

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**Subjetividades diferenciales de migrantes chilenos  
residentes en Ciudad de México:  
etnografía faneroscópica de sus actos mnemónicos y  
monumentales (2008-2019)**

**TESIS**

Que para obtener el título de  
**Licenciado en Etnomusicología**

**PRESENTA**

**Rodrigo Raúl Navarro Vuskovic**

**ASESORA**

**Alejandra M. C. Cragolini**

Ciudad de México, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A quienes me acompañan*

*A Durga*

## Agradecimientos

*Este trabajo se concretó gracias a la colaboración indispensable de Alejandra Cragolini, René Báez, Roberto Campos, Jorge David García, Mauricio González, Dinorah Ponce, Igor Eichin, Zorka Vuskovic, Ernesto Navarro, Óscar Hernández, Rodrigo Torres, Víctor Rondón, Mauricio Valdebenito, Sebastián Seves, Sonia Daza, Claudia Zambrano, Mauricio Uribe, Ramiro Gómez, Marcos “Queño” Ovando, Claudia Cáceres, Christian Ovando, Víctor “Maestro” Garrido, Andoni Bello, Bernardo J. Toro, Luis “El Pelado” Manjarrez, Héctor “Max” Artasa, Jorge Osorio (D.E.P.), Teresa Cisternas, Ema Cisternas, Alex Cantú, Carola Villalobos, Irma Vargas, Alba Orozco, Ángel Hoces, Aníbal Uribe, Carolina Arias, Elías Palomo, Diego Ovando, Margarita Cruz, María Eugenia Monsalve y la Paty, Nelly Cartes, Pablo Rozas, Silvia Cantellano, Vivian Malebrán, Brenda Salazar, David Rencoret, Yorli Alé, Luciana Ruíz, Yaya Fuentes, Cristian de Rivera “El Huaso patiperro”, Kito Barría, Madriela Marchant, Milton Bitelbick, Miguel Garcés, Cecilia Vadell, Darío Salinas, Rossana Cassigoli, Erick Alonso, Diego Villaseñor, Ramón Arias, Pablo Herrera, Naybi Suyua, Rodrigo Toro, Emil Rzajez, Ramiro Pérez-Sansores, Bernardo Navarro, David Navarro, Alexandra Méndez, Francis Gajardo, Juan Pinilla, Kathrin Fitzek, David Vásquez, Jorge Sepulveda, Carolina Letelier, Alejandro Ausset, Alejandro Ausset (Hijo), Andrés Ausset, Valentina Ausset, Daniela Ortíz, Sergio Naranjo, Iván Moscoso, Miguel Sáez, Juan “Cubas” Fridman. Los conjuntos musicales: Katari, Raimpau, Sortilegio trío, Los caminantes, Balet folclórico Papalotl, Casino juvenil, Zopilote Dorado, Los zopes y Tiempos Del Sur. Las organizaciones: Asociación Salvador Allende Gossens, Centro Cultural El Juglar, Casa Cultrual Jaime Sabines, Sede del Partido Popular Socialista de México, Un Rincón de Chile restaurante, Asociación de Chilenos Residentes en México.*

*Y de quienes no han sido nombrados y se reconozcan en este trabajo.*

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>7</b>
Planteamiento del problema	7
Hipótesis	9
Antecedentes sobre el tema	11
Objetivos	12
Estructura y contenido de la tesis	13
Estilo narrativo de la tesis	15
<b>1. Primera discusión. Marco teórico y metodológico</b>	<b>17</b>
1.1. Filosofía, Ciencia, Arte	17
1.1.1. Mnemopolítica I	21
1.1.1.1. Genealogía arqueológica	21
1.1.1.2. Poder	22
1.1.1.3. Saber	25
1.1.1.4. Sociedad	28
1.1.2. Mnemopolítica II	30
1.1.3. Faneroscopia	32
1.1.3.1. Lenguaje	34
1.1.3.2. Etnografía faneroscópica	35
1.1.3.3. Signos	36
1.1.3.4. Semiosis	38
1.1.3.5. Representación	39
1.1.3.6. Experiencia colateral y contexto interno	44
1.1.3.7. Densidad semiótica	45
1.1.4. Música	46

<b>2. Segunda discusión. Etnografía faneroscópica de la memoria</b>	<b>48</b>
2.1. Memoria	48
2.1.1. Memoria colectiva	49
2.1.2. Memoria individual	51
2.2. Tiempo	52
2.2.1. Personajes monumentales	52
2.2.2. Monumentalización I	55
2.2.3. Diálogo	57
2.3. Espacio	62
2.3.1. Lugares de memoria	62
2.3.2. Lugares de memoria colectiva I	64
2.3.2.1. El Juglar	64
2.3.2.2. Sede del PPS	69
2.3.2.3. Casa Jaime Sabines	71
2.3.2.4. Lienzo Charro La Tapatía	75
2.3.3. Lugares de memoria colectiva II	78
2.3.3.1. Hotel de México	79
2.3.3.2. Hotel del Bosque	79
2.3.3.3. Hotel Versalles	79
2.3.3.4. Sur 89	79
2.3.3.5. Universidad #1134 (Casa de Chile I)	81
2.3.3.6. Mercaderes #52 (Casa de Chile II)	82
2.4. Lenguaje	83
2.4.1. Voces	83
2.4.2. Palabras I	89
2.4.3. Sonidos I	90
2.4.4. Repertorio o archivo	92
2.4.5. Palabras II	99
2.4.6. Sonidos II	107
2.4.6.1. Afectos tímbricos	109
2.4.6.2. Afectos rítmicos	114

2.5. Cuerpos colaborativos I	117
2.6. Autoetnografía	122
2.6.1. Guitarroamérica	126
2.6.1.1. Cueca interfecta	127
2.6.1.2. Tonádica moderna	129
2.6.1.3. Tonádica pacífica	131
2.6.1.4. Por lo que vivo	132
2.6.1.5. Zamba Tarambana y Perro Tarambana	134
2.6.1.6. Chamamé	136
2.7. Cuerpos colaborativos II	139
2.8. Monumentalización II	142
2.9. Olvido inevitable	148
<b>3. Tercera discusión. Conclusiones</b>	<b>153</b>
Bibliografía	157
Índice de tablas e imágenes	162
Anexo 1	163
Anexo 2	175
Anexo 3	209

## Introducción

### Planteamiento del problema

La presente investigación etnomusicológica estudia la dimensión sonora de los actos mnemónicos (Moya et al., 2012) que llevaron a cabo asociaciones y organizaciones sociales de chilenos residentes en Ciudad de México, entre los años 2008 y 2019. Este grupo de migrantes se encuentra atomizado entre la Asociación de Chilenos Residentes en México (ACHIREM), la Asociación Salvador Allende Gossens (ASAG), el restaurante “Un Rincón de Chile”, la Comunal del Partido Socialista de Chile en México, la Comunal del Partido Comunista de Chile en México, la Agrupación de ex presos políticos de Chile en México<sup>1</sup>, y diversos núcleos familiares<sup>2</sup>. De todas estas organizaciones, las dos primeras son las que más convocan a la participación en prácticas o actos mnemónicos multitudinarios.

Los trabajos de esta investigación se concentraron en los actos realizados por ambas asociaciones, porque en ellos se despliegan los elementos de un campo de acción musical de lo chileno en México. También se registraron los eventos de otras organizaciones con el fin de contar con datos contrastantes. Este procedimiento reveló que el grupo de migrantes chilenos residentes en Ciudad de México se encuentra explícitamente dividido; las personas organizadas en torno a la ASAG no asisten a los actos de la ACHIREM y viceversa. Sin embargo, tanto miembros de la ASAG como de la ACHIREM asisten a los actos realizados por el

---

<sup>1</sup> La Asociación de Chilenos Residentes en México funciona desde 1992 y se caracteriza por reunir a empresarios chilenos residentes en México. La Asociación Salvador Allende Gossens se fundó en el año 2002 con la intención de reunir en México a quienes pertenecían a organizaciones vinculadas con el gobierno de la Unidad Popular; integrada fundamentalmente por dos Comunales, la socialista y la comunista, las cuales se formaron poco después de la llegada a México de los primeros aviones con personas exiliadas en 1973 y 1974. La Asociación de Ex Presos Políticos de Chile en México se fundó durante los años ochenta en México. Todas ellas, excepto la ACHIREM y la ASAG, formaron parte de un lugar conocido como “Casa de Chile en México” (Rojas, 2013; Cid, 2018), que funcionó entre 1973 y 1993. “Un Rincón de Chile” se inauguró a finales de la década de 1990, fruto del “emprendimiento” de una mujer chilena que no llegó como parte del grupo de exiliados.

<sup>2</sup> Según una comunicación personal del excónsul José Jalilille (2012-2018), se estima que al 2018 residían en México aproximadamente cuatro mil quinientos ciudadanos chilenos. En el momento de redactar esta tesis no hay un censo actualizado por parte del Consulado General de Chile en México.



restaurante “Un Rincón de Chile”. La escisión de los migrantes chilenos en México tiene un origen político y está cifrado en el año 1973. Para los miembros de la ASAG esa fecha está inscrita en sus propios cuerpos y en torno a ella se construyen subjetividades a partir de asociaciones significantes conformadas por grandes relatos, una épica del exilio ignorada u olvidada quizás por miembros de la ACHIREM, para quienes dicho año puede tener un significado oscuro, distante y de poco interés. Cualquiera sea el caso, en sus actos nunca se ven símbolos de memorias sobre el exilio y la diáspora chilena; más bien, en sus actos se despliegan símbolos de un pasado más inmediato. La ASAG se ha negado reiteradamente a realizar actos en conjunto con aquella. Este contraste permite sostener que en los actos realizados por ambas organizaciones se construyen distintas subjetividades de lo chileno y, en ciertos casos, antagónicas. De esta manera, sería difícil sostener en el mismo nivel de conceptualización a las personas chilenas residentes en Ciudad de México: este grupo de migrantes es heterogéneo e inagotable en los actos que realizan sus organizaciones.

