películas, etc.

Los instrumentos que se importaban pertenecían a la cultura europea occidental.

La divulgación del disco en Punta Arenas se inicia en las salas de café, pastelerías y en el salón del hogar de clase media y alta. Además, la música grabada se puede reproducir en cualquier espacio, por esto el músico instrumentista pierde vínculo paulatinamente, con los círculos sociales.

Los discos, victrolas y gramófonos no eran artículos accesibles a todas las clases sociales en ésta década. Por su alto valor comercial, estos artículos fueron propios de la clase alta de Punta Arenas, en las primeras décadas del siglo XX.

El gramófono llegó a fines del siglo XIX a Magallanes. El gobernador Sampaio trajo entre sus pertenencias un gramófono a la Patagonia en el año 1880. En el diario *Chile Austral*, durante todo el año 1908, leemos la oferta del comerciante francés Claudio Imbert, que se anunciaba como el “Gran Comptoir Parisien”, con artículos de electricidad, fotografía, óptica, fonógrafos y respuestos. En la siguiente figura se puede apreciar la publicidad de gramófonos y discos Víctor en la casa comercial del francés Claudio Imbert.

Ilustración 38. Gramófono Víctor, en almacén del francés Claudio Imbert.

Hoeneisen y Cia.

GRAN COMPTOIR PARISIEN
de Electricidad, Fotografía, Óptica y Fonógrafos
DE CLAUDIO IMBERT

PROXIMAMENTE

GRAN REMESA
— DE —
Gramófonos
— Y —
Discos
'VICTOR'

Magallanes Punta Arenas

“Claudio Imbert”, (1908, 9 de octubre), Gran Comptoir Parisien, *Chile Austral* p.3.

El invento de Adison llegó a la zona Austral y empezó a comercializarse en la década de 1900, junto a discos de sello Víctor. Durante el año 1926, la Mueblería “*El Sol*” de los italianos Barassi, ofrecía productos para escuchar música de marcas alemanas.

“*Próxima remesa de fonógrafos ORTHOFÓNICOS perfectos patente alemana*”
(Revista *Menéndez-Behety* (1926) N° 37 año III).

Este aparato traía consigo la necesidad de adquirir los discos. En la revista *Menéndez Behety*, N°37, año III, se lee que la empresa *Braun &Blanchard* ofrecía los primeros artefactos electrónicos “*para escuchar discos en su casa*”, se señala en la revista.

En el año 1927, las casas comerciales ofrecían discos y victrolas marca Víctor. Los comerciantes Jacob y Barassi ofertaban las novedades de la industria musical de ese momento. “*Ortofónicos. Nuevos discos Victor. Casa Jacobs*” (*El Magallanes*, 9-diciembre-1927).

“*Para la Pascua, juguetes, victrolas, discos, chocolates Toffee’s, perfumes y artículos para obsequios. Casa Jacobs*” (*El Magallanes* 19 de diciembre de 1927).

La casa *Barassi Hnos.* ofrecía a la venta *Discos de Moda “Un tropezón”* y “*Ladrillo*” y otros discos de moda en diciembre de 1927.

“*Un Tropezón*” y con éxito delirante se oye en todas partes también “*Ladrillo*” e *infinidad de otras novedades*”. (*El Magallanes*, 20 diciembre de 1927, p.3).

“*Ladrillo*” era un tango que compuso Carlos Gardel, en Buenos Aires.

“*Un Tropezón!*”, tango con música del argentino Luis de los Hoyos, compuesto en 1927, en Buenos Aires, llegaba en discos y partituras.

En la siguiente figura observaremos la publicidad de discos de la casa comercial Barassi Hermanos.

Ilustración 39. Discos y victrola en casa Barassi Hnos.



Discos (1929,17 de enero) *El Magallanes*,p.4.

La Casa de *Barassi Hnos.* ofrece victrolas y discos en las décadas de 1920 y 1930, en calle Errázuriz.

En 1929 la Casa de L.L. *Jacobs* ofrecía: “Nuevos discos ortofónicos: polka paraguaya, vals, pasodoble, fox-trot, tango, en orquesta, cantado y con guitarra hawaiana”. *Jacobs* (1929, 4 de enero) *Discos. El Magallanes*, p.3) Casa *Jacobs* no sólo se dedicó a vender discos y/o fonógrafos, ofrecía ropa interior de mujer, vestidos, sombreros, ternos de hombre, loza inglesa.

La casa *Barassi Hnos.* ofrecía Nuevos discos *Brunswick*, triunfos de Pilar Arcos, Ramona en orquesta y canto. *Barassi* (1929, 21 de enero) Nuevos Discos *Brunswick, El Magallanes*, p.11).

El 14 de febrero de 1929, *Barassi Hnos* ofrece discos con fox, pasodoble y ranchera.

El 16 de febrero de 1935 Barassi Hnos. ofrece discos con los éxitos del momento en ritmos de tango, foxtrot, vals, ranchera.

La música popular, con sus características de mediática, masiva y moderna llega al mercado de Punta Arenas con los discos de los almacenes Barassi y Jacobs, entre otros.

El repertorio de músicaailable que se ofrece a los puntarenenses en el año 1935, consistía en tangos, valeses y rancheras principalmente.

Así, la casa de Barassi Hnos. ofrece:

“Cuesta abajo, Tango

Misiá Ruminga, Ranchera

Te quiero mucho mas, Vals

La cuyanita, Ranchera

El afilador, Ranchera

Danubio Azul, Vals

Errazuriz 865 Barassi Hnos.” (Barassi (1935, 29 de abril) Discos. *El Magallanes*, p.3).

4.2.2. Compositores e intérpretes de Punta Arenas

Existieron músicos que, además de ser instrumentistas, compusieron obras musicales, entre ellos mencionamos a Jovino Fernández, Enrique Artigas, Luis Musso, Hugo Stanke, José Böhr, trabajaron en composiciones de estilo popular, con los ritmos del momento como rancheras, shimmy, tangos, milongas, fox-trot e himnos que solicitaban las instituciones de Punta Arenas.

Böhr compuso la *Canción a Punta Arenas* en 1940, y se ha perpetuado en el tiempo, ha sido cantado con diversos ritmos, vals, marcha, cumbia y rock, por los magallánicos. La canción se transformó en Himno y en nuestros días forma parte de la identidad del puntarenense. Böhr fue compositor, cantante y cineasta.

En la siguiente ilustración podemos ver al compositor Böhr en un viaje a Punta Arenas en 1926.

Ilustración 40. José Bohr en Punta Arenas.



“La visita de Böhr”, *Revista Menéndez Behety* de Magallanes, diciembre del año 1926, año III número 37.

“Matinée danzante Sociedad Empleados de Magallanes. Orquesta de Ljubic, estrenan el Tango “Mi Pololita” del maestro Ivan Ljubic (hijo)”. (Matinée Danzante; 1932-10- mayo; Estreno de tango, *El Magallanes*, p.4).

Iván Ljubic, hijo del pianista Juan Ljubic, presentó su nueva composición con ritmo de Tango, un género que estuvo de moda en esa época.

Los violinistas Jovino Fernández y Luis Musso, aportaron con composiciones de música popular e himnos. Los ritmos de *shimmy* y *pasodoble*, también se practicaron entre estos profesionales, para sus orquestas de baile.

“Luis Musso, violinista, autor de un Shimmy-fox.

Jovino Fernández, violinista crea Pasodoble: “Anti-gripal”. Nuevas composiciones se estrenan (1932, 5 de febrero), *El Magallanes*, p.5.

El violinista Luis Musso junto al pianista Juan Ljubic, se habían unido para formar una orquesta en 1926, en el año 1932 se observan componiendo juntos un shimmy.

“Sokol, matinée danzante. Estreno de un nuevo shimmy, “Adiós mis farras”, de los autores Ljubic y Musso.” (Matinée danzante; 1932-7-agosto; *El Magallanes*, p.2).

Hugo Standke, director de la Academia de Música de Viena y pianista, alumno de Godowsky, también compuso música. En 1932 observamos que presenta sus composiciones al público del Teatro Municipal, con una orquesta que él mismo dirigía.

“Velada en el Teatro Municipal.

“El fiel empleado” Marcha de Hugo Standke.

Loreley por la orquesta de Hugo Standke.

Vals de Grieg, por la Srta. Ester Barrios.

“Celosa” música de Jovino Fernández, Por el Sr. Juan Clemente.

“Pobrecito príncipe” Slow-fox de A. Catalán, por la orquesta.

Mazurka en si bemol mayor de F. Chopin por Ester Barros.

“Canción de la Juventud”, de Jovino Fernández, letra de Chamorro, por Clemente.

Marcha final por la orquesta de Hugo Standke”, (Velada, 1932-16-agosto, El Magallanes, p.4).

4.2.3. Radios en Magallanes

La Radio emisora, en Punta Arenas, se empieza a desarrollar a partir de 1914. Funcionó en Punta Arenas una Radio de la Estación Naval en el sector de Tres Puentes. Las radios de Punta Arenas difundieron noticieros internacionales, nacionales y locales y música docta, folclórica y popular. En las décadas de los años '30 y '40 se abren Radioemisoras locales: *Austral* (1931), *La voz del sur* (1935), *Polar* (1940) y radio *Ejército* (1941).

Radio *Ejército*, emisora militar creada en 1941, de difusión cultural y patriótica.

“Dita Mera trabajó en la radio Ejército (1941). La radio Ejercito duró como 10 años, (1941 hasta 1951 aprox.) era una radio cultural, tenía música clásica, era una buena radio acá en Punta Arenas”. Señala Mateo Martinic en su testimonio.

En el testimonio de Mera. D. señala: *“yo era locutora de la Radio “Ejercito” Como yo sabía mucho de música y de discos, era la que más sabía de eso en ese tiempo, y la radio Ejército era de música culta, me buscaron como locutora y me dieron un grado, era la única mujer con grado de militar en Punta Arenas”* (Dita Mera, 1926-2008).

El pianista Pérez D'Ángello participó con un trío de cuerdas haciendo música docta en esta emisora radial.

Radio *Austral*, fué otra de las primeras emisoras que dieron noticias regionales. Grabó en la década de 1940 a la orquesta sinfónica que dirigió Divasson (en cinta magnética). (Testimonio de Pérez d'Angello).

Las fuentes orales nos han indicado que las guerras europeas incentivaron la adquisición de los aparatos radiales, pues todos querían escuchar las últimas noticias de lo que ocurría en los conflictos bélicos entre Alemania, Inglaterra, Rusia, Escocia, Francia, etc., que para muchos ciudadanos de Punta Arenas eran sus países de origen. El comercio trajo radio-receptores de diferentes marcas para escuchar noticias y música.

4.3. Reconocimiento social de la música

4.3.1. Estatus del músico

En enero de 1941, los Empleados Particulares incluyeron un proyecto para que los músicos permanentes de orquesta estén en la categoría de “empleados particulares”, esto demuestra que los músicos eran mal pagados, esto fue una de las situaciones que provocó la muerte de la orquesta sinfónica de la ciudad que había nacido con inmigrantes el año 1929 bajo la batuta del español de Navarra, Benjamín Divason. Las orquestas de bailes proliferaron en la década del '40, quizás fue un efecto de la guerra civil española y de la II Guerra Mundial, que impulsó la llegada de inmigrantes músicos aficionados y profesionales a Punta Arenas.

El músico debía trabajar de noche acompañando los espectáculos de cine, cenas bailables, fiestas sociales, cabaré o restaurantes para poder subsistir económicamente, de lo contrario debía trabajar como comerciante o profesor. No hubo reconocimiento social para el músico profesional, desde el punto de vista económico.

La pianista italiana Ivonne Maffat, formó una Sociedad de Músicos, que tenía como objetivo ayudar a sus miembros para obtener una mejor jubilación o gastos funerarios, entre otras ayudas que el músico tenía a través de esta institución.

En la primera década de este estudio (1895-1905), la música provenía solo de intérpretes, ya sea de piano, violín, mandolina, guitarra, acordeón y/o de canto. No había comercio de discos y no habían nacido las radio emisoras. Las orquestas de baile irán en

aumento a medida que avanza la primera parte del siglo XX, y el músico será necesario para amenizar bailes. Las influencias de las orquestas de tango provenían de Buenos Aires. El pintor Pedro Luna ha dejado una escena de un cabaret en Punta Arenas en 1920, allí se muestra una orquesta típica (violín, bandoneón, piano y percusión) donde participan músicos de la colonia.

