

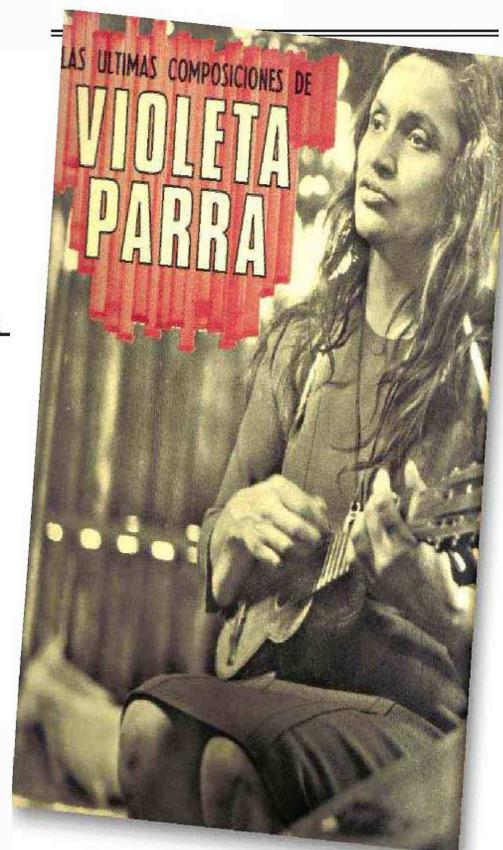
<b>Medio</b>	El Mercurio
<b>Fecha</b>	17-2-2013
<b>Mención</b>	Chile y Bolivia unidos por la misma música. Artículo de Juan Pablo González, director del Instituto de Música de la UAH.

FRONTERAS CULTURALES Himnos nacionales, cuecas y ritmos andinos:

# CHILE Y BOLIVIA

## unidos por la misma música

Cuando en 1845 el Presidente de Bolivia decidió que ya era hora de tener un himno nacional, recurrió a un músico italiano que estaba en Chile para que lo escribiera. Sin embargo, resulta evidente que Leopoldo Benedetto Vicenti se basó en el himno patrio chileno de 1828 para escribir el boliviano. Es cosa de escuchar la introducción, las estrofas, el final del estribillo y la métrica e instrumentación. La copia feliz del Edén.



Violeta Parra con un charango, en la carátula de su último disco. Aprendió este instrumento de grupos folclóricos argentinos en París.

JUAN PABLO GONZÁLEZ  
Universidad Alberto Hurtado

Junto a la similitud de nuestros himnos patrios, chilenos y bolivianos compartimos el mismo baile nacional, la cueca, que posee distintas particularidades en los dos países, pero que es sentida por ambos pueblos como el baile que más los representa. Además, en las fiestas religiosas del Norte de Chile, los promesantes han adoptado bailes bolivianos como las diabladas y el zambo caporal, que son los más vistosos y que más atraen a los jóvenes. Todo esto es coronado por el desarrollo en Argentina, Chile, Bolivia y Perú de la llamada música andina, con sus instrumentos, géneros y repertorios comunes, aunque motivo de disputas y campo fértil de paradojas, como veremos a continuación.

## De Salta a París

Las fronteras nacionales en los Andes Centrales se consolidaron en la década de 1880 con la incorporación de territorios de cultura atacameña y aimara a Chile, mientras que Argentina recibía la Puna de Atacama con presencia aimara y quechua, que se integró a las provincias de Catamarca, Salta y Jujuy. La ampliación de la región altiplánica argentina expandía zonas ya habitadas por criollos, a diferencia de lo que ocurría en Chile. De este modo, cuando en la década de 1950 músicos de Salta alcanzan protagonismo con el *boom* del folclore argentino, las influencias andinas se sumarán naturalmente a ese protagonismo y a su consecuente proceso de internacionalización.

Ese *boom* fue exportado a países vecinos, constituyéndose en catalizador para la aparición de conjuntos creados según el modelo de Los Chalchaleros y Los Fronterizos. A la configuración de guitarras y bombo de estos grupos salteños, otros dos grupos argentinos, Los Incas y Los Calchakis, sumaron una quena y un charango en sus actuaciones en París, a comienzos de los años sesenta. Luego harían lo mismo Quilapayún e Inti-Illimani en Santiago, y Los Jairas y Los Chasquis en La Paz. Por influencia de los grupos argentinos, todos estos conjuntos usarán poncho.

En las décadas de 1950 y 1960, París era el destino de muchos músicos latinoamericanos, lo que coincidía con la estrategia del general De Gaulle de alinear a Francia con los países del Tercer Mundo, para formar un tercer bloque que pudiera alterar la política de dominación transnacional de la Unión Soviética y Estados Unidos. De este modo, Francia volvía a manifestar su intención de participar del destino de la América Latina, un concepto acuñado justamente en Francia cien años antes.

Atahualpa Yupanqui, Leda Valladares y María Elena Walsh venían grabando música andina argentina en París desde comienzos de los años cincuenta para el sello Chant du Monde. De este

modo, Los Incas y Los Calchakis no hicieron más que continuar esta tendencia, premunidos ahora del formato del conjunto salteño. La acogida entre los franceses de una música que sonaba suficientemente latinoamericana debido al uso de instrumentos y ritmos andinos; que tenía poco texto que comprender; que no había que saber bailar, y que ponía sobre la escena un mundo indígena postergado que era necesario ayudar, fue un eslabón de más de un siglo de vínculos entre Francia y América Latina.