Los actos de la ASAG se realizan en torno a símbolos representativos de la memoria que les vincula a sus integrantes, mientras que en los actos de la ACHIREM participan otras generaciones, que poco tienen que ver con ese pasado. La ASAG es una organización que acumula más edad y en la cual circulan más obituarios, en tanto la ACHIREM es una asociación conformada por personas más jóvenes. Pensamos que ello provoca notables diferencias en la construcción de diversos sentidos de lo chileno en México; el estudio de estas diferencias aportaría nuevos datos y conocimiento para los estudios de memoria (Peña, 2019; Cassigoli, 2016), diásporas y exilios (Cassigoli et al. 2013; Passalacqua et al., 2013; Grinberg y Grinberg, 1982).

Estas diferencias pueden ser percibidas en la dimensión sonora de los actos realizados. Las músicas, los instrumentos y los repertorios disímiles revelan disputas simbólicas entre las diferentes subjetividades producidas en los actos realizados por las organizaciones. Para la ASAG, los actos se organizan en torno

a esa épica, que es la narración trágica o tragedia, de una serie de personajes que aparecen acompañados de repertorios específicos en los actos que realiza. En contraste, algunos de estos personajes y los repertorios musicales que les acompañan no se presentan en los actos de la ACHIREM, y los que llegan a hacerlo, aparecen “despojados de la potencia vital de sus creadores”<sup>3</sup>, “blanqueados” (Echeverría, 2010).

Observar la generación de múltiples sentidos nos llevó a estudiar la memoria comprendida como un poder que determina acciones humanas, una acción sobre la acción (Hernández, 2015), como la acción creadora de asociaciones significantes desplegadas en los actos mnemónicos: crear personajes e historias. Crear es un acontecimiento cargado de experiencia emocional y mnemónica.

Por lo expuesto, formulamos las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuáles son los rasgos diacríticos (discursivos, asociaciones sonoro-significantes) de cada subjetividad de lo chileno en México? ¿por qué los actos las diferencian, y cómo en ellos la memoria y la emoción median la creación de cada subjetividad? ¿Cómo las subjetividades, creadas por la mediación de memorias y emociones diferenciales, constituyen su campo de acción musical y qué elementos lo conforman (cuerpos, asociaciones o redes sociales, actividades, objetos, instrumentos, timbres, repertorios musicales y relatos, tanto de recuerdos como de historias)?

## **Hipótesis**

La respuesta que proponemos como hipótesis es la siguiente:

Concebimos que las subjetividades de lo chileno en México se configuran alrededor de dos ejes: el de sujeto-tiempo, construido por sus integrantes durante los actos mnemónicos realizados en torno a símbolos representativos de las biografías e historias que les vinculan; y el de sujeto-espacio, configurado por la

---

<sup>3</sup> Comunicación personal de Rodrigo Torres en entrevista de 2019.

relación del cuerpo de los sujetos con los lugares que habitan, han habitado y habitarán, delimitando su territorialización.

Cada subjetividad construye su narración de hechos y de personajes que encarnan potenciales y deseables maneras de ser y de haber sido. En los actos mnemónicos realizados por asociaciones integradas por quienes migraron por motivos forzados y en contextos de violencia política y social, como los exiliados, se narran historias épicas, grandes relatos de hechos históricos, los que, conformados como acto-monumento, habilitan la actualización de la subjetividad a partir de la experiencia colectiva y corporal de un hecho histórico violento que se materializa en la realización de actos mnemónicos monumentales. En los actos mnemónicos de las asociaciones desvinculadas del exilio no se narran historias épicas ni hay grandes relatos. Ambas subjetividades se perciben mutuamente en términos de invenciones discursivas articuladas diferencialmente a partir de una red de significantes comunes, conformados por actividades, objetos, instrumentos y repertorios musicales, relatos de recuerdos, historias y personajes.

El campo de acción musical se constituye en los actos mnemónicos, donde se despliegan repertorios y timbres específicos que refuerzan las nociones temporales y espaciales de cada subjetividad; es decir, refuerzan las asociaciones discursivas y sonoro-significantes de cada una de ellas. La articulación diferencial de repertorios y timbres está mediada por la memoria de los músicos y las emociones detonadas en los actos.

Derivada del trabajo de campo, y de la implicancia del investigador en el proceso etnográfico, se configura también una subjetividad artística del investigador situándolo como un cocreador de objetos artísticos producidos por los afectos movilizados en los actos. Los objetos artísticos son creados con afectos de las asociaciones significantes de las dimensiones temporales, espaciales, sonoras y musicales de las subjetividades diferenciales. La creación artística del investigador propicia otro modo de estar y colaborar como etnomusicólogo en el

campo. Proponemos este ejercicio de creación artística como una hipótesis metodológica<sup>4</sup>.

### **Antecedentes sobre el tema**

A partir de la bibliografía consultada, podemos afirmar que, en México, no se registran estudios etnomusicológicos sobre las músicas o el campo de acción musical de migrantes chilenos residentes en México. Sin embargo, dos trabajos ahondan en el fenómeno del exilio a través del análisis historiográfico de la Casa de Chile en México, durante el periodo de 1973 a 1993 (Cid, 2018; Rojas, 2013). Y, otra publicación “explica la manera íntima de vivir el exilio chileno en México”, sin embargo, comprende el mismo periodo que las anteriores (Arnal en Sánchez et al. 2016).

Hasta el momento, no hemos encontrado estudios, en ningún área de las ciencias sociales, humanidades y artes, que comprendan la creación de subjetividad de lo chileno en México durante el periodo de 1993 a la fecha, por lo que proponemos una ampliación y actualización del estudio de este grupo migrante que abarque el periodo 2008-2019.

Las investigaciones sobre la memoria (Erlil y Nünning et al. 2008), los estudios filosóficos (Ricoeur, 2013; Peña, 2019), etnomusicológicos (Hernández, 2015; Turino, 2009), antropológicos (Ingold, 2016; Cassigolli, 2016; Hallbwachs, 2004) y sociológicos (Moya y Olvera, 2012), se basan en métodos interpretativos, semióticos y hermenéuticos (Beuchot, 2015; 2014) que invariablemente conducen al análisis de la memoria en texto, o a la memoria como texto. La elaborada tipología de símbolos que Turino adapta de la ya de por sí compleja teoría Peirceana (Beuchot, 2014) es un buen ejemplo de una semiótica que intenta alejarse de las constricciones textuales para acercarse más a la experiencia (Turino, 2014). Al estudio de la experiencia Peirce le llamaba ‘Faneroscopia’

---

<sup>4</sup> Ver apartado “auto-etnografía”.

(Peirce, 2012). Preguntar por el sonido de la memoria podría conducir a una restitución del ser que fue escindido por el pensamiento moderno (Latour, 2007).

## **Objetivos**

En ese contexto de investigación propusimos los siguientes objetivos generales:

- Comprender y explicar cómo en la realización de actos mnemónicos se configuran subjetividades diferenciales de lo chileno en México, a partir de la mediación de la memoria y la emoción y de la relación de los ejes sujeto-tiempo y sujeto-espacio.
- Comprender y explicar cuáles son los elementos que constituyen el campo de acción musical de lo chileno en México en los actos mnemónicos.

En el marco de nuestra investigación, para la consecución de dichos objetivos generales planteamos los siguientes objetivos específicos y actividades:

- Transcribir y analizar los elementos sonoros (relatos, historias y personajes) que pueden llegar a conformar la dimensión sonoro-musical de actos mnemónicos y monumentales.
- Transcribir y analizar los elementos musicales (afectos, voces y repertorios, instrumentos y timbres) que conforman la dimensión sonora de actos mnemónicos y monumentales.
- Reconstruir las asociaciones significantes que los colaboradores establecen con los elementos sonoros y musicales desplegados en los actos mnemónicos y monumentales, a través de sus diversas narrativas.
- Participar en encuentros (actos, entrevistas y grupos focales) con quienes colaboran para propiciar diálogos a partir de la inducción de objetos artísticos creados en el contexto etnográfico.

## Estructura y contenido de la tesis

Este texto está dividido en tres discusiones. Lo planteamos en términos de “discusiones” en tanto la escritura entra en diálogo con múltiples voces, tanto de nuestros colaboradores en el campo y en la práctica artística, como de teóricos de las ciencias sociales, de la filosofía y de la etnomusicología. De ello resulta una estructura y entramado polifónico que articula la interacción de diversas voces.

En la Primera discusión establecemos el marco teórico y metodológico. Al empezar se establece el límite de pensamiento de esta investigación que es un sistema triple de pensamiento: filosofía, ciencia y arte. Allí se revela la posición del autor, tanto de manera reflexiva, cuestionando su trabajo en la disciplina, como de manera proyectiva, cuestionando los medios disponibles para representar y divulgar los hallazgos de un proceso de investigación. En el plano de la filosofía desarrollaremos un concepto: mnemopolítica. En el plano de la ciencia desarrollaremos un método: faneroscopía, y en el plano del arte: música.