Ilustración 41. Pintura “*El baile de las enanas*” de Pedro Luna, un cabaré de Punta Arenas.



Museo de Bellas Artes, en Santiago de Chile (2007).

El cabaré en el que se inspiró Luna para su pintura, en la década de 1920, muestra junto a una orquesta típica, a las diferentes clases sociales de Punta Arenas. Se observa a un marinero y las prostitutas afectadas por el raquitismo⁴¹ que usan vestidos largos para cubrirse, representantes de una clase social baja. El terrateniente que baila con la ropa

⁴¹El raquitismo fue común en Punta Arenas en las primeras décadas del siglo XX, por carencias dietéticas, no había mucha leche ni frutas, necesarios para el desarrollo normal del ser humano.

propia del administrador de estancia, el policía que representa el poder del gobierno y los músicos, que pertenecen a un estrato social medio.

Entre 1895 y 1945 fueron relevantes los nombres de Ernesto Zucher Schilhauer (Alemania), Matilde Beaulier y Cecilia Paradis (Francia), Ivonne Maffat y Ángel Rossi (Italia), Benjamín Divasson (España, Navarra) y Hugo Standke (Austria, Viena), todos pianistas que exhibían títulos académicos adquiridos en Europa. Ninguno logró subsistir solamente dedicándose a interpretar sus instrumentos. Por ejemplo, citamos al pianista Hugo Standke ofreciendo clases de piano a domicilio y a Jovino Fernández dedicándose a la venta de café.

“Clases de piano a domicilio.

Diplomado en la Academia Breslau, Alemania;

Alumno de Godowsky.

Director de la Imperial Academia Musical de Viena.

Domicilio: Calle Errazuriz 464.

Casilla 85” (Hugo Standke. El Magallanes, Clases de piano, 1-abril-1932).

Además Standke tuvo una orquesta, que se integraba a las actividades sociales, a través de su participación en veladas artísticas.

Citamos, como ejemplo, una *Velada* en el teatro Municipal, que auspiciaba el *Touring Club* de Magallanes.

“[...]

En la segunda parte:

Pieza musical por la orquesta que dirige Hugo Standke.

Canto por la Srta. Eliana Cisternas.

Canto por el Sr. Juan Doberti.

Marcha Final”. (Velada. *El Magallanes*, 2 de abril de 1932, p.3).

En la primera década del siglo XX, continuaron llegando inmigrantes con escaso capital económico, que surgieron como pequeños comerciantes, los que aspiraron a

pertenecer a la clase media, porque se dedicaron al trabajo y a ahorrar, para crecer económicamente. Es probable que la clase media no invirtiera dinero en clases privadas de música, ni gastara en la adquisición de instrumentos musicales de alto valor económico, como un piano. De acuerdo al capital cultural heredado que traía el inmigrante europeo, perteneciente a la clase económica media, debió interesarse por los espectáculos europeos o argentinos que llegaban a Punta Arenas: teatro, comedias, zarzuela u operetas, circos o gustos por el arte tradicional. Por sus recursos, estos músicos debieron optar por las entradas de menor valor, para asegurar un espacio en el interior del teatro en platea alta o balcón.

La diferencia de precio en las entradas a los espectáculos que se ofrecían en los teatros, permitió distribuir en espacios separados a las clases alta, media y baja de la población, que debía ingresar a palcos, platea baja, platea alta o balcón. Aunque las personas con menos medios económicos pudieran asistir a la sala, no cabía la posibilidad de compartir o de relacionarse con la gente más rica que estaba en la misma sala. Los espacios definidos no tienen fácil comunicación en su interior.

4.3.2. Aprendizaje de la música en la academia

Las colonias que más destacaron por sus músicos profesionales entre 1895 y 1945 fueron: la alemana, italiana, francesa, española y croata. Esto se demuestra en la formación de conservatorios, academias y conciertos de orquestas y recitales de solistas que promovió la sociedad de Punta Arenas.

4.3.2.1. Música en la academia

Las escuelas de música de enseñanza especializada surgieron con el nombre de conservatorios. Nacieron en el interior de una sociedad de colonos o en forma privada para todo público y en la Escuela Nocturna Popular, para alumnos adultos.

La colonia croata tuvo su propio conservatorio, sus alumnos tenían clases de teoría e instrumentos. Leían música e integraban un coro y la *tamburitza*.

El Conservatorio *Santa Cecilia*, creado en 1905 por Rossi y reformado en 1919 por el español Narciso Rada⁴², y en 1929 nuevamente se abrió por iniciativa de la directiva de la orquesta sinfónica, a cargo del pianista italiano Ángel Rossi. Nunca se logró continuidad del conservatorio entre los años 1905 y 1945.

Rossi daba enseñanza especializada de canto, violín y piano, además tenía el título de Afinador de Marsella, por esto se le reconoció como el primer profesional afinador de pianos en Magallanes.

“El Conservatorio de Música Santa Cecilia

Mañana abrirá sus puertas.

Gracias a la iniciativa particular del conocido profesor don Ángel Rossi, mañana abre sus puertas al público el establecimiento cuyo título encabeza estas líneas.

La obra del profesor Rossi viene a llenar una sentida necesidad en nuestra ciudad, pues los pueblos requieren conjuntamente con su desarrollo material, el cultivo de las artes y entre éstas, ninguna que de más expansión al espíritu y deleite al oído, que la música.

Su organizador se propone formar entre sus discípulos una interesante academia musical con el doble fin de proporcionar al público ocasiones para conocer la buena música y a sus alumnos emulación y estímulo en sus progresos en ese hermoso arte.

El profesor Rossi regresaba del Viejo Mundo y a su paso por las Malvinas, se detuvo unos cuantos meses que aprovechó en fundar una Sociedad Orquestal, la que tuvo la satisfacción de dejar en alto grado de prosperidad y merecerle a él entusiastas felicitaciones del público y autoridades.

Rossi continuó dando clases en su academia privada.

La “Academia Santa Cecilia” funcionará en un buen local en la calle 21 de Mayo entre Errázuriz y Roca, y recibirá alumnos con o sin preparación alguna.

Matrícula Única” (Academia Santa Cecilia, 1929-mayo-23, El Magallanes, p.5).

⁴²**Narciso Rada Palacios.** Compositor, profesor de órgano, nació en Berbinzarra, Navarra en 1866. Se casó en 1886, y llegó a Punta Arenas en el año 1908. Falleció en Ecuador en 1943.

En la década de 1920, los músicos más destacados por sus actividades pedagógicas y formación académica profesional, fueron los pianistas Hugo Standke, Benjamín Divasson, Ángel Rossi, y los violinistas Luis Musso y Enrique Artigas.

Jovino Fernández⁴³, (1880-1950), músico asturiano, fue profesor de música y director de coro en el Liceo de Hombres, compuso numerosos himnos para las instituciones que creó la sociedad (Cruz Roja, Rotary Club, escuelas, liceo de hombres). Fue dueño del café *La Brasileña*. El hecho que Fernández tuviera un café en Punta Arenas, nos hace pensar que el músico no lograba sostenerse económicamente con la actividad musical. Participó como violinista y en la directiva de la orquesta sinfónica, dirigió el coro de 60 voces de estudiantes del Liceo de Hombres, y el orfeón de la colonia croata. También dirigió la estudiantina y orfeón de los colonos españoles.

Hay músicos profesionales, debieron trabajar en cabaret o locales nocturnos, como Andrés Ferolli, violinista que se reconoce por fuentes orales en la pintura *El baile de las Enanas*, de Pedro Luna. (Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile).

La cultura musical que traía el inmigrante era de alto nivel, pero el estrato socioeconómico no fue fácil de mantener en la nueva tierra, ya que como intérprete no se remuneraba como en Europa.

Para obtener dinero por el trabajo de tocar un instrumento, el músico debía buscar lugares que le contratasen para amenizar espacios sociales en la tarde o noche. Muchos debieron trabajar en otras actividades durante el día. A modo de ejemplo citaremos a algunos casos, el violinista Hubert Pokorny, fue sombrerero, el pianista Benjamín Divasson fue profesor de Música del Liceo de Hombres, el organista, violinista, pianista y afinador Ángel Rossi tuvo comercio de verdulería y vinos.

⁴³En 1905 funda el Orfeón de Mieres, Asturias, España. Viajó a Buenos Aires donde dirigió y fundó el coro Gallego, en Rosario funda el Coro Asturiano y en 1911 se radica en Concepción, Chile. En 1916, se fue a Punta Arenas donde desarrolló actividades comerciales y culturales. Primero fue contador en la Sociedad Anónima Sara Braun. Luego se independizó al comprar un café La Brasileña, ubicado en Jorge Montt al llegar a José Menéndez. El 18 de enero de 1929 se lee en *El Magallanes*:

“La Brasileña” café de Jovino Fernández, nuevo dueño. Teléfono 307. calle O’Higgins 871”.

Otros pianistas profesionales fueron García, Eugenio Patán y Claudio Imbert, instalaron almacenes de música, con venta de instrumentos musicales y partituras, para poder subsistir en Magallanes.

La Academia de piano del vienés Hugo Standke, se publicitó entre las décadas de 1930 y 1940 en Punta Arenas.

4.3.2.2. La música en los colegios de Punta Arenas

Existieron colegios para niños de habla inglesa, alemana y croata, que practicaron sus músicas tradicionales y la enseñanza de la música escrita. También colegios religiosos católicos de la orden de Don Bosco que enseñaron instrumentos de banda, cuerdas y piano y colegios estatales como Eusebio Lillo, que daba gratuidad a la enseñanza y su directora Emma Bravo, ofrecía clases de piano.

- *Instituto Don Bosco*

La educación de los religiosos salesianos contempla siempre la formación musical. En la imagen de la estudiantina de alumnos, dirige Ramón Capra en 1922, al centro de la fotografía con una flauta traversa. Se observan guitarras, mandolinas y violines.

En la siguiente ilustración podremos observar la estudiantina de alumnos del colegio salesiano en Punta Arenas en 1922.

Ilustración 42. Estudiantina que dirigió el coadjutor salesiano Ramón Capra, en 1922.



⁴⁴Gentileza de Marino Francioni.

El coadjutor Ramón Capra también formó una banda en el Instituto Don Bosco en 1913.

En la siguiente ilustración observamos la banda salesiana en el año 1917.

⁴⁴Gentileza de M. Francioni. Buenos Aires, 2007.

Ilustración 43. Banda del Instituto Don Bosco, dirigida por Ramón Capra, en 1917.



45

Gentileza de Marino Francioni (SDB).

- *Colegio inglés*

Desde 1912 el colegio inglés *Cricklewood School* en Punta Arenas, ofrecía clases de música con la supervisión de profesores del conservatorio de Bruselas. Observamos un Bazar & Concert, que organizó este colegio en 1926.

*“Cricklewood School
English Boarding School for Girls
Founded 1912*

⁴⁵ Fig. de banda gentileza de M. Francioni. Buenos Aires, 2008.

Visitor Rt. Rev. Bishop Every D.D.

Principal Miss Holland [...]

Visiting Staff

[...]Miss Hamtrey, Profesora Academia National of Bellas Artes

M. C. Hesdmann Smith, Late Music Master Rossall, England.

Señor Panisse, Brussels Conservatorio.

Medical Officer, Dr. Stuart Fennigton.

*Prospectus on application” (The Magellan Times, Punta Arenas, Wednesday, January 13
th 1926, p.5).*

En 1910 el colegio inglés de Patterson ofrecía clases de música, de piano, teoría y solfeo y organizaba bazar-concert y conciertos con sus alumnos y profesores.

“Concierto en colegio Inglés, organizan los directores R. Patterson y Sra. Srtas. Cole y Bridges tocaron admirablemente difíciles piezas al piano. Las señoritas Jacobs, Riesco, Constanduros, Needham y Milward, que cosecharon justos *cheers*⁴⁶ en sus canciones.

Los señores Luis Cooper y Walker distinguidos violinistas, que hicieron vibrar con todo sentimiento las cuerdas de sus instrumentos.

La Srta. Cameron tocó danza⁴⁷ (“Scotch Reel”. Colegio inglés, 1910-Agosto-13, *Chile Austral*, p.6).

- *Escuela Popular Nocturna*

La escuela popular Nocturna, destinada a adultos que deseaban completar la enseñanza primaria o secundaria, creó una academia de música donde participó Benjamín Divason, entre otros músicos que ejercieron docencia.