## De París a Santiago

La llegada de esta música andina cosmopolita a Chile ocurrió justamente desde París, donde residían Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel, a comienzos de los años sesenta. Los Parra aprendieron la quena y el charango de Los Calchakis y llevaron esos instrumentos a Santiago en 1964, difundiéndolos en su peña, grabando discos y enseñándoselos a otros músicos. Todo esto, con buena cobertura de prensa. El auge que empezaba a

tener en Chile la música andina con el regreso de los Parra fue coronado en 1966 con la gira a Santiago del conjunto boliviano Los Jairas, gestionada, justamente, por Violeta Parra.

Los Jairas le habían regalado un charango a Violeta en uno de sus viajes a La Paz, buscando recomponer la relación amorosa con Gilbert Favre —Run Run—. Ese es el instrumento que Violeta utiliza en su último disco y con el que aparece retratada en la portada. Dos canciones escritas sobre ritmos del sur de Chile,

“Run Run se fue pa’l norte” y “Gracias a la vida”, las grabó con ese charango. Cuando cuarenta años más tarde Michelle Bachelet le regaló un charango a Bono, líder de U2, en La Moneda, despertando el enojo boliviano, será ese el charango que simbólicamente le entregue, no el de las comunidades indígenas del Altiplano.

La gira a Santiago de Los Jai-ras era la primera gira al exterior del primer conjunto cosmopolita boliviano de música andina, formado ese mismo año por Ernesto Cavour en charango y Gilbert Favre en quena, entre otros. Los Jai-ras venían legitimados por la agenda nacionalista, inclusiva y modernizadora impulsada por el Estado boliviano desde 1952. Esta agenda favorecía la difusión de expresiones populares de cobertura nacional, algo que solo podía lograrse con la ayuda de la industria cultural. Fue la alianza entre Estado e industria, que unía agendas nacionalistas con intereses económicos, la que permitió la construcción de músicas nacionales en muchos países latinoamericanos, incluido Bolivia.

Lo paradójico es que un grupo como Los Jai-ras, que satisfacía los intereses nacionalistas bolivianos de construir una identidad unificada y opuesta a influencias extranjeras, había surgido según el modelo de los conjuntos argentinos en París e incluyó a un suizo —Gilbert Favre—, que había conocido esa música debido a su cercanía con Violeta Parra. Más aún, Los Jai-ras no solo no eran indígenas ni tocaban música en su contexto original, sino que reunían repertorio de distinta procedencia y modificaban su estilo interpretativo de acuerdo a formatos impuestos por la propia industria. A pesar de todo, en Chile y el mundo Los Jai-ras fueron percibidos por los medios, los músicos y el público como auténticos representantes de la música andina boliviana.

### **El boom andino**

Si bien el gobierno militar chileno prohibió la quena, la zampoña y el charango en 1973 por su asociación con la Unidad Popular, la prohibición duró poco, pues a partir de 1975 se vivió un *boom* de música andina en el país, protagonizado por esos mismos instrumentos. Las nuevas autoridades consideraban que el folclore andino no era chileno y les interesaba difundir el folclore de la Zona

Central. Sin embargo, los conflictos que enfrentaba Chile con sus vecinos del norte en la víspera del centenario de la Guerra del Pacífico generaban la necesidad de manifestar soberanía sobre los territorios del Altiplano. De este modo, la música proscrita podía también transformarse en una manifestación simbólica de esa soberanía. Otra paradoja más de la música andina.

Es así como en 1974, los instrumentos censurados volvieron a sonar en teatros, iglesias y surcos discográficos, aunque tocando otra música: la del barroco, en una inesperada y original mezcla entre Bach, la queña y el charango lograda por Barroco Andino, que al poco tiempo se integró como cuerpo estable de la Universidad de Santiago. Junto a ellos, dos grupos de música andina formados antes de 1973, Illapu y Kollahuara, comenzaron a figurar en la escena musical chilena, con nuevos discos, recitales multitudinarios y presentaciones en televisión. Incluso imponiendo éxitos como "Candombe para

José", grabado por Illapu en 1976. Dos años más tarde, el grupo pop Frecuencia Mod apelaba al sonido andino de moda insertando un charango al comienzo de uno de sus mayores hits, "Cállate, ya no me mientas", que alcanzó los primeros lugares del *ranking* radial.

Bolivia siempre ha reclamado por el uso del charango en Chile y por el éxito de los grupos andinos chilenos en el mundo. Sin embargo, la música que reclaman como propia fue posible por la influencia de grupos argentinos y la receptividad de los franceses, junto a la ayuda de Violeta Parra. Las comunidades indígenas del Altiplano, a quienes esta música pretende representar, han permanecido ajenas a todo esto. Sus tradiciones milenarias, sus preocupaciones y necesidades están muy lejos de las rencillas nacionalistas por la propiedad de una música que no es lo que aparenta ser y que ha permanecido envuelta en un mar de paradojas.

---

**París era el destino de  
muchos músicos  
latinoamericanos, lo que  
coincidía con la estrategia  
de De Gaulle, de alinear a  
Francia con los países del  
Tercer Mundo.**

---



EFE

En las fiestas religiosas del norte de Chile, los promesantes han adoptado bailes bolivianos como las diabladas y el zambo caporal. En la foto, Carnaval de Oruro y fiesta de La Tirana.



ARTURO MORALES



ARCHIVO-JAIME SOTO LEÓN



Los conjuntos chilenos de música andina, Barroco Andino e Illapu.