En la Segunda discusión se presenta una Etnografía faneroscópica de la memoria, que indaga la experiencia creadora de subjetividades en sus dimensiones colectiva e individual. En la primera parte de esta etnografía intentamos presentar una polifonía entre el autor de esta tesis, aquellos autores que han estudiado los temas y problemas que retomamos y a las personas con quienes se colaboró. Estas son las voces de la discusión. El concepto que rige la discusión es el de *memoria*, y este es el eje en común de los autores con quienes discutimos; es decir, se está de acuerdo en que la *memoria* es fundamental para la experiencia humana; y ello lo dicen tanto los autores a quienes nos referiremos como a quienes realizan las acciones que estudiaremos. Así, intentamos que se tengan en cuenta sus voces como parte de la discusión, porque son esas personas las que crean memoria. Al respecto, en la discusión hay puntos antagónicos: por un lado, están quienes comprenden a la memoria como una facultad exclusivamente individual, y por otro hay quienes comprenden a la memoria como una construcción colectiva. Nosotros

intentamos posicionarnos en un lugar de diálogo y escucha: una discusión. Para ello generamos una praxis de reflexión-creación que diluye los límites impuestos de un trabajo realizado exclusivamente con estrategias escriturarias y que se presenta en el subcapítulo titulado Diálogo. Su materia prima se conforma de treinta y cinco entrevistas; tres grupos focales y transcripciones, grabación, edición de video y audio, y locución. En esta Segunda discusión hay un encuentro de enfoques y áreas disciplinares diversas que coinciden en algunos argumentos sobre lo que se discute. En general las voces de la discusión están de acuerdo en que la subjetividad crea y es creada por la configuración de tiempo(s) y espacio(s) a través de lenguaje, y que estos procesos se desarrollan gracias a la capacidad humana de *memoria*; ser de memoria. Este acuerdo generalizado está plasmado en la conformación de la estructura de esta Segunda discusión: memoria, tiempo, espacio, lenguaje y cuerpo.

Algunos autores de esta discusión parecen convenir en que el lenguaje propicia la creación de subjetividad en tanto el lenguaje configura tiempo(s) y espacio(s). Desde la mirada etnomusicológica, articulamos el estudio faneroscópico, emanado del ámbito de los estudios del lenguaje, con los aspectos previamente detallados, de la experiencia de tiempo(s) y espacio(s). El análisis faneroscópico nos permite explicar cómo las personas (cuerpos colaborativos) relacionan los elementos sonoros (voces, palabras, relatos, sonidos, repertorios) significantes cuando realizan actos mnemónicos; es decir, cómo se establecen cadenas de asociaciones, qué elementos las constituyen y qué es lo que refuerzan o repelen. En esta Segunda discusión se insertan audiovisuales como parte fundamental para conocer a aquellos con quienes se participó. En dichos materiales, que se despliegan simultáneamente con la narración de este texto, se dan a conocer los rostros y se intenta sacar del anonimato a quienes desde sus propias posiciones colaboraron con este trabajo. En este texto, intentamos representar sus ideas y reflexiones sobre sí mismos. En los videos, intentamos hacer presentes sus gestos, sus rostros, sus sonidos, sus texturas y sus colores.

En la Tercera Discusión tratamos de dar un cierre a este trabajo, a manera de conclusión de un ciclo que culmina con la profesionalización de un trabajo de investigación etnomusicológico.

Finalmente, debe considerarse que esta tesis está compuesta por el presente texto, un ensayo audiovisual y cinco cortometrajes y una producción musical. De tal manera intentaremos culminar un proceso de investigación fundado en el triple sistema de pensamiento: filosofía, ciencia y arte. Anexamos en esta tesis, de manera física, un dispositivo de información, CD o USB, con los archivos de audio y video. También referiremos a ligas en internet para archivos de audio y video.

### **Estilo narrativo de la tesis**

Por último, en relación a la escritura de esta tesis, deseamos aclarar que elegimos la tercera persona del plural porque el presente trabajo, como anticipamos en el *ítem* anterior, es producto de múltiples personas que convergen cuando invocamos dicha voz. “Nosotros” es multívoco. Con esta voz nos referimos a un “nosotros” que incluye a un grupo, el de migrantes chilenos en Ciudad de México, pero también incluye al autor de esta tesis, desdoblado en dos sentidos: como autor-etnomusicólogo, que es el sentido del investigador participante; y en otro sentido, como miembro del grupo estudiado. Esa voz del “nosotros” reúne ambos sentidos y así se comprende que el etnomusicólogo es parte del grupo estudiado. Ese “nosotros” trata de reunir al etnomusicólogo con su contexto social en este ejercicio de representación: el “nosotros” es una representación multívoca. Dicha voz también se refiere a quienes participaron en las discusiones teóricas y metodológicas que desarrollamos en este trabajo; este es un sentido reflexivo del “nosotros”, el cual se refiere también a quienes han plasmado ideas en este texto, que no son de exclusiva creación del investigador. Las intervenciones de autoridades académicas están plasmadas en dicha voz<sup>5</sup>. Ellos son los

---

<sup>5</sup> Agradecemos, las sugerencias realizadas por los sinodales y por la asesora de este trabajo, los que detonaron la realización de un cambio estructural del capitulo original de la tesis, así como también, de ciertos aspectos teórico-conceptuales y de exposición del material etnográfico.



interlocutores junto al resto de personas que conforman el área académica de la etnomusicología y de las diversas áreas de la Facultad de Música de la UNAM en general.

Solo una vez en todo el texto elegimos escribir en primera persona del singular: en la Segunda discusión (Etnografía faneroscópica de la memoria). Allí elaboramos la parte autoetnográfica de nuestra metodología con esta licencia, de acuerdo a los límites establecidos en nuestra metodología.

## **1. Primera Discusión. Marco teórico y metodológico**

### **1.1. Filosofía, Ciencia, Arte**

El eje metodológico de este trabajo es un triple sistema de pensamiento, propuesto por los autores G. Deleuze y F. Guattari (2015): el sistema filosófico crea conceptos, el sistema científico crea categorías referenciales, y el sistema artístico moviliza afectos (Ídem).

En nuestro trabajo, la trayectoria científica, o etnográfica, estudia la experiencia de la memoria como un fenómeno social (Peña, 2019; Citro, 2009, S/F; Barsalau, 2009; Ęrrl et al., 2008; Ingold S/F.) y como tal interpretable en términos semióticos (Beuchot, 2015; 2014A; 2014B; Echeverría, 2001; Peirce, 2012; Turino, 2014) e interpretable también en términos políticos (Foucault, 1979, 1998, 1988; Lazzaratto, 2006). La trayectoria filosófica comprende y explica qué es memoria (Ricoeur, 2013; Augé, 1998; Hallbwachs, 2004; Rieff, 2011; De Certeau, 2006). La trayectoria artística moviliza los afectos que surgen durante la experiencia del trabajo de campo.

Los fundamentos teóricos de este triple sistema de pensamiento (Deleuze et al., op. cit.) hacen posible un enfoque científico de las artes y un enfoque artístico de la ciencia. La ciencia, o etnomusicología, está demarcada por el trabajo etnográfico; el arte por el trabajo creativo situado por un trabajo autoetnográfico (López-Cano et al., 2016). La creación etnográfica describe y trata de comprender y explicar las relaciones humanas; la creación artística moviliza las afecciones derivadas del contacto significativo y sistemático con otras personas. Entre ambas, ciencia y arte, se establece un límite manifiesto en la utilización de técnicas científicas y artísticas.

En la interpretación etnomusicológica, o científica, los afectos son los símbolos que dan consistencia a la densidad semiótica (Turino, 2014) que se construye con la etnografía, en la cual están situadas la música y el cine; los afectos son voces y repertorios, instrumentos y timbres, colores y texturas, gestos y movimientos, que dan consistencia a las dimensiones temporal y espacial, y a la dimensión de la experiencia que pretendemos explicar a través de una etnografía de la experiencia (Turino, 2014), o faneroscopia (Peirce, 2012) de actos menmónicos (Moya et al., Op. cit.) y actos monumentales (Deleuze et al., op. cit.).

Comprendido a sí mismo como un trabajo propio de un sistema particular de pensamiento que exige la elaboración de una investigación que estudie, comprenda y explique cierto fenómeno social, el trabajo etnomusicológico debe ser conceptual y afectivo, y es en la experiencia etnográfica, científica, donde surgen conceptos, pero también surgen afectos que movilizan emociones. La etnomusicología permite explicar cómo se experimentan actos monumentales (Deleuze et al., 2015). La creación artística gestiona los afectos y las emociones (Hernández, 2016) que se experimentan en ellos.

Esos son elementos constitutivos de cierto tipo de subjetividad humana que se manifiestan en dimensiones corporales, políticas, historiográficas, monumentales y musicales.