Culturalmente los italianos se impusieron en la organización de actividades artísticas y productores de cultura musical. El italiano Ángel Rossi, crea el conservatorio Santa Cecilia, en 1905, lo reactiva el español Narciso Rada en 1919 y en 1929 Rossi lo

⁴⁶ Aclamaciones en inglés.

⁴⁷ Scotch reel, danza escocesa de la época barroca.

dirige nuevamente, el salesiano y coadjutor italiano Ramón Capra, formó bandas en la escuelas salesianas de San Rafael (1911) y Don Bosco (1913), en este último colegio además creó una estudiantina, con guitarras, mandolinas y flauta traversa. Los violinistas que integraron las primeras agrupaciones instrumentales fueron italianos, a modo de ejemplo citamos a Luis Musso y Andrés Ferolli.

4.3.2.3. Academias particulares de baile

La sociedad puntarenense acostumbraba tomar lecciones de baile. En 1911 se observa la academia de Miss Stanley. Entre 1925-1935, a las inmigrantes británicas Miss Fuglberg y Miss Stubbs, y del profesor de baile moderno U. Lillo en calle Chiloé, que invitan a participar en sus academias particulares de baile.⁴⁸

4.3.2.4. La educación musical y la perpetuación de las diferencias sociales

La clase social más baja no tuvo acceso a educación musical sistemática, sino aprendía en forma oral de sus padres o amigos, sobre todo la guitarra.

Los espacios de recreación, con veladas, bailes sociales, y espectáculos de compañías líricas (de origen italiano, alemán, español, o francés) fueron distribuidos por la clase socioeconómica más alta. La clase menos adinerada solo tenía acceso a espacios públicos como el muelle o la plaza, donde tocaba una banda.

Esto se demuestra en la siguiente cita, año 1902 en *El Magallanes*.

“Bien sabido es que la Banda de Músicos que poseen gracias a la iniciativa i esfuerzo del señor Comandante en Jefe del Apostadero, es hoy por hoy la única diversión,

⁴⁸Miss Fuglberg ofrecía clases de danza en calle Arauco y Miss Stubbs clases de baile y gimnasia en calle Bories.

la que gratuitamente pueden disfrutar los desheredados de la fortuna..." (Banda de músicos, 1902-12-agosto, *El Magallanes*, p.4).

El peón, trabajador del área rural de la región magallánica, estaba desvinculado del medio social del área urbana, y no aspiraba a una promoción social. En su medio ambiente social, era muy difícil que accediera a mayor grado de educación e incluso, que sus hijos pudieran asistir a una escuela primaria.

Destacan en la enseñanza del piano y el solfeo desde 1905, los inmigrantes instrumentistas titulados en el instrumento, profesionales Concepción La Mura de Solari (Italia), Ángel Rossi (Italia), Rafael Delgado (España), Ana W. de Raabe (Alemania).

En la segunda década de 1900 se menciona a los siguientes profesores de música:

Violinista, Delgado López Rafael, en calle Chiloé.

Violinista, Olmedo Fernando, en calle Colchagua.

Pianista, organista y afinador, Rossi Anjel, en calle Talca.

Pianista, comerciante de pianos y afinador, Patan Eugenio, en calle Lautaro Navarro.

También hubo una élite social que cultivó el amor por el arte dramático, piano, canto y teoría, a través del centro Literario-Musical, creado para el aprendizaje de la música de tradición escrita y la actuación en escenario.

“Centro Literario Musical

Director, Juan Secul.

Sr. Olmedo.

Miguel Bonifetti.

Jorge Grenade .

En el siguiente horario: arte dramático, lunes, jueves y sábado. A las 9,1/2.

Piano, martes i viernes a las 8,1/2.

Teoría lunes, jueves i sábado a las 8,1/2.

*Canto, días domingo a las 10 p.m.”⁴⁹ (Centro literario musical, 1913-Octubre-4, *El Magallanes*, p.7).*

Por otra parte la llegada de la industria musical, inició el desarrollo musical en cuanto a conocimiento de la música, de forma más homogénea en todas las capas sociales. La reciente *clase media* se forjó con esfuerzo, muchos fueron autodidactas, pero surgieron en lo económico como pequeños comerciantes o empleados y en lo cultural, estudiando en escuelas nocturnas de adultos. En general, se observa que la persona que llegó sin

preparación técnica, sin profesión, iletrado, es decir, sin capital cultural, trabajó como peón, cocinero, esquilador, amansador, enfardador, empleada doméstica, etc., debió trabajar subordinado a un jefe, con pocas posibilidades de enriquecerse y de adquirir mayor capital cultural. El gusto por la música de tradición oral y popular fue lo que predominó en estos grupos. La ranchera mexicana, el corrido, vals, tango, fueron las formas que se cultivaron al interior de las clases sociales más bajas. Los ritmos mencionados se difundieron con el cine, el disco y la radio e influyeron en los gustos por la música popular. Los músicos que integraron orquestas de baile participaron como intérpretes y/o compositores de los ritmos de moda en otros países, como el tango, foxtrot, pasodoble y ranchera mexicana.

“Se estrenará la ranchera “Regaloncita mía” de los autores Ljubic y Musso”.

(Estreno de Ranchera. Estreno, 1932-enero-8, *El Magallanes*, p.2).

Ambos autores, Ivan Ljubic, pianista croata y Luis Musso, violinista italiano, radicados en Punta Arenas en 1932, compusieron una obraailable con el ritmo de moda, la Ranchera Mexicana, que titularon “Regaloncita Mía”.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

La historia social de la música en Punta Arenas ha estado teñida por desigualdades económicas, sociales y culturales desde sus inicios. Los gustos por la música docta, popular y folclórica, estuvieron influenciados por el capital cultural heredado en cada familia y colonia de inmigrantes, y sus prácticas musicales se perpetuaron en la sociedad que se formó en la Patagonia chilena a mediados del siglo XIX.

La sociedad de Punta Arenas cultivó la música docta, de tradición escrita, de compositores barrocos alemanes e italianos, clásicos alemanes y de compositores italianos y alemanes del romanticismo. Los espacios en que se difundieron estos estilos fueron los salones de familias más acomodadas y en academias, conservatorio, veladas de escuelas, confiterías, cines y teatros, con intérpretes inmigrantes residentes que participaron como solistas de canto, violín o piano, en orquesta sinfónica, orquestas de cuerda, tríos y cuartetos. La música folclórica europea y chilena se practicó con intérpretes en bandas, estudiantinas, piano, acordeón y guitarra, con motivo de veladas, bailes sociales, paseos campestres y marítimos, y retretas en espacios públicos. La “música popular” se practicó con partituras de piano, orquestas de baile, y en tocadiscos desde la llegada del disco a la zona Austral.

El espíritu del siglo XIX se caracterizaba entre otras cosas, por el nacionalismo, y Chile, desde la presidencia de la República, quiso unir a todo el territorio chileno con el sentimiento de patriotismo y chilenidad, desde Arica por el lado norte, hasta Magallanes por el sur. Para lograr esto, en Punta Arenas se usó a la banda del ejército, el Batallón *Magallanes* desde 1910 y desde 1922, la banda del Regimiento de Infantería *Pudeto* N°10. Además, se enviaron a profesores desde Santiago, para “chilenizar” la zona Austral, con la enseñanza de la guitarra, tonadas y cuecas con la vestimenta típica del huaso, el campesino de la zona centro del país.

En las regiones rurales de la Patagonia se practicó música folclórica proveniente del archipiélago de Chiloé, de origen español-amerindio y ranchera argentina. La cultura musical de los chilenos de Chiloé, no se valorizó ni se difundió en la prensa local, propiedad de la clase social dominante, razón por la que no tenemos fuentes escritas, como ocurrió con las actividades musicales programadas por las clases superiores.

Con la llegada del disco, el cine sonoro y la radio emisora en la sociedad de Punta Arenas, aparece la música popular de gusto de la mayoría. Los nuevos ritmos se imitaron en espacios privados y públicos, por medio del piano y con grupos instrumentales en cenas danzantes, bailes sociales, veladas artísticas, y en retretas de la plaza o el muelle. El nuevo repertorio proveniente de otros países y de Santiago de Chile llegó en partituras y en cancioneros, que permitieron su reproducción en el interior del hogar.

Los ritmos de moda, en la primera década del siglo XX, fueron cultivados por los inmigrantes en la cuadrilla⁵⁰ (alterna metros de 2/4 y 6/8), vals (3/4), habanera (2/4 ritmo de saltillo y dos corcheas), polca (2/4), mazurka (3/4), gavota, partes de zarzuela, partes de opereta y ópera, fox-trot y pasodoble, música que tocaba un pianista o una orquesta. La música moderna y de moda, desde el inicio del desarrollo industrial de la música, se cultivó en el salón de baile de las colonias de inmigrantes y en locales públicos con ritmos de polcas, mazurcas, vals, pasodoble, tango, milonga, fox-trot, one step, two step, charleston, shimmy, rumba, ranchera y canción.

La música que apreciaban los inmigrantes del sur de Chile (cuecas chilotas, trastras, vals chilote, ranchera), se practicó en zonas rurales y espacios urbanos, en restaurantes y en el interior de la familia, con acompañamientos de guitarra o bandoneón. Los alemanes se caracterizaron por practicar el coro masculino *a capella*, también cultivaron la orquesta de cuerdas y practicaron el piano, la cítara y el acordeón. La colonia croata importó instrumentos de cuerda, propios de Croacia y desconocidos en Chile, como el Berde, Brac, Bujarija y el Cécovic, entre otros. También cultivó canciones en lengua croata a través de la música coral masculina y mixta.

Los españoles organizaron una estudiantina con guitarras, usaron castañuelas, gaitas y dulzainas en sus fiestas y bailes sociales.

Los británicos, franceses e italianos cultivaron el piano, el violín y el *Belle canto*.

Podemos decir que las ciudades de Punta Arenas, Santiago de Chile, Valparaíso y Buenos Aires, estuvieron influenciados por la música de estilo barroco y estética francesa, italiana y alemana, a mediados del siglo XIX y la primera década del siglo XX.

Los medios de transporte de la época y la situación geográfica de Punta Arenas, permitieron la visita de intérpretes y compañías de ópera y operetas alemanas e italianas

⁵⁰ La cuadrilla servía para comenzar el baile en el salón chileno de fines del siglo XIX.

que visitaban vía marítima los puertos de Buenos Aires, Valparaíso o Montevideo, en su paso obligado por el estrecho de Magallanes.

La influencia de Buenos Aires en la sociedad de Punta Arenas, se observa en la formación de la orquesta típica o de tango, que se formó en las primeras décadas del siglo XX en la ciudad.

Los músicos aficionados y amateur, que amenizaron los bailes sociales con orquestas típicas o de tango y de *jazz band*, imitaron el repertorio musical popular, que se caracteriza, según el musicólogo Juan Pablo González (2005), por ser un hecho “masivo, moderno y mediático”.

Las clases trabajadoras del área rural de la región magallánica, estaban desvinculadas del medio social del área urbana, y no aspiraban a una promoción social. En su medio ambiente social, era muy difícil que accediera a mayor grado de educación e incluso, que sus hijos pudieran asistir a una escuela primaria, por ello permanecieron ajenas a la educación musical.

Para las clases acomodadas, destacan en la enseñanza del piano y el solfeo desde 1905, los inmigrantes instrumentistas titulados en el instrumento, grandes profesionales de Italia, España y Alemania.

La sociedad, en general, reconoció la importancia de la música, y le dio un sentido trascendental y educativo en ritos religiosos y cívicos. También valoró su importancia en momentos de diversión, en conciertos y fiestas bailables, pero no supo dar un lugar en la escala social al intérprete profesional.

CONTRASTACIÓN DE HIPÓTESIS

Hipótesis 1: La música ha tenido un relevante papel social en Punta Arenas entre los años 1894 y 1945.