El estudio de las dimensiones histórica (Ricoeur, 2013) y monumental necesita al concepto de acontecimiento en dos acepciones: acontecimiento histórico y acontecimiento devenir. El primero conmemora, ordena y edita el tiempo (Peña, 2019); el segundo incorpora o encarna el compuesto de sensaciones que caracteriza a la subjetividad desplegada temporal y espacialmente, territorializada: es el monumento que hace consistente el acontecimiento virtual (Deleuze et al., op. cit.) que es el pasado. El concepto de monumento, entendido en este triple sistema de pensamiento, o filosofía, es la clave para explicar cómo la temporalidad, que es una ficción del lenguaje, se incorpora para ser una ficción

consistente o encarnada; el monumento territorializa, se hace cuerpo. Consideramos que cada acto mnemónico es un acontecimiento-devenir, un monumento, porque actualiza la ficción discursiva del ser-en-el-tiempo y porque le da consistencia, le da cuerpo, “incorpora y encarna” (Idem.) al ser-en-el-espacio. La comprensión de las dimensiones corporales y políticas es necesaria para explicar las tensiones que se generan en las organizaciones sociales cuando se vinculan entre ellas para construir monumentos. El interés etnomusicológico está en explicar el rol de las músicas y de los músicos en la experiencia de colaborar en la construcción de este tipo de monumentos. Así entendida la subjetividad humana, ser-en-el-tiempo-y-espacio, nos alejamos de la concepción de una subjetividad humana desplegada únicamente en su experiencia temporal, como afirman las proposiciones de Carlos Peña (2019). Pensamos que las subjetividades son un compuesto de conceptos, de afectos y de experiencias que se deben estudiar también en su dimensión espacial, desde una mirada etnográfica. Las proposiciones de C. Peña (2019), en cambio, son una construcción filosófica que constriñe la subjetividad humana al acontecer temporal de su existencia. Dicho enfoque limita la comprensión de la construcción de la subjetividad que tiene lugar en el acontecer espacial de la existencia: “las fronteras marcadas en mi cuerpo” (Cobos, 2019)<sup>6</sup>.

Analizaremos los elementos sonoros discursivos de la memoria que aparecen en la realización de actos mnemónicos y monumentales: símbolos en el plano del pensamiento científico social, o unidades de referencia estáticas; afectos en el plano del pensamiento artístico, o unidades afectivas movilizadas (Deleuze, 2015). Este triple sistema nos obliga a desarrollar un ejercicio de transcripción concebido como un conjunto de técnicas escriturarias y audiovisuales que permiten registrar, almacenar y reproducir datos que sirvan para construir una etnografía de la experiencia sonora significativa de esos actos mnemónicos y monumentales, así como datos que sirvan también para resolver problemas de

---

<sup>6</sup> Comunicación pública durante su intervención en el “Ciclo de Conversatorios: el Derecho Humano a ser Migrantes” organizado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, realizado durante el mes de junio de 2019 en Santiago de Chile.

creación artística. Entendemos la transcripción como objetos escriturarios (partituras o textos, en prosa o verso) y como objetos audiovisuales (grabaciones de audio, discografía, grabación de video, cortometraje o largometraje y tomas fotográficas). De acuerdo con el triple sistema de pensamiento se establece un límite entre ciencia y arte: la técnica científica produce datos para generar objetos de conocimiento (etnografía/tesis) y la técnica artística moviliza afectos para generar objetos artísticos (cortometraje/discografía). El ejercicio de transcribir en diversas plataformas, o soportes materiales, abre la posibilidad de concebir una creación artística como estrategia etnográfica, porque ese ejercicio de transcripción eventualmente produce objetos artísticos que pueden retroalimentar el trabajo etnográfico, ya que como objetos de divulgación se espera que causen otro tipo de experiencias etnográficas en los colaboradores de la investigación. La transcripción audiovisual la utilizamos como registro descriptivo de los elementos sonoro-discursivos y musicales que aparecen en la realización de actos mnemónicos y monumentales. La transcripción audiovisual también nos permite captar los afectos musicales para generar después modelos disponibles para analizar desde un enfoque semiótico o científico y, por otro lado, nos permite captar gestos que pueden resolver problemáticas de creación artística. Los modelos musicales pueden apuntalar la importancia de los repertorios como categoría etnomusicológica por sobre las de “estilos” o “géneros”; pero también pueden orientar los trabajos de composición musical. Por último, la transcripción nos permite generar objetos científicos y artísticos que se pueden inducir al contexto etnográfico para generar nuevos puntos de encuentro, de escucha, entre la persona que investiga y las personas que colaboran en la investigación.

### 1.1.1. Mnemopolítica I

#### 1.1.1.1. Genealogía y arqueología

Revisaremos parte de la obra literaria de Michael Foucault para conducir el marco metodológico de nuestra tesis (Foucault, 1979). La primera consideración de método es realizar una genealogía sobre la intención autoral de este escrito para crear herramientas heurísticas que permitan conducir una investigación empírica de las relaciones sociales entre música y memoria, de la experiencia; este punto se desarrolla en el apartado segundo, titulado "Poder". La segunda consideración de método es realizar una arqueología de saberes que son marginales en el conjunto de disciplinas académicas, tal es el caso de la filosofía y la etnomusicología; esta consideración se desarrolla en el tercer apartado, titulado "Saber". En el último apartado, titulado "Sociedad", se desarrolla una tercera consideración de método, retomada de la obra de Michel Foucault, que consiste en:

Hacer un análisis ascendente del poder, arrancar de los mecanismos infinitesimales, que tienen su propia historia, su propio trayecto, su propia técnica y táctica, y ver después cómo estos mecanismos de poder han sido y todavía están investidos, colonizados, utilizados, doblegados, transformados, desplazados, extendidos, etc., por mecanismos más generales y por formas de dominación global. No es la dominación global la que se pluraliza y repercute hacia abajo; pienso que hay que analizar la manera cómo los fenómenos, las técnicas, los procedimientos de poder funcionan en los niveles más bajos, mostrar cómo estos procedimientos se desplazan, se extienden, se modifican, pero sobre todo cómo son investidos y anexionados por fenómenos más globales y cómo poderes más

generales o beneficios económicos pueden insertarse en el juego de estas *tecnologías al mismo tiempo relativamente autónomas e infinitesimales del poder*. (Foucault, 1979: 144-145).

### 1.1.1.2. Poder

El pensamiento de Foucault nos permite encontrar herramientas metodológicas y filosóficas para abordar el estudio de las relaciones sociales del occidente moderno. Según Deleuze (1972-1990) el pensamiento de Foucault nos exige comprenderlo más como una filosofía del presente, que comprende o trata de comprender el presente, el de Foucault, y no tanto como uno que intenta explicar el pasado. Para Deleuze (ibíd.) esta condición de filósofo moderno le permitió comprender las condiciones en las que se despliega el conjunto de relaciones sociales de Europa de la segunda mitad del siglo XX.

Una primera idea brota de este pensamiento moderno; es la idea que plantea que “las relaciones de poder están arraigadas en el tejido social” (Foucault, 1988: 17). Esta idea se basa en una concepción moderna del hombre -comprendiendo con este concepto a la especie humana-; la concepción del hombre libre. Más adelante, en otro apartado, se aprecia que Foucault destaca dos momentos de la organización social en Europa: el primero de las sociedades de soberanía y el segundo de las sociedades de control. Para Foucault, el hombre libre es un ente que habita en el segundo tipo de sociedad, y es solo por su condición de libertad que la relación de poder se actualiza (Foucault, 1988). Entonces, las relaciones de poder están arraigadas en el tejido social de hombres libres y no de esclavos, pues esclavo-amo es una relación de acciones coercitivas que actúan directamente sobre el cuerpo. Para que se den relaciones poder, según Foucault (1988), debe haber una relación de diferenciados y de resistencias. Ambos conceptos se indican por la concepción del hombre-libre. Para alcanzar los límites de este pensamiento es necesario notar que en el tejido social de hombres libres:

El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos. (Foucault, 1979:144).

Este es un esbozo de lo que el filósofo denominó *microfísica del poder*; es decir, la suma de personas en una red que ejercen relaciones de poder unas sobre otras. Sin embargo, aparece un hito, una encrucijada desde la cual Foucault lanzará más luces sobre cómo se ejerce el poder. Surge pues, el problema de lo que comúnmente se entiende como poder, que estriba en una doble concepción economicista del concepto. La primera concibe el poder como una cosa, como una mercancía que se obtiene, que se cede, que se posee; esta es la concepción de la teoría jurídica clásica (Foucault, 1979). La segunda concibe el poder como una condición de clase subordinada a una relación productiva obrero-patrón (ibíd.). Ambas, según Foucault, son de corto alcance para explicar fenómenos sociales como la salud o la sexualidad. Desde esta problemática el filósofo nos lleva a comprender que una concepción más amplia del término y con mayores alcances heurísticos debe apuntar a que “la apropiación y el poder no se dan, no se cambian ni se retoman sino que se ejercitan, no existen más que en acto” (Foucault, 1979:135). Con esta idea Foucault nos indica que el arraigo de las relaciones de poder en las redes sociales se da por el ejercicio constante de las personas involucradas en la red. El poder es dinámico y se distribuye en las acciones del campo de posibilidades desplegadas en la red; es decir, a través de estructuras como el sujeto, la familia, la nación y el Estado, todas ellas estructuras más o menos permanentes (Foucault, 1988:13). En cada una de esas estructuras se ejercen relaciones de poder en las que “se trata de un modo de acción de algunos sobre otros” (Foucault, 1988:13). El filósofo dice que “si hablamos de



estructuras o de mecanismos de poder, es sólo en la medida en que suponemos que ciertas personas ejercen poder sobre otras” (Foucault, 1988:11). No se refiere al tipo de relación amo-esclavo, en la que el poder lo ejerce violentamente uno sobre el cuerpo de otro. Más bien se trata de “un modo de acción que no actúa de manera directa e inmediata sobre los otros, sino que actúa sobre sus acciones: una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o actuales, presentes o futuras” (Foucault, 1988:14). Esta es una idea central para comprender el paso de la sociedad de soberanía a la sociedad de control. El poder se ejerce sobre la acción de las personas que integran una red y no sobre la persona misma o su cuerpo. Por ello es que en Foucault se advierte la condición del hombre libre moderno, sin la cual no habría relación de poder, ya que esta condiciona las posibilidades de los sujetos, posibilidades que son precisamente las que confieren la condición de libertad; la posibilidad es libertad, si no hay posibilidad no se es libre:

[El poder] es un conjunto de acciones sobre acciones posibles; opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Un conjunto de acciones sobre otras acciones. (Foucault, 1988: 14).

El sujeto actuante en Foucault es el hombre libre, uno que se desplaza a través de la red o el tejido social, y su desplazamiento solo puede ser comprendido en tanto hombre libre, como el de la multiplicidad (Lazzaratto, 2006). Ya nos decía el filósofo que el poder lo ejercen unos sobre los otros transversalmente, lo cual es posible porque unos y otros son diferenciados, hombre-mujer, niño-adulto, vulgo-

científico. Este efecto de diferenciación conlleva a la identificación, paradójicamente, a la integración:

En la práctica, lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados y constituidos como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el vis-a-vis del poder; es, pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión. El poder circula a través del individuo que ha constituido. (Foucault, 1979:144).

Con este enunciado el filósofo nos insiste en atender eso que él llama *microfísica del poder*, ya que, si uno de los efectos del poder es la constitución de individuos, es a través de la comprensión de estos y de sus prácticas que un análisis social será más certero. Hay que comenzar el análisis desde abajo, desde la acción cotidiana de los discursos diferenciadores y la resistencia que generan.

### **1.1.1.3. Saber**

El poder se desplaza a través de las personas, penetra en sus cuerpos (Foucault, 1979). Este desplazamiento, esta penetración, se lleva a cabo por medio de dispositivos y “puede llamarse ‘estrategia de poder’ al conjunto de medios establecidos para hacer funcionar o para mantener un dispositivo de poder” (Foucault, 1988:18). Uno de los dispositivos que Foucault analiza es el dispositivo de saber, y sabemos que sus medios establecidos pueden ser, en el caso de la escuela o la universidad, los pupitres, las aulas, las escuelas, las facultades, los alumnos, los maestros, los burócratas, los trabajadores, las disciplinas o áreas de conocimiento y sus currículos, la segmentación de las actividades en el espacio y el tiempo. Los dispositivos que se ejercen a través de técnicas de encierro son

parecidos. La escuela, la cárcel y el manicomio son técnicas de encierro que producen cierto tipo de sujetos. Sin embargo, Foucault plantea que ninguno es más transparente que la cárcel, pues “meter a alguien en prisión, encerrarlo, privarlo de comida, de calefacción, impedirle salir, hacer el amor..., etc., [sic] ahí está la manifestación del poder más delirante que se pueda imaginar”. (Foucault, 1979:81). Los elementos de estas técnicas se encuentran diferenciados y entre ellos, a través de ellos y por medio de ellos, se ejercitan las relaciones de poder. Para Foucault, el dispositivo de saber es muy importante, porque el saber produce verdad y el poder se ejercita a través de la producción de verdad: la escuela nos dice qué es conocimiento y qué es ignorancia; el hospital nos dice qué es la enfermedad y qué es la salud; el manicomio qué es la locura y qué es la razón. Las calificaciones son verdades producidas por los dispositivos de poder. Si, como vimos, el poder produce individuos, la verdad tendrá entonces la misma potencia facultativa.

¿Qué tipo de saberes queréis descalificar en el momento en que decís: esto es una ciencia? ¿Qué sujetos hablantes, charlantes, qué sujetos de experiencia y de saber queréis "minorizar" cuando decís: "Hago este discurso, hago un discurso científico, soy un científico"? ¿Qué vanguardia teórico-política queréis entronizar para demarcarla de las formas circundantes y discontinuas del saber? (Foucault, 1979: 131).

Las interrogantes denuncian que el dispositivo de saber como productor de verdad y ejercicio del poder es, además, excluyente. Nuevamente volvemos al doble efecto de diferencia e integración. En lo múltiple los saberes producen verdades que causan una identificación de la diferencia y allí es donde el poder actúa. Para un determinado tipo de poder, que se ejercita en un particular campo de saber, por ejemplo la ciencia, habrá un conjunto de saberes que serán marginales,

deleznables y hasta sometidos, así como los individuos que los producen. Tal es el caso de los saberes que no se inscriben en el territorio de la palabra escrita, sino que habitan en la acústica de la memoria. Nos estamos refiriendo, entonces, a las “tradiciones orales”, diferenciadas de las “tradiciones escritas”.

Encontramos un tipo de saber sometido y desde el que se articula este escrito: la etnomusicología. Esta disciplina se diferencia de otras ciencias sociales porque devino en el estudio de “culturas orales”. Inscrita en el campo de las humanidades y las artes, se encuentra sometida a otro tipo de saberes, como los de las bellas artes. La etnomusicología no alcanza estatuto de ciencia, ni sus practicantes estatus de científicos, y sus objetos de estudio, los saberes de la oralidad, apenas se desembarazan del folclorismo para alcanzar lugares en museos y laboratorios, como si fuesen saberes y conocimientos locales o regionales (Deleuze, en Foucault, 1979:77, 78) que pretendieron aplicarse en dominios distintos a los propios. La etnomusicología podría abandonar la práctica representativa o representante que caracteriza a las disciplinas afines, como la antropología, sociología, etnología, historia, e incluso a ella misma, para alcanzar un estatuto que dé cuenta de la multiplicidad de saberes producidos en un campo dado y no para ejercer un poder que excluya los saberes locales y totalice los hallazgos de sus propias teorías. La tarea del etnomusicólogo debe incluir una reflexión acerca de que toda teoría es una práctica; es decir, que toda teoría es acción. Como hemos dicho, toda acción es poder, acción sobre la acción de los demás. El dispositivo de saber, entonces, apunta a comprender que las disciplinas, en nuestro caso la etnomusicología, son potencialmente moduladoras (Hernández, 2015), y por tanto son prácticas; toda disciplina es, ante todo, una práctica. La etnomusicología es una disciplina constituida por el conjunto de cuerpos actuantes que gestionan los medios para reproducirla y mantenerla: sus saberes, conciencias, verdades y discursos (Foucault, 1979: 79). La etnomusicología, o cualquier disciplina, debería someterse a una autocrítica que le indique si su práctica se inscribe en las prácticas de las personas como una facultad que propicia su propio flujo de saberes y conocimientos, y no de manera contraria, obliterando saberes y conocimientos. Si la práctica de la disciplina obstaculiza,

prohíbe o invalida, entonces hablamos de una disciplina que ejerce un poder que se encuentra “más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad” (Foucault, 1979:79). La teoría, nos dicen Deleuze y Foucault, debe ser una práctica local y regional (ibíd.), no se totaliza, “es el poder quien por naturaleza opera totalizaciones... la teoría por naturaleza está contra el poder” (Foucault, 1979:80). Esta proposición enuncia el modelo que se anticipó en las consideraciones metodológicas que dieron inicio a esta disertación. La genealogía y la arqueología en Foucault funcionan como una unidad metodológica que restaura una filosofía libre en tanto se posiciona contraria al poder totalizante de las ciencias disciplinarias y de control (Lazzaratto, 2006). Es a través de este doble método que la investigación surge de una práctica transversal desde abajo. Primero, porque se concibe a sí misma al margen de un saber totalizador y, segundo, porque denuncia su propia estrategia y táctica de acción sobre la acción de los demás. Esta autocrítica que reflexiona desde la genealogía y la arqueología da cuenta de que “por todas partes en donde existe poder, el poder se ejerce... se ejerce siempre en una determinada dirección, con los unos de una parte y los otros de otra; no se sabe quién lo tiene exactamente, pero se sabe quién no lo tiene” (Foucault, 1979:84).

#### **1.1.1.4. Sociedad**

En la sociología de Foucault aparecen tres tipos de sociedad: sociedad de soberanía, de disciplina y de control. En la sociedad de soberanía se ejerce el poder desde el cuerpo del soberano hacia el cuerpo de los súbditos, en este tipo de sociedad la táctica es la anatomopolítica, un tipo de relación de poder que ve “el cuerpo como máquina” (Foucault, 1998:88), al cual tratará de controlarlo a través de “educación, aumento de aptitudes, arrancamiento de sus fuerzas, crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad, integración en sistemas de control eficaces y económicos.” (Foucault, 1998:88). Este tipo de política, según Foucault, es común en las sociedades anteriores al siglo XVIII y se caracteriza por administrar los procesos de muerte. Con la aparición de los Estados-nación

comienzan las “regulaciones de la población”; así, aparece la biopolítica de la población; es decir, los controles reguladores del cuerpo-especie, “transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a procesos biológicos, proliferación, nacimientos y mortalidad, salud, vida y longevidad.” (Foucault, 1998:88). Este tipo de política ejerce su poder en la administración de la vida y los procesos que coadyuvan a mantenerla y reproducirla. Volvemos otra vez al poder como cuña de la diferenciación, en donde “las técnicas disciplinarias transforman los cuerpos, mientras que las tecnologías biopolíticas se dirigen a una multiplicidad en tanto que constituye una masa global”. (Lazzaratto, 2006:91). La multiplicidad, dice Foucault, es objeto del poder que produce diferenciaciones, pero a la vez integra subjetividades (Lazzaratto, op. cit.). Para que se reproduzcan las redes por donde circula el poder no basta con diferenciar clases e individuos, además es necesario producir una integración que permita la reproducción de la red. Debido a los efectos que causan la integración y la diferenciación sobre la multiplicidad se pasa de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control. Estos efectos se ejercen sobre una multiplicidad interna; es decir, sobre las personas que transitan por las redes del tejido social, “las disciplinas transforman a las multitudes confusas, inútiles o peligrosas en clases ordenadas” (Lazzaratto, 2006: 84). Las relaciones de poder producen individuos, la integración los une hacia un objetivo común y así nacen las instituciones, las cuales son producto de las relaciones de poder-integración y no fuente de poder. Por otro lado, la diferenciación también actúa sobre la multiplicidad, pero no como un agente que la despliegue hasta sus últimas consecuencias, sino como un agente reductor. La diferenciación reduce a dualismos que puedan ser gestionados por la biopolítica: hombre/mujer, niño/adulto, salud/enfermedad, alfabeto/analfabeto. La diferencia modula la potencia, mientras que la integración modula las posibilidades, funcionan “como constitución y codificación de la norma y como neutralización de las virtualidades de otros devenires” (Lazzaratto, 2006:86).