- La música se practicó en todos los segmentos sociales y en espacios privados y públicos durante todas las décadas de este estudio.
- Las casas de dueños, administradores y gerentes de estancias tuvieron hasta 5 pianos y pianolas o autopianos, para el salón.
- La música religiosa de iglesias católica, anglicana, y luterana, se practicó en los espacios privados: templos, colegios religiosos y en espacios públicos como son las calles y plazas donde se efectuaban procesiones que buscaban manifestar su fe a la virgen María o a Cristo.
- El canto grupal y la banda musical se usó en calles y plazas para socializar y dar sentimiento de unidad y amor por la patria o por la Virgen María en una sociedad de diversas culturas, lenguas y nacionalidades. La música sirvió para evangelizar originarios en las misiones salesianas y se usó para evocar un sentimiento de fe religiosa y dar mayor solemnidad a las procesiones, misas y ritos católicos.
- La banda del Batallón Magallanes y la Banda Municipal, ofrecían retretas en la plaza Muñoz Gamero y en el Muelle de Pasajeros, para todo público. El repertorio de la banda en la retreta tenía marchas al inicio y final y ofrecía obras de Mozart, Wagner, Blankenburg, Verdi, Kételbey entre otros y música popular como vals, tango, pasodoble, foxtrot y música típica del centro del país.
- Las partituras que los habitantes de Punta Arenas podían adquirir eran importadas de Europa o enviadas desde editoriales de Santiago, Valparaíso y Concepción, y se podían obtener en almacenes de música de Hugo Adler, Carlos Strauss, Matetich & Gligo.
- El repertorio que tocaban las bandas en Punta Arenas hacia 1935, se basaba en obras populares con ritmos de *mazurca*, *polka*, *vals*, *marcha*, *tango*, *shimmy*, de autores

Europeos, norteamericanos, argentinos y chilenos y música docta, parte de óperas de autores italianos, franceses y austríacos, con ritmos de marchas, vals y también partes instrumentales como oberturas de óperas u operetas, casi siempre incluían tonadas o cuecas y terminaban y empezaban su actuación, con una marcha. Músicos como Chilote Campos, venían a enseñar guitarra y a bailar cueca. Así apoyaba la práctica de música folclórica del centro, para dar identidad a los chilenos de la Patagonia. Durante esta época vienen desde Santiago “*Los Cuatro Huasos Aconcagüinos*”, trayendo música criolla. La Compañía chilena de “*Luisita de Córdoba*”, es un ejemplo de compañía que trajo cuecas y teatro con escenas típicas del campo chileno.

- Las orquestas aprenden los ritmos de moda, que también se han grabado en la industria del disco y cine: vals, tango, foxtrot, paso doble, one step, shimmy, corrido y charleston, y con rumbas y rancheras hacia 1935, estos ritmos se practican en los bailes sociales. Las “orquestas típicas”, con una base de bandoneón, violín y guitarra o piano, y la jazz band, que en Punta Arenas inició Iván Ljubic, con violín, trombón, piano y percusión, amenizaban los bailes sociales, boites y fiestas de diferentes instituciones, con los ritmos de moda ya mencionados.
- Los gustos por la músicaailable se unificaron hacia la década de 1940 en torno a ritmos de ranchera, corrido, vals, tango, foxtrot, charleston, rumba y pasodoble, que llegaban en discos y partituras. El repertorio de las orquestas en Punta Arenas, que rara vez se publica en la prensa local, tiene ritmos de vals, tango, pasodoble y obras de compositores de música docta como los italianos Bocherini,(1743- 1805) y Torelli (1658-1709). La orquesta acompañaba cine mudo y desde 1931 cine sonoro, tocaba entre actos y en los bailes del hall del teatro. Cada sala de espectáculos tenía su orquesta.
- La música popular y folclórica, cumplió la función de entretener, socializar, acompañar fiestasailables privadas y públicas de la sociedad entre 1894 y 1945.
- La sociedad de Punta Arenas usó la música para: acompañar actos cívicos patrióticos, ceremonias religiosas, como asignatura en la enseñanza escolar, como entretención en veladas artísticas, acompañamiento de fiestasailables, en

espectáculos líricos internacionales, se usó para acompañar a los asistentes a restaurantes, bares y comedores de hoteles.

Hipótesis 2: La música en ese contexto, otorga un sentido de identidad a los colonos residentes, vinculada a la pertenencia a una determinada clase económica y nivel cultural.

- Cada colonia practicó música diferente de acuerdo a su herencia cultural. La clase pudiente practicó música de autores europeos de estilos barroco, clásico y romántico. Las clases más bajas cultivaron música de tradición oral, originaria del centro de Chile y del Archipiélago de Chiloé.
- El piano, propio del salón romántico y burgués de Europa, llegó a Punta Arenas a las salas de la clase más acomodada y de instituciones como clubes de colonias, compañías de cuerpo de bomberos, liceos y escuelas. Por su alto valor, no es posible que la clase media lo adquiriera, en las primeras décadas de este estudio. Las obras pianísticas que se interpretan son del período romántico, en su amplia mayoría. Los Colegios ingleses *St. James*, *New College* y *Giffen College* ofrecen clases de piano, violín y canto, las religiosas de María Auxiliadora y los religiosos de Don Bosco, del Turín, ofrecen clases privadas de piano como instrumento extracurricular. En los liceos fiscales no se hace clases de piano, violín o canto específicamente sino de música en general como historia de la música, teoría de la música y formación en conjunto coral.
- La música se enseñó como disciplina en la escuela y el hogar, acompañó danzas de diversos estilos y épocas, se enseñó a través del piano, canto y solfeo, dio vida a veladas, tertulias y bailes sociales. La música se produjo en salas de teatro con compañías de operetas y óperas. Se usó para unir al pueblo en la Plaza B. Muñoz Gamero en torno a retretas públicas de la banda del Batallón Magallanes. Amenizó cafés, comedores de hoteles, salones privados, permitió sociabilizar a los ciudadanos de diversas culturas y lenguas. Dio identidad a grupos musicales de cada colonia de inmigrantes.

- Los bailes sociales de clase alta que publica el periódico en lengua inglesa *The Magellan Times* en 1925 son: bailes de fantasía que organiza la Sociedad Dramática de Magallanes, organizado por el Club de golf en el hall del teatro Palace, Dinner Dance en el *Royal Hotel* y *Hotel Comercio*; y de clase social más baja se publica en *El Magallanes*, por ejemplo, bailes a beneficio de las mujeres de los mineros en la Sociedad Femenina Loreto, se produjo en compañías de operetas y óperas, de teatro, la orquesta de jazz band y la estudiantina *Tomislav* amenizó café, dinner concert y biógrafo en la cafetería *La Brasileña* del español Jovino Fernández,(publicidad en *The Magellan Times* en 1925), los espacios de cine, comedores de hoteles, salones privados, permitieron socializar y dar un espacio a grupos musicales locales, estudiantinas o coros de cada colonia de inmigrantes que se enfrentaban a la sociedad con diversidad de lenguas y culturas.
- El capital económico y la herencia cultural perpetuaron las prácticas musicales en las diferentes clases sociales de Punta Arenas.
- El estudio confirma la teoría del sociólogo Bourdieu, respecto a la correspondencia que existe entre el gusto por el arte y la pertenencia a un nivel cultural y económico.

Hipótesis 3: En el período estudiado, los músicos profesionales procedentes de Europa juegan un papel cultural relevante por su reconocida experiencia musical creativa, estética e interpretativa.

- La música proveniente de una Europa romántica predominó en los programas de concierto y en las partituras adquiridas por familias de altos recursos. La orquesta sinfónica formada en 1929 con 40 inmigrantes europeos y dirigida por Benjamín Divason, ofreció conciertos con compositores clásicos (Mozart, Haydn, Beethoven), románticos (Schubert, Suppé, Liszt) y chilenos como Enrique Soro y Alfonso Leng, y de españoles como Isaac Albéniz y Enrique Granados.
- El aporte de los músicos europeos a la sociedad que se estudia se realizó a través de la creación de himnos solicitados por las diferentes instituciones que nacían (Cruz Roja, colegios y liceos entre otros) músicaailable (ranchera, vals, foxtrot),

formación y dirección de bandas, estudiantinas, orquestas de baile, orquesta sinfónica, quinteto de cuerdas y orquestas de cine.

- Para obtener recursos que les permitiera poder sobrevivir en medio de un inhóspito clima, los músicos emigrantes debieron trabajar como comerciantes puesto que la sociedad no les dio reconocimiento como músicos profesionales. Algunos hicieron academias privadas y públicas o hicieron clases en colegios o formaron orquesta de baile para lograr un nivel económico básico.
- El desarrollo de la industria musical trajo consigo una pérdida cultural ya que los músicos presentes en cines, confiterías, cenas bailables y fiestas fueron reemplazados por el tocadiscos y la radio. Los comerciantes europeos que se destacaron en esta sociedad por su aporte al desarrollo de la cultura musical con venta de discos y gramófonos son: Matetich y Gligo, Casa Inglesa de L. L. Jacobs, los italianos Barassi Hnos., la Casa Alemana de Carlos Strauss, Bazar España de Juan Bohr & Co. y el Almacén de Música del español Eugenio Patán.
- La tecnología permitía el avance de la industria cultural y Punta Arenas adquiría música que se podía escuchar en discos en el hogar, a través del gramófono, del rollo de la pianola y de la victrola.
- La música, en la última década de esta investigación provino de discos sellos Víctor, R.C.A. Víctor, Columbia, Odeón, victrolas con muebles y tocadiscos portátiles, radio-receptores. Radio emisoras internacionales: BBC de Londres, Nuevo Mundo y Belgrado, de Buenos Aires, Argentina y de Radioemisoras locales como *La voz del sur*, *Austral*, *Polar* y *Ejército* en la décadas de 1930 y 1940.
- **Hipótesis 4: La música se convierte en un imaginario simbólico colectivo (eidos) que se concreta formando un todo cultural en conductas y comportamientos (ethos) que sirve a la identificación social del grupo.**

- La música daba identidad a los grupos de inmigrantes que debían convivir con distintas nacionalidades y lenguas en la sociedad de Punta Arenas entre 1894 y 1945.
- Los bailes de fantasía al interior de un club permitían que colonos residentes vistieran a la usanza de su país o que parodiaran a otras épocas y culturas que estaban en su imaginario.
- La identidad de los diferentes grupos raciales que construyeron la sociedad de Punta Arenas habitó en el imaginario del colectivo durante las primeras décadas de la investigación.
- La banda militar fue utilizada en espacios públicos con el fin de entretener, despertar sentimiento patriótico, infundir ánimo y confianza en el gobierno republicano de Chile.
- La música permitía integrar a músicos visitantes y locales logrando recitales y conciertos en que ambos participaban.
- La II Guerra Mundial terminó definitivamente con la activa colonia alemana residente en Punta Arenas. El *Deutsche Verein* o Club alemán, que se había formado en 1896, llegó a su fin por la prohibición de vender o comprar que se les aplicó a alemanes que estuviesen en la lista negra de los ingleses. En el año 1939 los conjuntos musicales vocales e instrumentales de la colonia germana habían desaparecido de la sociedad, según se evidencia en fuentes escritas y orales.

RECOMENDACIONES Y PROPUESTAS DE FUTURO

Los resultados aportan datos para el conocimiento relacionado con las actividades musicales y las funciones que cumplió la música en la sociedad de fines del siglo XIX en Punta Arenas, las fuentes de donde emanó la cultura musical, y el uso que la sociedad le dio, la estética musical que predominó en la sociedad, el reconocimiento que se le dio y el espacio que ocupó en la sociedad el instrumentista profesional formado en Europa. En el estudio se confirma la teoría de Pierre Bourdieu, respecto a la correspondencia que existe entre el gusto por el arte y los capitales culturales y económicos de los actores sociales, aspecto que también podría ser considerado en la sociedad actual.

La historia de un pueblo permite comprender el presente y ayudar a las proyecciones futuras de la sociedad, por eso creemos que las nuevas generaciones de la ciudad austral, deben conocer los resultados de este estudio e incorporar su conocimiento a la enseñanza reglada de las nuevas generaciones con la elaboración de propuestas didácticas concretas.

A los futuros estudiantes que tengan interés en estos temas, se les propone complementar y optimizar los resultados que ha arrojado la presente investigación. Sería recomendable extender el estudio a los músicos instrumentistas y compositores, que crearon obras de diversa índole (ritmos bailables, himnos, marchas, etc.), para la sociedad puntarenense. Se podría agregar el análisis de esas partituras y profundizar en las expresiones musicales folclóricas de cada colonia de inmigrantes residentes en Punta Arenas.

Otra sugerencia se refiere al rescate de las partituras para piano, órgano, canto y bandas, que están guardadas en los museos de la ciudad, con fines educacionales. Leerlas, ejecutarlas, analizarlas y ofrecer recitales y conciertos didácticos con ellas, sería una manera de dar a conocer esta música a las nuevas generaciones y un aporte a la pedagogía de la música local y nacional.