La filosofía de Foucault y los métodos propuestos provocan un pensamiento que denuncia al poder como una fuerza contraria a la invención y a la creatividad, porque el poder genera reproducción, pero una reproducción de las estructuras instaladas en las redes sociales sin variaciones, una reproducción de la diferencia, pero de una diferencia normalizada. Y allí están los saberes para actuar sobre la diferencia, para integrar a través de los dispositivos, para establecer y codificar normas del espacio y el tiempo. “El tiempo del acontecimiento, el tiempo de invención, el tiempo de la creación de los posibles debe ser limitado y encerrado en los plazos y procedimientos rigurosamente establecidos” (Lazzarato, 2006:88). Entonces, ¿qué pasa con la idea del hombre libre?; si estamos condenados a integrarnos irrevocablemente a estructuras que obliteran cualquier posibilidad creadora ¿en qué radica la libertad?

### **1.1.2. Mnemopolítica II**

La memoria, como colaboración colectiva y conjunto de facultades individuales, determina acciones en uno o múltiples campos de la acción humana (Hernández, 2016); por ello, la presuponemos como un poder que se ejerce en una retícula, tanto por personas como por colectivos de personas. La memoria se comprende también en términos políticos.

Las políticas de la memoria, en general, cobran relevancia en agendas políticas creadas después de conmociones sociales violentas. Ejemplos paradigmáticos de ello, lo constituyen la Shoa en Europa (Ricoeur, 2013) y el periodo dictatorial de 1973 a 1990 en Chile, Sudamérica (Cassigolli, 2016). A esta lista podríamos sumar una serie escalofriante de acontecimientos que siguen sucediendo hasta la redacción de este trabajo. Las políticas de la memoria, en algunos casos, no son lo suficientemente eficaces para que esos hechos violentos “no pasen nunca más” (Rieff, 20119), precisamente porque solo están orientadas a fomentar la memoria colectiva semántica, como las celebraciones de Estado. Otros tipos de política se han orientado a fomentar la memoria colectiva episódica, como el Museo de la

Memoria y los Derechos Humanos en Quinta Normal, Santiago de Chile, dedicado al acontecimiento terrible fechado en septiembre de 1973.

Discutimos sobre la eficacia de las políticas de memoria para ejercer el poder de la justicia, ya que estas políticas capturan la atención en acontecimientos violentos que fueron cometidos por personas. La justicia debería alcanzar a los responsables y juzgarlos, como ocurrió en los juicios de Nüremberg (Ricoeur, op. cit., 2013). Pero el castigo, si así lo determina la justicia ejercida, no es suficiente para ciertas políticas de la memoria. Según otro polo de la discusión, se puede castigar a personas responsables sin que en ese acto los culpables reconozcan el agravio que han cometido (Cassigoli, 2018). La justicia, como objetivo de políticas de memoria, es insuficiente para resarcir las disputas sociales, porque propicia que los culpables sentenciados se conviertan en promotores de políticas negacionistas.

En el caso chileno, Rossana Cassigoli plantea que la memoria debe ir más allá de justicia y castigo, que la memoria debería alcanzar el reconocimiento de lo imperdonable (Cassigoli, 2016); porque en ese acto la memoria garantiza que el negacionismo quede proscrito como una política de estado. Reconocer lo imperdonable implica para un sujeto reconocer su responsabilidad por los actos cometidos en contra de otro sujeto que no puede perdonar, porque el agravio que el primero le ha cometido es imperdonable (ibíd.). Reconocer que se ha cometido lo imperdonable sería más certero que cualquier castigo que la justicia actual pudiere ofrecer.

El concepto de mnemoplítica comprende estas disputas entre los que apuntan a que las políticas de la memoria ejerzan sentencias condenatorias y quienes apuntan a que la memoria ejerza reconocimiento de autoría.



### 1.1.3. Faneroscopía

Retomamos la teoría de Charles S. Peirce para el estudio estudio de la experiencia. Así, planteamos una etnografía faneroscópica de la memoria, de la experiencia creadora de subjetividades de lo chileno en México, las que se construyen durante los actos mnemónicos y eventos metodológicos, como las entrevistas y grupos focales. Con este estudio se intenta definir cuáles son los rasgos discursivos y asociaciones sonoro-significantes de cada subjetividad de lo chileno en México, a través de la contrastación de datos obtenidos durante los actos que realizan los colectivos. Posteriormente se analizan los elementos que conforman el campo de acción musical de recuerdos e historias). desplegado en los actos (cuerpos, asociaciones o redes sociales, actividades, objetos, instrumentos, timbres, ritmos, repertorios musicales o archivo y relatos

El primer evento del proceso se desarrolló en los actos. En ellos se despliegan elementos técnicos y epistémicos (ciencia-arte); desdoblamiento de dos sentidos, científico uno y artístico el otro. El científico fija las referencias que serán sonoro-musicales y discursivas, y el artístico moviliza las emociones y sensaciones que afectan al cuerpo del investigador; por ejemplo, las emociones y sensaciones provocadas al escuchar las piezas del repertorio o archivo que se presenta en la Segunda discusión (Etnografía faneroscópica de la memoria).

La faneroscopia orienta, tanto el desarrollo de un trabajo o proceso etnográfico como de un proceso artístico, los que serán representados aquí como una autoetnografía incluida en una etnografía, ambas faneroscópicas.

En ese marco, tanto el trabajo etnográfico como el autoetnográfico, se orientaron por la memoria, el tiempo, el espacio, el lenguaje y el cuerpo.

Estudiamos el aspecto de la composición-ejecución porque esta operación o ejercicio fue determinante en la participación del investigador en campo; es decir,

la posibilidad de pasar un mayor tiempo en el escenario se dio gracias a este ejercicio artístico de composición-ejecución en los actos. La posibilidad de cohabitar como músico, como parte de un elenco que durante horas interpretará música “representativa” de lo chileno en México posibilita estudiar otros modos de experimentación; por ejemplo, la experiencia del músico sobre el escenario con un público que va de cuatro a ocho mil personas, según el acto. Desde esta perspectiva se percibe de manera distinta el impacto de los afectos que hemos estudiado en las audiencias y en el propio cuerpo. Desde el escenario se entiende mejor por qué se repiten ciertas piezas y qué se siente ser partícipe de los procesos de monumentalización. Este es quizás el *quid* de la intersección ciencia-arte; es decir, la creación artística nos permitió participar en los procesos de monumentalización, y la creación científica nos permite explicar dicho fenómeno desde un marco colectivo, o etnográfico, que incluye un marco individual, o autoetnográfico. La posibilidad de participar como músico permitió relacionarse con otros músicos, músicas y músiques chilenos que de otra manera, como la del fotógrafo, no sería posible pues las condiciones de cada una son diferentes. Como músico pudimos acceder a ensayos y camerinos en los cuales, por la discrecionalidad propia de dichos momentos y espacios, las cámaras suelen crear tensión o abiertamente no son bienvenidas.

Por otro lado, la inmersión en campo con una cámara ofrece, a un músico, por ejemplo, límites diferentes de aquellos cuando no se trae la cámara. Con la intervención de un equipo fotográfico y de video se logra captar un conjunto de elementos necesarios para intentar representar con mayor potencia la experiencia. El rol de fotógrafo provoca una particular participación en los espacios, ya que tanto músicos como audiencia responden de manera particular al fotógrafo. Con los videos que complementan este texto queremos mostrar gestos, colores, espacialidades, texturas, movimientos y cuerpos que son importantes para comprender la experiencia de crear tiempos, espacios, narrativas y sonidos, la experiencia de crear memoria. Con esta faneroscopia que proponemos se estudiaron dichos elementos en la experiencia que les crea,

porque, como adelantamos en la hipótesis, la subjetividad es creada y ella es creadora de espacios, tiempos y narrativas que le configuran.

Los videos y fotografías, así como este texto, son una representación posterior a la experiencia. Los videos se crearon siguiendo el mismo modelo de análisis: memoria, tiempo, espacio, lenguaje y cuerpos. Cada video representa un tratamiento cinematográfico de dichos conceptos, así como la Segunda discusión (Etnografía faneroscópica de la memoria) representa un tratamiento etnográfico de dichos conceptos; y la autoetnografía, por su parte, representa un tratamiento artístico de dichos conceptos.

#### **1.1.3.1. Lenguaje**

El lenguaje, como se establece más adelante, es el medio a través del cual los colectivos de personas y los individuos que les conforman establecen relaciones creadoras. El lenguaje hace del humano un ser político, pues ha de incorporar un lenguaje, y porque es un ser que debe coexistir con otros seres que pueden o no compartir el mismo lenguaje. Entonces, esa misma condición de ser político es condición también de ser semiótico (Echeverría, 2001:97). La reproducción de un colectivo que comparte el lenguaje depende de “esta capacidad de producir y consumir palabras” (Echeverría, 2001:118). Una etnografía faneroscópica es pertinente porque la dimensión sonoro-musical del logos (Echeverría, 2001:119) es creada por el lenguaje; es creación de palabras habladas y escritas, voces y cuerpos de personas. En este trabajo presentamos un análisis de voces, palabras, sonidos, repertorios y archivos (Tylor, 2015), afectos tímbricos y rítmicos, y cuerpos. Este mismo análisis será el que de forma a la autoetnografía.

### 1.1.3.2. Etnografía faneroscópica

En etnomusicología, Thomas Turino constituye un antecedente en el uso de la teoría de Peirce. El autor sostiene que estas teorías deberían ser fundacionales para el entrenamiento, análisis y práctica etnomusicológicas (Turino, 2014:185). Según Turino, la fenomenología Peirciana pone su atención en el ser individual que es también colectivo a través de experiencias en el mundo. La metodología se divide en un triple sistema de símbolos, el que analiza el mundo, o contexto etnomusicológico, en términos de Terceridad, Segundidad y Primeridad (Turino, 2014). La lectura de Turino nos ayudó a comprender mejor la obra original de Peirce (2012) y a realizar las adecuaciones que presentamos en este trabajo; sin embargo no seguimos exactamente la metodología del etnomusicólogo.

La faneroscopia de Peirce ha sido utilizada por Turino (2014) para conducir una etnografía que permita comprender tanto el contexto colectivo como el personal de los individuos que participan y construyen cualquier colectivo que intenta reproducirse como tal a través del tiempo en un territorio, a través del lenguaje. En ese sentido, trabajamos el caso del grupo de migrantes que abordamos en esta investigación, de tal manera que analizamos las acciones y los actos en que participan y colaboran, para reproducirse y representarse. Estudiamos la dimensión colectiva a través de trabajo etnográfico, y la dimensión personal a través de la experiencia autoetnográfica. Retomando categorías de Peirce desarrolladas por Turino, entendemos a este conjunto como una etnografía faneroscópica, o faneroscopia, la que es definida en términos de una “atenta observación de la percepción directa de aquello de lo que somos inmediatamente conscientes” (Peirce, 2012:593).

Para Oscar Hernández, el interés de esta lógica fundada en Peirce es “hacer una fenomenología de la experiencia”<sup>7</sup>. El estudio fenomenológico restaura en la etnomusicología la vocación de estudiar y comprender a las personas

---

<sup>7</sup> Comunicación pública durante un seminario realizado en la Facultad de Música de la UNAM, Ciudad de México, en 2017.

responsables de cualquier fenómeno colectivo; entonces, el objeto de estudio no es una cosa u objeto, sino los individuos y colectivos que los hacen, y lo que están haciendo. El estudio de la música supone el estudio de acciones subjetivas, de lo que los sujetos están haciendo, y, en ese sentido, los sujetos conforman “lugares de la experiencia” (Turino, 2014). Este enfoque, fundado en la lógica de Peirce, propicia una etnografía eficaz, porque considera que sonidos musicales y sonidos, *performances*, movimientos y gestos, así como elementos contextuales, que afectan a una persona o colectivo, son signo(s) (Turino, *ibíd.*).

Utilizamos este enfoque para analizar las dimensiones colectiva e individual en el plano de la experiencia.

### **1.1.1.3 Signos**

Los signos afectan a los sujetos de diferentes maneras, a cada uno de acuerdo con su biografía. No obstante, los colectivos suelen ser afectados de tal manera que podemos argumentar que hay signos compartidos, y por lo tanto hay afecciones compartidas. Los signos nos afectan “de algún modo a través de los sentidos” (Echeverría, 2001:104), por eso los comprendemos como multimodales. Una etnografía faneroscopia que compromete lo sonoro se concentra en estudiar aquellas afecciones o signos sónicos. Según Peirce:

Hay tres clases de signos. Primero, hay semejanzas, o íconos, que sirven para transmitir ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. Segundo, hay indicaciones, o índices, que muestran algo sobre las cosas, debido a que están físicamente conectados con ellas... Tercero, hay símbolos, o signos generales, que a través del uso han sido asociados con sus significados. Así son la mayoría de las palabras, y

frases, y discursos, y libros, y bibliotecas. (Peirce, 2012: 54, 55.).

Según esta lógica los signos funcionan por semejanzas o asociaciones formuladas en el lenguaje compartido. El signo en la lógica de Peirce es aquello que está en lugar de otra cosa, lo que está en lugar de un objeto. Los signos son icónicos (Beuchot, 2014:16), en donde “la semejanza no tiene conexión dinámica alguna con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a aquellas de ese objeto y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza” (Peirce, 2012:59).

Peirce plantea que los signos icónicos, además de operar en una dimensión semiótica, o de entendimiento, operan también en una dimensión perceptiva, o de percepción, porque los signos se entienden y se sienten.

Otro tipo de signo es el índice que “está físicamente conectado con su objeto, constituyen un par orgánico. Pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esta conexión, salvo señalarla una vez establecida” (Peirce, 2012:59).

Por último, la lógica de Peirce establece un tipo de signo que es el símbolo. La forma en que Peirce le entiende pone de manifiesto que su pensamiento iba dirigido a centrar la atención en las personas, ya que “el símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión tal” (Peirce, 2012:59).

#### 1.1.3.4. Semiosis

Según la lógica de Peirce, el ser semiótico interpreta signos, o interpretantes (Beuchot, 2014:17). El interpretante siempre refiere a otro interpretante, y así *ad infinitum*. Esta cadena de interpretantes es la consistencia de una “semiosis”<sup>8</sup>:

El interpretante es un acontecimiento mental, sea imagen o idea, que suscita la presencia del signo -lo que Peirce llama ‘semiosis’-, y esto implica la intervención de la conciencia inteligente en el acontecimiento significativo o semiótico. (Beuchot, 2014:19).

La semiosis es posible por la atención (Turino, 2014) que las personas dedican a los estímulos que se despliegan en esta semiosis, que además de ser inteligible o semiótica, es también sensible y perceptual. Para que la semiosis ocurra debe haber un cuerpo y colectivos de cuerpos.

Aquí intentamos representar ese modelo semiótico a través de recursos escritos, audiovisuales y musicales, y lo que se representa es lo que hemos planteado en la hipótesis: la creación de subjetividades por el reforzamiento de discursos y asociaciones significantes multimodales, o que se perciben además de maneras sensoriales.

---

<sup>8</sup> Comunicación pública de Oscar Hernández Salgar Hernández durante un seminario en la Facultad de Música de la UNAM, Ciudad de México, 2017.

### 1.1.3.5. Representación

Representar es “estar en lugar de otro, o lo que es lo mismo, estar algo en tal relación con otro que, para ciertos propósitos, sea tratado por alguna otra mente como si fuera ese otro” (Peirce, en Beuchot, 2014:19). A la relación de un ser representado y su ser representante Peirce lo llama “denotación de un concepto” (Peirce, 2012:589):

*Lo que representa a otra cosa recibe el nombre de ‘representamen’, y el acto o relación de representar, el de ‘representación’. El representamen más importante es el signo. Por tanto, la función principal del signo es representar (Beuchot, 2014:19).*

Los signos representan o denotan objetos. Los objetos que los signos denotan pueden ser perceptibles, o imaginables, y hasta inimaginables. Es decir, el significado no está reducido a ser un objeto empírico, sino que puede significarse la propiedad de una cosa, o de una acción, o de un acontecimiento... El objeto puede ser real o posible, individual o universal, las cualidades sensibles de una cosa o su propia esencia. (Beuchot, 2014:19).

Lo que funge como objeto del signo puede ser de diversos modos: cosas individuales que se sabe que existen, o que existieron o que existirán, o conjuntos de estas; cualidades o relaciones que se dan en un conjunto en el objeto; afirmaciones y negaciones, cosas deseadas, permitidas, obligadas o invariablemente regulares (Beuchot, 2014:20).



En etnomusicología, el trabajo de Turino (2014) convoca a reflexionar acerca de que los procesos de semiosis y representación ocurren porque hay personas que los realizan. Los signos son algo en cuanto son interpretados y afectan a personas determinadas de tal manera que estas les prestan mucha o demasiada atención (Turino, *ibíd.*).

Derivado del estudio de la experiencia, desarrollamos diferentes estrategias de representación en lugar de la experiencia vivida por el investigador y las voces de las personas con quienes aquel colaboró para realizar esta investigación. Es decir, lo que este texto representa es el trabajo de campo, o la experiencia de participación, una experiencia colectiva, multimodal y repetitiva. Por ello, para la fase interpretativa de nuestro método transcribimos extractos, o huellas, en diversos soportes materiales y digitales. Así, creamos objetos científicos y artísticos, o 'representámenes' (Beuchot, 2014): texto, música, cinematografía y fotografía, los cuales representan las experiencias etnográfica y autoetnográfica.

Los materiales y técnicas con los cuales construimos una representación son los siguientes. En la dimensión del texto trabajamos en cuatro fases. Estas fueron desarrollándose simultáneamente, se pasó de la una a la otra y por ello este proceso no debe entenderse como un proceso lineal. La numeración con la que le describimos a continuación apunta a fines expositivos.