Se aconseja, además, a los interesados en ampliar el presente estudio, considerar los espectáculos de ópera, para reactivar la actividad lírica y la enseñanza del canto en Punta Arenas. Las destacadas compañías italianas que vinieron a Punta Arenas, *Marranti-Long* en 1905, *Zucchi-Otonello* en 1906, *Florit* en 1908; la compañía española, *María Diez y Xirgó*,

en 1913 y la alemana *Tuscher*, en 1914, ofrecieron temporadas de famosas óperas de Lehar, Rossini, Verdi, Puccini, entre otros compositores que deberían conocer las actuales generaciones de nuestra sociedad. Podría solicitarse a los estamentos estatales la recreación de algunas obras, la ópera de Gaetano Donizetti: *Lucía de L'ammemoor*, con la cual se inauguró el teatro de Menéndez en 1899, y la ópera *Mädchen Market*, que se estrenó en 1914 en Punta Arenas, Chile, con la compañía alemana *Josefina Tuscher*.

Sería de interés incorporar al estudio las historias personales de quienes más aportaron a la cultura musical de Punta Arenas, y conocer las razones de su permanencia en esta zona inhóspita. Los músicos europeos que se destacaron en la Patagonia chilena durante los años que considera la investigación son: los italianos Antonio Gagliastri, Ángel Rossi, Ivonne Maffat, Aurelia Peretti, Luis Musso, Luis Lanfranconi y Andrés Ferolli, la francesa Matilde Beaulier, el alemán Ernesto Zucker, el vienés Hugo Standke y los españoles, Narciso Rada, Benjamín Divason, Jovino Fernández, Ernesto Araujo y Enrique Artigas entre otros.

¿De que huían?, ¿Qué buscaban?, ¿Por qué no retornaron a su patria? o ¿Por qué no emigraron a ciudades con mayor actividad cultural como Valparaíso, Buenos Aires o Montevideo? Son las interrogantes que surgen y que, seguramente, serán resueltas en estudios venideros, complementarios al presente.

Para finalizar, queda abierta una gran interrogante, ¿Por qué la sociedad de Punta Arenas, tras el cierre del Conservatorio *Santa Cecilia* que abrieron y lideraron los inmigrantes Rossi en 1905, Rada en 1919 y Divasson en 1935, nunca más ha podido establecer un conservatorio Profesional ni Superior, ni una orquesta sinfónica con músicos profesionales del nivel de formación académica que tuvo la orquesta de inmigrantes entre 1929 y 1935?.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Adorno, T.W. (2000). *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós.
- Advis L. y González J.P.,(1999). *Clásicos de la Música Popular Chilena. 1900-1960*. Santiago de Chile: Sociedad chilena del derecho de autor, impresos Universitaria S.A.
- Aliaga F. (1984) *La Misión en la isla Dawson (1889-1911)* Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Alonso, Luis E. (1998, p.1) “*La mirada cualitativa en la Sociología: una aproximación interpretativa*”, Madrid: Editorial Fundamentos
- Alsina, P. y Sesé, F.(1997). *La música y su evolución*. Barcelona: Grao.
- Anderson Nels. (1965). *Sociología de la comunidad urbana*. México: Fondo de Cultura Económica
- “Armando Palacios” (1934) *Revista MenéndezBehety* N°122 año 11. Buenos Aires: Autor.
- Aróstegui, J. (2001). *La Investigación Histórica: Teoría y Método*. Barcelona. Crítica.
- Arratia M. y Lausic S. (2004). *La Misión como manifestación histórica y literaria en la Patagonia*.Punta Arenas: Universidad de Magallanes.
- Arriagada, R. (2010). *La Rebelión de los Picapiedras*. Punta Arenas, Chile: Universidad de Magallanes. Página sin número entre pp. 78 - 79.
- Avendaño, O. y otros. (2012). *Sociología, Introducción a los clásicos. K. Marx, E. Durkheim, M.Weber*. Santiago de Chile: LOM
- Barbería E.M. (2001). *Los dueños de la tierra en la Patagonia Austral 1889-1920* Argentina: UNPA Universidad nacional de la Patagonia Austral.
- Baudrillard, J. (2001) *Cultura y Simulacro*.Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2010). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Benenzon, R. (2011). *Musicoterapia. De la teoría a la Práctica*.Madrid: Paidós.
- Bergson, H . (2012). *Lecciones de estética y metafísica*. Madrid: Ediciones Siruela
- Betés de Toro, M. (2000).*Fundamentos de Musicoterapia*. Madrid: Morata.
- Blacking, J. (2006).*¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Alianza.
- Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música. Los componentes, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado

- Blom, E. (1985). *Diccionario de la Música*. Argentina: Editorial Claridad
- Bohr, J. (1987). *Desde el balcón de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana /Planeta.
- Borgatello, M. (1929). *Patagonia Meridionale e Terra del Fuoco*. Italia: Scuola tipográfica salesiana de Torino.
- Borgatello, M. (1924). *Floreccillas Silvestres*. Turín
- Braun, M. (1969). *Pequeña Historia Magallánica* Buenos Aires: Francisco de Aguirre.
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción*. Madrid: Santillana.
- Bourdieu, P. (2000). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Cáceres, Eduardo. (2001). “Música e identidad” *Revista Musical Chilena*. Año LV. Julio-Diciembre, N°196, pp.83-86. Santiago: Universidad de Chile.
- Cánepa, M.(1976). *La Ópera en Chile (1839-1930)*.Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Cantatore De Franck, N. (2006). *Indígenas y Misioneros en la Tierra del Fuego*. Buenos Aires: DUNKEN.
- “Celebración de las fiestas de primavera de 1931”. (Enero de1932). *Revista Menéndez Behety*. Buenos Aires: Autor
- Claro, S. (1997). *Oyendo a Chile* Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la Música*. México: Fondo de cultura económica.
- Chapman A. (2003). Más allá de la etnología.*Revista Austro Universitaria* N°14.(pp. 60-67). Universidad de Magallanes..
- Chapman, A (.2007). *Los Selk'nam*. Buenos Aires: EMECE
- Chapman, A. (2009). *Hain*. Santiago de Chile: Pehuén
- Coller, X (2000). *Cuadernos Metodológicos. Estudio de casos*. Madrid. Centro de investigaciones sociológicas.
- “Compañía Italiana de operetas”. (Enero de 1932). *Revista Menéndez Behety*. Buenos Aires: Autor.
- “Crónica mensual: Compañías teatrales” (1934). *Revista MenéndezBehety* N°123 año 11. Buenos Aires: Autor.

- “Crónica mensual: Baile de fantasía” (1934). *Revista MenéndezBehety* N°124 año 11. Buenos Aires: Autor.
- “Crónica mensual: Matinée Danzante en el Hotel Cosmos”. (1934). *Revista MenéndezBehety* N°126 año 11. Buenos Aires: Autor.
- “Crónica mensual: La compañía teatral Díaz-Perdiguero” (1934). *Revista Menéndez Behety* N°1. Año 11. Buenos Aires: Autor.
- “Crónica mensual: “Juegos Florales de Magallanes”. (1934). *Revista MenéndezBehety* N°1. Año 11. Buenos Aires: Autor.
- “Crónica mensual: El código Moral del Cinematógrafo”. (1934). *Revista MenéndezBehety* N°1. Año 11. Buenos Aires: Autor.
- Dalhaus, C. (2003). *Fundamentos de la historia de la música* Barcelona: Gedisa S.A.
- Danemann, M. (1998). *Enciclopedia del Folclore de Chile* Santiago de Chile: Universitaria
- D’Assuncao Barros, J. (2008). *El Campo de la Historia: Especialidades y Abordajes*. Brasil: USCH
- De Agostini, A. M. (2005). *Treinta años en Tierra del Fuego* Buenos Aires: Elefante Blanco.
- De la Calle, R. (1981). *En torno al hecho artístico*. Valencia: Fernando Torres
- Denizeau, G. (2008). *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Robinbook.
- Dos Santos, E., Zucchi, O. y Barcia, J. (1978). *La Historia del Tango*. Buenos Aires: Corregidor
- Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen
- Emperaire, J. (1953). *Los Nómades del Mar*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Entraigas, Raúl A. (1944). “Síntesis biográfica de Monseñor Fagnano”, S.S *Revista Argentina Austral* n°160.(p.41). Imp.Patagonia año XVI.
- Entraigas, R. A. (1945). *Salesiano Monseñor Fagnano*. Buenos Aires: Don Bosco.
- Frías Valenzuela, F. (2001). *Manual de Historia de Chile*, Santiago de Chile: Zigzag.
- “Fonógrafos Portátiles”. 1930 *Revista Menéndez Behety*. Buenos Aires: Autor
- Fubini, E. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música

- Fubini, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música
- Garrido, Celso. (2001). “Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores” *Revista Musical Chilena*, N°196. (pp 87-88). Santiago: Universidad de Chile.
- González, J. P. (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” *Revista Musical Chilena* Año 55, Enero- Junio, 2001 N° 195 (pp. 38-64) Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- González, Juan P. y Rolle, Claudio. (2005). “*Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*” Santiago: Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- González, J.P. (2011). *Imágenes del centenario 1903-1933* (DVD)
- Gusinde, M. (1991). *Los indios de Tierra del Fuego* Buenos Aires: Marco Vallador.
- Grebe, María E. (1981). “Antropología de la Música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical.” *Revista Musical Chilena* N°153-155 (pp.52-74). Santiago: Universidad de Chile.
- Hernández, J. (2008). *Historia de las bandas Instrumentales de Valdivia (1880-1950)* Valdivia, Chile: Arte sonoro austral ediciones.
- Isamitt, Carlos. (2002). “El folklore como elemento en la enseñanza”. *Revista Musical Chilena*, N° especial sobre “La danza en Chile” Santiago: Universidad de Chile.
- Jung, C. (1984). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: TENESA.
- Konecni, V. (1982). *Social Interaction and musical preferences*, en D. DEUTSCH: *The Psychology of music*. New York. Academic Press.
- Krome, H.(1927) “*Am Rhein beim Mein*” Band 2. Berlín: Drei Massen Verlag.
- “La visita de Böhr” (1926). *Revista Menéndez Behety*, N° 37, Año III. Buenos Aires: Autor.
- “La música Popular Chilena”. (1931). *Revista Menéndez Behety* N°90 Año VIII. Buenos Aires: Autor
- Lisón C. (2010). *Antropología: horizontes estéticos*. Barcelona: ANTHROPOS
- Magallanes 1946*. “60 años de acción cultural y religión 1886-1848”. Buenos Aires., Argentina: Salesianos Don Bosco.
- Livacic S. y Perich, J. (1997:158). *Magallanes Colonial* .Punta Arenas: Marangunic, R.

- López R. y Deslauriers, Jean-Pierre (2011). Revista Electrónica *Margen*, N° de ISSN 0327-7585. N° 61 (pp.1-19). “La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social”.
- Lucía de Lammermoor. (2006.Septiembre 6) “*El Fortín del Estrecho*”, N° 37 (pp.29- 30). Punta Arenas: autor.
- Martinic, M. (1988). *Punta Arenas en su primer siglo 1848-1898* Punta Arenas: Vanic Ltda. Punta Arenas, Magallanes.
- Martinic,M. (2000). *Historia de Magallanes*. Punta Arenas: Universia.
- Martinic, M. (2003) *Mujeres Magallánicas*. Punta Arenas: Universidad de Magallanes
- Martinic, M. (2006). *Historia de la Región Magallánica*.Tomo 3. Punta Arenas: Universidad de Magallanes
- Martinic, M. (2006).*Historia de la Región Magallánica. Tomo 2*.Punta Arenas: Universidad de Magallanes.
- “Matinée Danzante” (Enero 1932). Revista *Menéndez Behety*. Buenos Aires: Autor
- McClary, S. en Ramos, P. (2003). *Feminismo y música*.(P.135).Madrid: NARCEA S.A.
- Meyer, L. (2001). *Emoción y Significado en la Música*. Madrid: Editorial Alianza.
Título original: *Emotion and Meaning in Music. 1956. Chicago*.
- Moreno, M. (1995). *Estampas de una Tierra al Fin del Mundo*. (P.73)Santiago de Chile: Pirineos Reproducciones gráficas.
- Morpurgo- Tagliabue, G. (1971) *La estética contemporánea*. Buenos Aires: Losada, S.A.
- Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap*. Barcelona: Crítica.
- “Música popular”. (1926). “Revista *Menéndez Behety* N° 37 Año 3. Buenos Aires: Autor.
- Ossa, J.L. y otros (2007). *Historias del siglo diecinueve chileno*. Santiago de Chile: B. Chile S.A.
- Obra de Monseñor Fagnano. (Agosto de 1987). Revista Salesiana *Centenario Juventud*. (p.15). Punta Arenas: autor.
- Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la Música en Chile* Santiago de Chile: Pacífico S. A. Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pérez, Alonso-Geta P.M. (1989). Educación estética. En AAVV *Filosofía de la Educación Hoy*. (pp. 775-768).Madrid: Editorial Dikenson.

Pérez, Alonso-Geta P.M.(2014) Proyecto docente *Antropología de la Educación*. Universidad de Valencia.

Perich, J. (1985). *Extinción Indígena en la Patagonia*. Santiago de Chile: Lord Cochrane.

Periódicos de Punta Arenas

Chile Austral. Doce meses de los años: 1908, 1909,1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915,1916, 1917 desde enero hasta marzo, 1919, 1920.

Deutsches Wochenblatt (1899, 30 de Marzo) Páginas 6 y 8

El Magallanes años: 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, 1899,1900, 1901,1902; 1906,1910; 1913, 1914, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924,1925, 1926, 1927, 1928, 1929,1930, 1931, 1932, 1933,1934, 1935,1936, 1937,1938, 1939, 1940,1941, 1942, 1943 1944 y 1945. De Punta Arenas, Chile.

El Comercio, doce meses de los años: 1904, 1905, 1906,1907, 1908 y 1914. De Punta Arenas.

El Cinematográfico: 1909, 1910

El Mercurio (2010,17.de septiembre) Cuerpo C Página 4.

El Trabajo, años1911 y 1912

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata

Frega, A.(1994) *Metodología comparada de la educación musical*. Buenos Aires: CIEM

Fugellie, Silvestre (2011, 1 de Junio) “El Jardín de Ensueños”. *La Prensa Austral*. Punta Arenas.

La Aurora, Junio de 1899

La Razón: 1918, 1919.

The Magellan Times, años 1914, 1915, 1918,1919,1920,1921,1922, 1923, 1924, 1925,1926,1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932.

Poblete, C. (1981). *Estructuras y Formas de la música tonal*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Poblete, C. (1975). *Historia de la música de occidente*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Pujol, S. (2011) *Historia del baile*. Buenos Aires: Gourmet musical

- Ramos, P. (2003). *Feminismo y música*. Madrid: NARCEA S. A.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música*. Tomo 1. Buenos Aires:SB
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música*. Tomo 2. Buenos Aires: SB
- Rodríguez, G.J. (2000). *El folklore musical en la escuela*.Santiago, Chile: Lord Cochrane S.A.
- Rogel, S. (2002).*Historia viva o ritual de la memoria*. Punta Arenas: Vega Ltda.
- Sachs, C. (1966). *Musicología Comparada*. Argentina: Universitaria de Buenos Aires.
- Sammartino, F. (2008) “Acento regional, sustituciones rítmicas e irregularidad métrica en Estancia La Candelaria”, F. y Rubio, H. (Eds.), *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*. (pp. 181-212) Córdoba: Editorial UNC.
- Santa Cruz, D. (2008). *Mi vida en la música*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Schafer, M.R. (1965). *El compositor en el aula*.Canadá: Ricordi Americana-
- Schafer, M.R. (1970). *Cuando las palabras cantan*.Canadá: Ricordi Americana.
- Semanario interparroquial.*El Amigo de la Familia* (1938). Dirección y redacción Avenida Bulnes año XXX N° 3296. (p. 8). Punta Arenas: autor.
- Sierra, L. A. (2010). *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Tagg, P. (2013). Conferencia “*Comprender la música: ¿Abstracción artística, entretenimiento académico o necesidad básica?*”. Santiago: Universidad de Chile 20.08.2013.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1998). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (2003).*La conquista de América* Argentina: XXI Argentina.
- Valls, M. (1982).*Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza
- Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social* Madrid: Síntesis, S.A.
- Varas J.M y González J.P. (2005).*En Busca de la Música Chilena*. Santiago de Chile: Publicaciones del Bicentenario.
- Vega, C. (1997). “Un ensayo sobre la música de todos”. *Revista MusicalChilena* N°188, pp.75-96. Santiago: Universidad de Chile.

Velásquez, M. (1995). “Jesús Nazareno en Punta Arenas”. Revista *Impactos*. Editada en Punta Arenas en Talleres Atelf Ltda

Villalobos, S. (2002). *Chile y su Historia* Santiago de Chile: Maval Ltda.

Vygotski, S. (2001) *Psicología pedagógica*. Buenos Aires: Aique.

Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical*. Argentina: Fondo de cultura económica.

Manuscritos inéditos

Apuntes de hermanas de María Auxiliadora, sin firma individual. (1895 y 1896).

Carta manuscrita de R. Berque a Menéndez. (Agosto 1899). Punta Arenas.

Carta de Sor Filomena Michetti. Hija de María Auxiliadora. (1892).

Carta de Sor Herminia Sánchez .Hija de María Auxiliadora.(1890). Archivo de Inspectoría Salesiana Don Bosco. Buenos Aires, Argentina

Carta de Luis Carnino. Sacerdote salesiano. (1908). Manuscrito en Archivo de Inspectoría salesiana Don Bosco en Buenos Aires. Argentina.

Cuadernos salesianos (1894-1900) de la misión de isla Dawson, (1889-1911), diarios de defunciones, novedades, matrimonios, nacimientos, bautismos, gastos, limosnas. Manuscritos e inéditos en Museo *Maggiorino Borgatello* de Punta Arenas.

Manuscrito de Monseñor Pedro Giacomini (1879). Administrador apostólico de Magallanes.

Señoret, Manuel (1896). Memoria. *Tierra del Fuego i sus Naturales* Santiago: Manuscrito en Archivo Nacional de Chile.

Páginas web consultadas

Alonso L. La mirada cualitativa en sociología Cap.2.”Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa”. p.19.

Recuperado el 15 de junio de 2011:

(<http://psicologiaysociologia.files.wordpress.com/2013/03/alonso-cap-2-sujeto-y-discurso-el-lugar-de-la-entrevista-abierta.pdf>).

Dikson. (1934). Los trenes. 20.03.2013, de Umag Sitio web: url

Bandas en Europa. Recuperado el 9 de octubre de 2009 en

<http://www.histomusica.com/libros/bandas.php?capitulo=60>

Biografía de Thomas Edison. Recuperado el 26 de mayo de 2011 en

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edison_and_phonograph_edit2.jpg

Carta encíclica. Recuperado el 7 de noviembre de 2009 en

http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae_sp.html

Casa editora de Tito Belati en Perugia, Italia. Recuperado el 15 08 2009 en

www.gensitalica.net

Casa editora Alfred Coppentrath. Recuperado el 2 de septiembre de 2009 en

<http://www.carus-verlag.com/index.php3?selSprache=1&BLink=Coppentrath>

-Catecismo, recuperado el 3 de octubre de 2009 en

[92122006000100007&script=sci_ahttp://www.vatican.va/archive/ESL0022/_P39.HTMrtt_ext](http://www.vatican.va/archive/ESL0022/_P39.HTMrtt_92122006000100007&script=sci_ahttp://www.vatican.va/archive/ESL0022/_P39.HTMrtt_ext)

Cultura según la UNESCO (7 de junio de 2012) Recuperado de:

www.revistas.unam.mx/index.php/ents/article/download/20194/19185 en

<http://www.rimisp.org/getdoc.php?docid=3746>

Croatas. Recuperado el 4 de enero de 2011 en

<http://www.monografias.com/trabajos15/croatas-chile/croatas-chile.shtml#NOMBRES>

Documentos históricos 2. *Cine*. Recuperado el 26 de mayo de 2011 en

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:uTNJsznVpkEJ:www.miracomomola.com.ar/cineargentino/+cine+de+lumiere+en+buenos+aires&cd=56&hl=es&ct=clnk&gl=cl&source=www.google.cl>

Don Bosco Recuperado el 26 de octubre de 2009 en

<http://www.salesianoscam.org/proyectolaicos/documents/2.%20P.%20SERGIO/donbosco.doc>

Don Bosco y la música. Recuperado el 26 de agosto de 2009 en

<http://www.salesianos.sevilla.com/linares/image/DON%20BOSCO%20Y%20LA%20M%C3%9ASICA.doc>

Faga, M. (2005). *Reseña sobre Usos y funciones de la música* de Alan Merriam.

Recuperado el 3 de marzo de 2014 en

<http://entremusicas.com/investigacion/files/2008/04/usos-y-funciones.pdf>

Fanfarría, banda. Recuperado el 20.08 2009 en www.rae.es

Fanfarría. Recuperado el 20.08.2009 en <http://es.thefreedictionary.com/fanfarría>

Guerrero. (2009). *Acerca de llamos y maricones. Identidades y conflictos entre Arica e Iquique*<http://universum.utralca.cl/contenido/index-09-1/guerrero.pdf>. Rescatado 5 junio de 2010.

Gramófono. Recuperado el 20 de mayo de 2011 en

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=gramofono

José Bohr. Recuperado el 26 de mayo de 2011 en

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1YsrTxv3cusJ:www.todotango.com/spanish/creadores/jbohr.asp+cine+\(jose+bohr\)&cd=1&hl=es&ct=clnk&source=www.google.com](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1YsrTxv3cusJ:www.todotango.com/spanish/creadores/jbohr.asp+cine+(jose+bohr)&cd=1&hl=es&ct=clnk&source=www.google.com)

López Cano (2013). *Semiótica*. Recuperado el 26 de mayo de 2013

http://www.academia.edu/1486719/La_semiotica_musical_como_herramienta_para_el_estudio_social_de_la_musica.

Lista Negra. Recuperado el 20 de diciembre de 2012 en

<http://patbrit.org/esp/mt/ww1/lista-negra.htm>

Matrimonios celebrados en templo inglés St. James en Punta Arenas

Apellidos escoceses e ingleses y algunos alemanes. Recuperado el 29 de mayo en 2011 en

<http://patbrit.org/eng/pastj/mar/i.htm>

Nicoletti, A.(2006).*Los misioneros salesianos y la polémica sobre la extinción de los selknam de Tierra del Fuego*.Recuperado el 20 de octubre de 2009 en

<http://www.scielo.org.pe/scielo.php?pid=S0254>

Niño, A. (2010) “*Estéticas contemporáneas: aproximaciones y perspectivas*”

AdVersus,VII,19-20, rescatado el 22 de febrero de 2014 en www.adversus.org

Salesianos en Sudamérica- <http://www.sdb.org/CG26/gc26web/gn/1004lop/lop-es.doc>

http://www.geocities.com/cielenses/cignetti_iribarren_2000.htm+santiago+costamagna&cd=28&hl=es&ct=clnk&gl=cl

Salesianos, recuperado el 18 de octubre de 2009 en

<http://ec.aciprensa.com/s/socsalesiana.htm> 18 de octubre de 200

Santiago Costamagna. Recuperado el 25 de octubre de 2009 en

<http://www.dante.edu.ar/web/dic/c>.

Selk'nam. Recuperado el 18 de octubre de 2009 en

<http://www.mipatagonia.org/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=13>

selknam.

Selk'nam. Recuperado el 8 de noviembre de 2009 en

http://es.wikipedia.org/wiki/Genocidio_selk'nam.

Vega, J. EL inicio del vals peruano: Homenaje a Felipe Pingl. Recuperado el 20 de febrero de 2014 en www.miguel.guzman.free.fr/Runapacha/inciovals.do.

ANEXOS

Índice de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1. FIESTAS DE FANTASÍA EN LA VILLA DE ALFONSO MENÉNDEZ.....	149
ILUSTRACIÓN 2. BAILE DE LA COLONIA FRANCESA EN 1931	150
ILUSTRACIÓN 3. BAILE DE FANTASÍA EN EL TEATRO MUNICIPAL, AGOSTO DE 1934.....	151
ILUSTRACIÓN 4. ORQUESTA TÍPICA DE PUNTA ARENAS, 25 DE FEBRERO DE 1936.	154
ILUSTRACIÓN 5. ORQUESTA TÍPICA DE PUNTA ARENAS, 2 DE AGOSTO DE 1941	156
ILUSTRACIÓN 6. ORQUESTA DE JAZZ BAND <i>INTERNACIONAL</i> , EN 1943.....	157
ILUSTRACIÓN 7. TEATRO <i>POLITEAMA</i> CONSTRUIDO EN PUNTA ARENAS EN 1920.	160
ILUSTRACIÓN 8. BANDA DEL EJÉRCITO DE PUNTA ARENAS, EN 1920.	162
ILUSTRACIÓN 9. PARTITURA DE UN FOX-TROT DE LA FAMILIA BRAUN	165
ILUSTRACIÓN 10. ESTUDIANTINA ESPAÑOLA EN EL AÑO 1925, CON SU DIRECTOR, JOVINO FERNÁNDEZ	172
ILUSTRACIÓN 11. CONJUNTO VOCAL “ <i>EINTRACHT</i> ”, EN EL AÑO 1904.....	174
ILUSTRACIÓN 12. TAMBURITZA O ESTUDIANTINA “ <i>TOMISLAV</i> ” EN 1914.....	176
ILUSTRACIÓN 13. ORQUESTA DEL CINE <i>POLITEAMA</i> EN FEBRERO DE 1922.	193
ILUSTRACIÓN 14. PARTITURA DE <i>TAMO DALEKO</i>	197
ILUSTRACIÓN 15. RITMO Y MELODÍA DEL HIMNO DE YUNGAY, DE ZAPIOLA.....	205
ILUSTRACIÓN 16. TAMBURITZA <i>TOMISLAV</i>	207
ILUSTRACIÓN 17. ESTUDIANTINA DE OBREROS DEL FRIGORÍFICO “ <i>BORIES</i> ” EN 1919.	208
ILUSTRACIÓN 18. PARTITURA DE “ <i>Ay, Ay, Ay</i> ” DEL COMPOSITOR CHILENO OSMÁN PÉREZ-FREIRE.	211
ILUSTRACIÓN 19. PARTITURA DE <i>LA DOLORES</i> , ZARZUELA DE BRETÓN.....	217
ILUSTRACIÓN 20. PORTADA DE LA PARTITURA DE “ <i>LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO</i> ”, DE BEHABI.....	218
ILUSTRACIÓN 21. PIANISTA FRANCESA, CECILIA PARADIS (1896-1998)	219
ILUSTRACIÓN 22. PORTADA DE LA PARTITURA DE TANGO MILONGA DE F. CANARO, TITULADO “ <i>EL CAMELO</i> ”	222
ILUSTRACIÓN 23. CUPLETISTA ESPAÑOLA, ISABELITA FERNÁNDEZ, EN PUNTA ARENAS.....	223
ILUSTRACIÓN 24. ALBERTO MELITÓN OJEDA, (1926-2010) CHILENO INTÉRPRETE DE MÚSICA POPULAR Y ORAL.....	225
ILUSTRACIÓN 25. CANCIÓN A PUNTA ARENAS DE JOSÉ BÖHR.....	228
ILUSTRACIÓN 26. PARTITURA <i>CON EL ÁNGEL DE MARÍA</i> , DE SANTIAGO COSTAMAGNA	230
ILUSTRACIÓN 27. BANDA DE NIÑOS <i>SELKNAM</i> EN 1894, DIRECTOR LUIS LANFRANCONI.....	232
ILUSTRACIÓN 28. PIANISTA HUGO STANKE EN PUNTA ARENAS, SENTADO JUNTO AL PIANO.	234
ILUSTRACIÓN 29. PUBLICIDAD DE CLASES DE PIANO EN LA ACADEMIA DE STANDKE, PROFESOR DE PIANO.....	235
ILUSTRACIÓN 30. DÚO DE GUITARRAS INTEGRADO POR LOS HERMANOS BARASSI	237
ILUSTRACIÓN 31. RICARDO MATTIONI P. (1916-2011)	238
ILUSTRACIÓN 32. QUINTETO DE CUERDAS QUE DIRIGIÓ BENJAMÍN DIVASON.....	241
ILUSTRACIÓN 33. MERCEDES MATAMALA, INMIGRANTE DE CHILOÉ.....	245
ILUSTRACIÓN 34. PARTITURA DE LA <i>TRASTRASERA</i> , DANZA DEL ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ.	246
ILUSTRACIÓN 35. CUECA CHILOTA <i>LA HUILLINCANA</i>	247
ILUSTRACIÓN 36. PORTADA DE LA PARTITURA PARA PIANO DE M. MOSZKOWSKI, DANZA ESPAÑOLA.....	250
ILUSTRACIÓN 37. CASA ALEMANA DE CARLOS STRAUSS, EN CALLE O’HIGGINS, 934-56, FRENTE A LA CRUZ ROJA, HA RECIBIDO ACORDEONES MARCA KOCH.	251
ILUSTRACIÓN 38. GRAMÓFONO VÍCTOR, EN ALMACÉN DEL FRANCÉS CLAUDIO IMBERT	253
ILUSTRACIÓN 39. DISCOS Y VICTROLA EN CASA BARASSI HNOS.	255
ILUSTRACIÓN 40. JOSÉ BOHR EN PUNTA ARENAS	257
ILUSTRACIÓN 41. PINTURA “ <i>EL BAILE DE LAS ENANAS</i> ” DE PEDRO LUNA, UN CABARÉ DE PUNTA ARENAS.....	260
ILUSTRACIÓN 42. ESTUDIANTINA QUE DIRIGIÓ EL COADJUTOR SALESIANO RAMÓN CAPRA, EN 1922.....	266
ILUSTRACIÓN 43. BANDA DEL INSTITUTO DON BOSCO, DIRIGIDA POR RAMÓN CAPRA, EN 1917.	266

Partituras

Partituras para piano de Teresa Mladinic:

- **Danza española** de ópera 12 N°1 Por Moritz Moszkowski. CASA AMARILLA” sucursal Condell 268-Valparaíso y también se observa un timbre desteñado que dice *CASA ALEMANA BAZAR TIENDA ALMACÉN DE MÚSICA DE CARLOS STRAUSS Magallanes.*
- **Katinka, Fox-trot** Letra de L.Sandoval Arreglo de Stalman. Editado por el almacén de música casa Amarilla San Diego 128, Santiago de Chile. Sucursal Condell 268, Valparaíso Año 1927.
- **Noten-Mappe** con timbre de CASA AMARILLA Av. Pedro Montt 2682 Valparaíso
- **Rondó** (Marche a la Turque) Piano a cuatro manos de W.A. Mozart Editado por el almacén de música “Casa Amarilla” Fco. Regúlez Isla. San Diego 128.teléfono 83483-casilla3868 Santiago de Chile. Timbre de Carlos Strauss
- **Köhler Op.151** Vol 318 Estudios fáciles para piano por Luis Köhler .Impreso por el almacén de música “Casa Amarilla” San Diego 128.teléfono 83483-casilla3868 Santiago de Chile año 1932. Timbre de “CASA ALEMANA, bazar, tienda, almacén de música CARLOS STRAUSS”
- **Clementi-Kleinmichel. 32 Sonatinas rondos y estudios para piano (...)** Editorial Casa Amarilla, con timbre de Carlos Strauss
- **Senners Traum** für Pianoforte von Carl Heins op.171; N°1334. Editor R. Weinreich Kirsinger . Almacén de Música. Valparaíso.”
- **Cramer ETUDES CAH III.** Edition Peteres n° 184. Con timbre de C. Kirsinger y CA. Valparaíso
- **Brahms** Waltzes for the piano Op 39 N°1 to 16 Revised and Edited By ISADORE FREED Carls Fischer New York, Boston, Chicago.

- **Polonesa Militar.** Opus 40 N°1 Para piano música de F. Chopin .Impreso por Casa Amarilla. Tiene timbre de *La Scala de Milán* Alberto Köhler *Iquique*.
- **Classic and Romantic** Pianoforte Pieces Publisher by The associated board of the R.A.M.& the R.C.M. 14&15, bedford square. London. W.C.I. Printed in England.

Partituras para piano de la estancia *Esmeralda*

Autor	Nombre o tipo	Número de fotos en mismo orden	Edición	Casa o Almacén de Música
1. Tchaikowsky	Chant Sans Paroles Op. 2 Nr. 3	Alegretto grazioso e cantabile	OTTO KUHL	Alemania
2. Muzio Clementi	29 Selected Studies	Foto	G. Schirmer, INC., New York	U.S.A.
3. Mozart	19 Sonatas	Foto	Schirmer's Library	U.S.A.
4. Stephen Heller	30 estudios	3 fotos	Casa Amarilla	Hugo Adler (Librería "Austria", Punta Arenas)
5. L. van Beethoven	Sonata patética Op. 13	2 fotos	Casa Amarilla	Hugo Adler (Librería "Austria", Punta Arenas)
6. R. Schumann	Album para la juventud Op. 68 (43 trozos) Escenas Infantiles Op. 15 (13 escenas)	2 fotos	Casa Amarilla	Hugo Adler (Librería "Austria", Punta Arenas)
7. Clementi, Kuhlau, Mozart y Beethoven	Sonatinas	2 fotos	Casa Amarilla	Hugo Adler (Librería "Austria", Punta Arenas)
8. Claude Debussy	Primera Arabesca	Foto	Casa Amarilla	
9. Claude Debussy	La niña de los cabellos rubios	Foto	Casa Amarilla	
10. W. A. Mozart	XXIII Fantasía en re menor para piano	Foto	Casa Amarilla	
11. Tchaikowsky	Romance Op. 5	Foto	Casa Amarilla	
12. C. A. Debussy	2ª Arabesque	Foto	Casa Amarilla	
13. M. Moszkowski	Serenata para piano	Foto	Casa Amarilla	
14. Bach	Invencciones a dos voces para piano (Mugellini – Lorenzoni)	2 fotos	Ricordi, Buenos Aires	
Autor	Nombre o tipo	Número de fotos en mismo orden	Edición	Casa o Almacén de Música
15. Sapo Cancionero		Foto	Buenos Aires	
16. Chopin	15 Waltzes para piano	2 fotos	Carl Fisher	Música Arg. Friedemann, Santiago
17. Schumann Op. 68 & Op. 15	Album for the young and Scenes of childhood	Foto	Augeners Edition	Inglaterra
18. J. B. Cramer	15 studies for the piano Vol. 828	Foto	Schirmer's Library	U.S.A.
19. J. B. Cramer	15 studies for the piano Vol. 829	Foto	Schirmer's Library	U.S.A.
20. J. B. Cramer	15 studies for the piano Vol. 830	Foto	Schirmer's Library	U.S.A.
21. Rubinstein	Conciertos	Foto	M.M. Cole	Chicago, U.S.A.

Tschaikowky
 Mendelsson
 Beethoven
 Chopin
 Schumann
 Henselt
 Saint-Saens
 Saint-Saens
 Liszt
 Litolff
 Moscheles
 Field
 Von Weber
 Grieg

Publishing Co.

22. Mozart	Sonatas	Foto	Carl Fischer's Music Library	Chicago&Boston (direcciones)
23. Schubert	Improntu Op. 90-Nº4	Foto	Ricordi Americana (Sociedad Anónima Editorial y Comercial)	Buenos Aires Industria Argentina

Se ejecutaron en Piano Marca: Washburn Lyon & Healy Ma/ Partituras de familia de fuente oral Bride Fugellie

Partituras de música sacra en Museo *Maggiorino Borgatello* de Punta Arenas

Nº	Título	Autor	Estilo	Impreso	Lugar
1	Cristo Rey	NN	Una voz	Artesanal	No tiene
2	<i>Officium et misa</i>		Canto gregoriano	Si	Roma
3	<i>Melodie Gregoriane In festo S.S. Cordi Jesu</i>		Canto gregoriano	Si	No tiene
4	<i>In Nativitate S.J. Baptista</i>		Canto gregoriano	Impreso. Editore Pontifice	Roma
5	<i>S. Joseph Sponsi B.M.V.</i>		Melodía Gregoriana	Editores Pontifici	Roma
6	<i>Dominica in Albis</i>		Melodía Gregoriana	Editores Pontifici	Roma
7	<i>In Festo S.S. Rosari B.M.V.</i>		Melodía Gregoriana	Editores Pontifici	Roma
8	<i>Himno al beato D. Savio</i>	Alberto González	Himno	Inspectoría San José	Uruguay
9	Pertenece a Antonino Grosso Al sagrado corazón de Jesús 23.24.26.28. 8".10".15".19"" Última..60..55..42.50	G. Costamagna	Voa con acomp	No	No
10	Andante Religioso a <i>María Auxiliadora</i>		Voz y acompañamiento	No tiene	No tiene
11	<i>Mes del corazón eucarístico/1º parte latín</i>	Mons S. Costamagna	34 cánticos en latín	Librería del colegio Pío IX de artes y oficios	Buenos Aires
12	<i>Vade Mecum</i>	Compilado por M. S. Costmagna	6 Himnos alabanza 18 ala Virgen 7 Bendición 8 fiestas del año 5 misas 17 Vísperas 9 himnos de vísperas 15 para fiesta	Librería del colegio Pío IX de artes y oficios	B. Aires
13	Feria V in cena Domini	J. Mritter	Canto gregoriano	Alfred Coppenrath/ 1855...	Regensburg
14	Preparatio ad nativitatem Novena	X	Misal romano Escrito en 4 líneas	Edici taurini	Roma

15	El mes de María	Mons.G. Costamagna	Cantos sagrados con acompañamiento	<i>Calcog yLitog. Salesiana Almagro</i>	Buenos Aires
16	In Epiphania Domini		Canto gregoriano	Impreso editore pontífice	Roma
17	Cantos sagrados Nº 39		Vocal con acompañamiento	No	No
18	Stabat Mater Para el vía crucis	S. Costamagna	Vocal con acomp	Colegio Pío IX	Buenos aires
19	Canti gregoriani y otros		Falso bordón, voz con acompañamiento	X	No tiene
20	Cantos gregorianos y cantos sagrados en latín		Algunos tienen acompañamiento de órgano	Editore Leandro Chenna	No tiene
21	Pater Noster	S. Costamagna	Canto coral de los catequismos	Revista musical año xi	Buenos Aires
22	Gloria a ti Ecce Panis angelorum	Lasagna Joanes Silesios	1 canto 3 motetes a 2 voces iguales	Artesanal Escuela de artes gráficas del colegio Pío IX	X B. Aires
23	<i>María Auxiliadora</i>	N.Sedrolini S.S	4 voces	X	No tiene
24	Gustate et Videte		Una voz	X	No tiene
25	<i>Virgen señora hermosa</i>		Dos voces	X	No tiene
26	Ave maría	Hiondowky	Tres voces masculinas	X	No tiene
27	Ecce Panis angelorum	Joanes Silesios	3 motetes a 2 voces iguales	Escuela de artes gráficas del colegio Pío IX	B. Aires
28	Missa in Festis Duplicibus.5.	X	Gregoriano. Misa de angelis	Edición vaticana	Torino

Partituras en Museo Regional de Magallanes

- 1.- Voces de Hombres. Crucifix. Fauré
- 2.- Gavota para piano. La Casa de los escándalos. G. Gutiérrez.
- 3.- Valzer de operetta. Dollar Walzer de Leo Fall
- 4.- Tango. Romántico Bulincito. De A.A. Gentilé
- 5.- Pavane y Gavotte para piano de Pietraperoza
- 6.- Walzer para mandolina. Gold und Silber, de Franz Lehar
- 7.- Preludio. La Vierge de J. Maseenet
- 8.- Fanfarria para violín y piano. Wilhelm Tell, de Rossini
- 9.- Gavota, manuscrito N.N.
- 10.- Canción, Canzone de la viuda de F. Lehar
- 11.- Tango, Trés Mountade Mariette de Cecil Macklin
- 12.- Polka. Mariette de Sterny- Couferin
- 13.- Tango. EL Caramelo de F. Canaro
- 14.- Two step. Ragtime Band de Irving Berlin
- 15.- Two Step. My best friend. Alejandro Rollo
- 16.- Vals para violín y piano e forte. Profum de Giuseppe Bellenghi
- 17.- Sonatina. 6 sonatinas de Clementi
- 18.- Adiós al piano, Beethoven

- 19.- Arabesca de R. Schumann Op 16
20. Rondó Brillant de C.M. Weber Op. 62
21. Chinessick Pagoden Tanz. Marco Franck
- 22.- Preludio. Suite Bergamasque de Claude Dabussy
23. Tic-tac del Molino, para piano a 4 manos, de Giuseppe Galluz
24. El conde de Luxemburgo, para mandolina, violón o bandurria de Franz Lehar
25. El Encanto de un vals de Strauss
26. One step. Listen to this. Mel B. Kaufmann
27. Cavallería Rusticana, para piano, de Pietro Mascagni. Arreglo de F. Brusler
28. Vals Boston. Quand L'Amour refleuret. Octave Cremieux
29. Shimmy. "Ah!", Byron Gay et A. Johnson (París)
30. Vals. Secondo valse. Benjamín Godut Op 56
31. Tango. Asistencia. Para piano
32. Tocatta para piano de Paul Wachs
33. Ópera en 3 actos. La Dolores de Tomás Bretón (jota, pasacalle, dúo, aria)
34. Vals canción. Porvenir. Alberto Sánchez

Discos

Disco, grabado en Punta Arenas por la Tamburitza "*Tomislav*" en 1948. Fuente oral Juan Mrgudic. Rescatado en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el Instituto de Música y grabado en CD, a petición de la autora.

Contenido de este CD:

- Kosovo (con cambios de velocidad)
- Zstva
- Kosovo, Vals
- Vals inconcluso
- Potpurri de danzas eslavas
- Soloki-Valovi, Vals.

Discos de música sacra en Museo *Maggiorino Borgatello* de Punta Arenas, 2010

N°	título	autor	sello	País	interpretación	lugar	director
1	El Buque Fantasma 1°y 2° parte	Wagner	Odeón	Chile	Orquesta filarmónica	Londres	Thomas Beecham
2	Lado I Cantos Religiosos Populares: <i>1-Cristianos Venid</i> <i>2-Perdón, oh Dios mío</i> <i>3.Comienza el sacrificio</i> <i>4. Recibe oh Dios eterno</i> <i>5. oh, Buen Jesús</i> <i>6.- Cantemos al amor de los amores</i>	x	Estudios Fides /Lp 33 1/3	Argentina	ExAlumnos de Don Bosco Canta Adalberto Zito (capilla italiana)	Buenos aires. Cripta basílica de M. Auxiliadora	Organista de la Piedad Niko D.Iguain
Lado II	Cantos religiosos populares: <i>7.- Dios de los corazones</i> <i>8.-Oh María madre Mía</i> <i>9.-Los cielos la tierra</i> <i>10. Adiós reina del cielo</i> <i>11.En medio de los pueblos</i> <i>12.Cristo Jesús</i> Nota hay 4 ejemplares	x	Estudios Fides /Lp 33 1/3	Argentina	ExAlumnos de Don Bosco Canta Adalberto Zito (capilla italiana)	Buenos aires. Cripta basílica de M. Auxiliadora	Organista de la Piedad Niko D.Iguain
3	Nota: hay 3 ejemplares Rosario via crucis meditado		Sello "Fides"	Argentina	Exalumnos de Don Bosco Recitado : Mariano Volpe	B. Aires	Comentario musical: Héctor Urdón

Pintura

Luna Pedro (1896-1956). *El Baile de las enanas* (1936), Museo de Bellas Artes en Santiago de Chile, 2012.

Entrevista

Entrevista semiestructurada, instrumento para recoger datos y propio de una metodología de investigación cualitativa, el entrevistador conduce la conversación en forma amistosa y con una guía de áreas temáticas que desea conocer. Las respuestas del informante son abiertas, sus narraciones de experiencias vividas serán analizadas y contrastadas en conjunto con otras entrevistas realizadas para construir la historia.

Identificación del entrevistado

Nombre: ¿Me puede decir su nombre completo? ¿Cómo se pronuncia su apellido? ¿Cómo se escribía su apellido originalmente? ¿De dónde es oriundo este apellido?

Edad, ¿Me podría decir cuando nació?

Lugar de nacimiento, ¿Me podría decir dónde nació?

Actividad que realiza. ¿Puede decirme en qué trabajaba ?

Lugar de nacimiento de los padres, ¿Quisiera decirme dónde nacieron sus padres?

Lengua materna. Hoy usted habla castellano, pero ¿podría indicarme cual lengua se hablaba en su hogar?

Educación

Establecimiento educacional en que estudió, ¿Cuál fue el colegio dónde se educó en la enseñanza primaria y secundaria? ¿Recuerda el nombre de sus profesores de música? ¿Quiénes fueron sus compañeros?

Formación musical especializada que recibió, ¿Me podría decir cuáles fueron sus preferencias musicales? ¿Practicó algún instrumento?, ¿Alguien de su familia tocaba instrumentos musicales?

Prácticas musicales

Prácticas sociales de la familia. ¿Podría indicarme si en su familia se hacían bailes? ¿Recuerda los lugares donde se realizaban bailes y dónde sus padres asistían?

¿Qué ritmos bailaban en su hogar?

Bailes que practicó en su juventud, ¿Cuáles bailes le gustaba practicar en su juventud?

Pertenencia a un club, ¿Me podría decir si usted asistía al club al que pertenecían sus padres?

Fiestas bailables en el club, ¿Me podría indicar los músicos instrumentistas o cantantes que acompañaban las fiestas bailables en el club? , ¿Usted iba a bailes que no fueran organizados en su propio club?

Instrumentos musicales que se cultivaron en su familia. ¿Podría decirme si en su hogar tocaban instrumentos musicales?

¿Recuerda melodías que cantaba cuando era niño/a?

Participación en un grupo musical, ¿Podría decirme si usted participó en algún grupo musical en su colegio o con amigos de su nacionalidad?

Costumbres en bailes sociales, ¿Podría relatarme cómo se participaba en un baile social?

Con invitación, con los padres, solo con amigos. ¿Asistió alguna vez a un baile de fantasía?

Locales públicos y privados de baile, ¿Cuáles locales de baile conoció?

Intérpretes que conoció, en Punta Arenas habían orquestas de bailes, usted recuerda alguna en especial? ¿Conoció a sus músicos?

Profesores de música que conoció, Podría decirme si entre los profesores de música hubo alguno más destacado y qué recuerdos tiene de él?

Orquestas locales que escuchó, ¿Conoció orquestas o grupos musicales que practicaban música docta o folclórica?

Locales comerciales donde se adquirirían partituras, discos, instrumentos musicales. ¿Usted conoció a comerciantes que vendieran partituras, instrumentos musicales o discos?

Aspectos sociales

Descripción de la sociedad de su niñez y adolescencia. ¿Recuerda aspectos de su niñez y adolescencia en Punta Arenas, que quiera compartir conmigo?

Punta Arenas en tiempos de Guerra Mundial. ¿Qué piensa de lo que ocurrió en tiempos de la II Guerra Mundial? ¿Cuáles fueron sus consecuencias?

¿Me podría señalar lo que conoce de los hechos ocurridos en Punta Arenas para la I Guerra Mundial?

Audiciones con músicos presentes y en discos

Espectáculos musicales de compañías extranjeras, ¿Conoció alguna compañía musical extranjera que se destacó en sus espectáculos?

¿Conoció las salas de teatro que hoy ya no existen? ¿Me podría decir cuáles eran las películas que llegaron a Punta Arenas cuando usted era niño/a? ¿Había cine para niños?

¿Cuales programas radiales conoció. ¿Me podría decir si participó en algún programa musical radial?

¿Podría decirme cual era el programa radial preferido?

¿Cuáles discos se escuchaban en su hogar?

En la presente investigación hemos utilizado la metodología cualitativa

Se utilizaron técnicas de entrevista semi-estructurada y lectura de documentos para la recolección de datos que nos permitieran conocer los fenómenos sociales y reconstruir una parte de la historia musical de la sociedad de Punta Arenas entre 1894 y 1945.

El estudio es explicativo.

Los resultados se categorizaron para interpretarlos desde un enfoque histórico cultural.

El estudio intenta explicar los fenómenos sociales de una comunidad del pasado, lo que allí ocurrió en cuanto a aspectos musicales, con el fin de clasificarlos e interpretarlos.

La entrevista que se usó fue exploratoria (ver en Anexos) porque el tema en estudio es poco conocido en la actualidad, las áreas temáticas se estructuraron en base a lo que se buscaba conocer y las respuestas de los informantes fueron abiertas. Son relatos de vida o documentos históricos hablados, que permiten que este estudio histórico cultural pueda reconstruir un pasado. Las fuentes orales fueron elegidas arbitrariamente de acuerdo a la edad, nacionalidad y su relación con actividades musicales.