La primera fase fue grabar con equipo adecuado<sup>9</sup> las entrevistas y la totalidad de los Actos mnemónicos, entrevistas y grupos focales. Esta fase es con la cual producimos archivos de audio. Los llamamos así porque ellos son un fragmento sonoro de un evento, o acto, son representámenes, o huellas a los cuales posteriormente se les interpretó dentro de los límites que establecemos en esta Primera discusión. Con ellos realizamos la segunda fase: transcribir citas, pensamientos, preguntas, esquemas, resúmenes, recordatorios, listas,

---

<sup>9</sup> Grabadoras digitales con capacidad de grabación de 24 bit y 44.1 kHz. Cámara de celular. Cámara fotográfica y de video. Memorias.

diagramas, figuras, ilustraciones, en un soporte material, lápiz mina y cuaderno de campo; transcribir en soporte digital entrevistas de dos tipos: cortas estructuradas, realizadas en campo y largas estructuradas; también transcribimos en soporte digital los discursos que ‘dichos’ o ‘hablados’ por quienes integraron el presidium de cada acato registrado; también transcribimos las discusiones de tres grupos focales. Es decir, transcribimos ‘voces’ y ‘palabras’ en diversos soportes. En la tercera fase identificamos las asociaciones sonoro-significantes que se configuran en el campo de acción musical desplegado en los Actos mnemónicos. En esta fase desplegamos el horizonte interpretativo de la memoria colectiva representada en el marco de las entrevistas y actos. La cuarta fase consistió en plasmar en un texto etnográfico una síntesis de la experiencia-participación en campo y las interpretaciones posteriores tanto de la experiencia-participación como de las huellas o fragmentos de los actos que hemos producido; ello constituye nuestro segundo capítulo o Segunda discusión (Etnografía faneroscópica de la memoria).

En la dimensión del audio producimos dos tipos de objeto. Los primeros son las grabaciones que mencionamos en el apartado anterior, en los cuales captamos entrevistas y discursos, es decir, voces y palabras. Los segundos son grabaciones de la música que se tocó en vivo en los actos<sup>10</sup>, que constituyen el material con el cual desarrollamos el repertorio o archivo que presentamos en la Segunda Discusión.

En la dimensión cinematográfica realizamos una primera aproximación con un ensayo audiovisual titulado: ¿Cómo suena la memoria? En él plasmamos huellas de audio y de video y es el único producto de esta investigación en el cual divulgamos una parte del registro fotográfico. En este ensayo audiovisual se relata el curso de una vida que comienza con un exilio, continúa con asociación civil, un

---

<sup>10</sup> Decidimos concentrar nuestro estudio en la producción de música “en vivo”, es decir, música que un humano o conjunto de humanos ejecutó en un acto como parte del elenco musical. Decidimos no incluir en este texto la exposición del análisis del repertorio que fue reproducido en los actos a través de dispositivos tecnológicos, no obstante que sí contamos con los archivos de audio que permitirían realizar el análisis de dichas huellas.

conjunto musical de proyección folclórica chilena, amigos, familia y un nombre<sup>11</sup>. También ensayamos en este audiovisual algunas hipótesis preliminares que permitieron el desarrollo de las ideas que presentamos en el presente texto. En aquel ensayo audiovisual trabajamos la siguiente pregunta de investigación: “¿Qué orienta a las personas organizadas entorno a símbolos representativos de la memoria que les vincula?” La hipótesis que ensayamos en el audiovisual es la siguiente: “Los actos, homenajes, conmemoraciones y recuerdos son un espacio en donde la memoria ejerce un poder fundamental. Ese poder constituye un tipo de cuerpo: el cuerpo colaborativo. Este surge en los actos y su constitución depende de los procesos de territorialización de los cuerpos de las personas que participan en ellos. Las personas colaboran en la constitución de dicho cuerpo utilizando recursos sónicos como la música, la voz, la poesía, la narración y la danza, así como otros elementos que conforman una densidad semiótica que refuerza la constitución del cuerpo colaborativo en torno a la memoria”. El marco teórico que discutimos fue el siguiente: “Los estudios de memoria cultural ofrecen una plataforma interdisciplinaria desde la cual se puede estudiar la relación del presente con el pasado en procesos socio-culturales como el exilio” (Erlil y Nünning, 2008; Cassigoli, 2013, 2016). En este audiovisual ensayamos una verdad cinematográfica o un refuerzo narrativo de la imagen: quien vea atentamente la primera parte de este audiovisual y tenga en su ‘contexto interno’ el conocimiento del Estadio Nacional de Santiago de Chile notará que las imágenes que aparecen de un estadio intentan reforzar la narración de hechos que enuncia la voz en off<sup>12</sup> y no con objetivo documentalista. Esta problemática de representación nos ayudó posteriormente a reflexionar sobre una verdad etnográfica y una verdad histórica.

---

<sup>11</sup> DEP. Jorge Osorio, esposo, padre, normalista, cultor de repertorio “folklórico” chileno en México. En el contexto del campo de acción musical fue reconocido como uno de los maestros que dejan conocimiento heredado sobre danzas, juegos y música chilenos. Oriundo de El Melón, Chile. Participamos con él en la realización de actos de la ASAG desde el año 2008 hasta 2017.

<sup>12</sup> Las palabras que se enuncian son extractos de entrevistas.

El desarrollo de la dimensión de video, o plano cinematográfico, nos permite presentar aquí la producción de seis cortometrajes y el desarrollo de una escaleta que comenzamos a producir motivados por razones que se detallan en el capítulo titulado Olvido inevitable. El avance que presentamos es el primero de cinco capítulos y la escaleta es la que conforma en este texto el apartado titulado Espacio. Estos videos son un refuerzo de la dimensión textual de nuestro trabajo y por ello la lectura referirá a ellos en la Segunda discusión (Etnografía faneroscópica de la memoria). A continuación presentamos los videos conforme a su aparición en este texto con título y enlace en internet para verles y escucharles:

*El derecho de vivir en Paz*

<https://www.youtube.com/watch?v=IVmvjLzaqo0>

*Inolvidables*

<https://www.youtube.com/watch?v=P8YZj0vwTPI>

*Casa de Chile en México*

<https://www.youtube.com/watch?v=80FPFv8DFrQ>

*Actos Monumentales*

<https://www.youtube.com/watch?v=8sJyAoNTVIU>

*¿Cómo suena la memoria?*

<https://www.youtube.com/watch?v=EsuZ1zy746s>

*Cuerpo, música y territorio*

<https://www.youtube.com/watch?v=VOWTTt2kRFE>

### 1.1.3.6. Experiencia colateral y contexto interno

Las personas adquieren conocimiento de su entorno (experiencia colateral) y de sí mismas (contexto interno) en relación con el conocimiento que otros generan de ellos y del entorno que comparten. Este conocimiento adquiere consistencia en la experiencia que dota de información y suposiciones sobre el significado de los objetos, ya que “si no se conoce de antemano el objeto, no se lo puede reconocer en el signo” (Beuchot, 2014:20); con esta noción Peirce introduce la facultad del tiempo en la experiencia semiótica, la cual no permanecería en el tiempo inmanente, sino dinámica y cambiante:

Es muy diferente el caso de una persona con experiencia del de otra sin experiencia que se encuentran al mismo hombre y nota en él las mismas peculiaridades, que indican al hombre con experiencia toda una historia, mientras que para el hombre sin experiencia no revelan nada (Peirce,2012:58).

Lo que se requiere para leer el Signo en absoluto y distinguir a un signo de otro son percepciones delicadas y una familiaridad con lo que son los concomitantes habituales de tales apariencias, y lo que son las convenciones de los sistemas de signos. Para conocer al Objeto, lo que se requiere es una experiencia previa de ese Objeto Individual (Peirce, 2012:595).

### 1.1.3.7. Densidad semiótica

La consistencia del proceso de representación, o semiosis, conforma una densidad semiótica interpretable por los signos que operan en ella; estos signos son multimodales, lo cual les hace más consistentes porque su interpretación pasa por la mente y por el cuerpo, y por sus distintos modos de percibir. La semiosis es más que la inteligencia:

*I have introduced the concept of semiotic density to refer to the relative number of signs potentially operating together in any given medium. (Turino, 2014).*

*A Peircian definition of the sign requires the analyst/listener to pay close attention to musical sounds in relation to an array of parameters -texture, timbre, tempo, volume, rhythm, mode, the identity of the piece or tune or motive itself- each and any of which may be functioning individually or collectively as signs. (ibíd.).*

*But the analyst must also understand the semiotic potentials of those sounds in relation to the internal contexts of perceivers, which are largely socially derived. Hence, a Peircian approach bridges the gap... between socially -and sonically- oriented ethnomusicologists (ibíd.).*

Lo que retomamos de este marco teórico para la elaboración de nuestra propia teoría es que el sonido musical tiene mucha densidad semiótica, porque cada elemento puede operar como un signo individual que se suma a otros modos que saturan también la densidad semiótica; por lo tanto, la experiencia de las personas que conforman el colectivo que mantiene estos procesos con vida es multimodal.

Entonces, nuestro enfoque semiótico es faneroscópico, porque se aplica al estudio de la creación del lenguaje y a las huellas que deja esa experiencia creadora: textos, transcripciones, partituras y audiovisuales.

#### **1.4. Música**

La comprensión de la dimensión musical está delimitada por los conceptos que trabajaremos en la Segunda discusión: voces, palabras, repertorio y sonido (afectos), y se desplegó en audio, video y texto.

En la primera parte de la etnografía se presenta una tabla que constituye un repertorio o archivo, el cual delimita el universo musical. Este conjunto de piezas se tocó en vivo durante los actos, que es un registro del conocimiento musical de los músicos solistas y conjuntos musicales que participan activamente en los actos. La tabla que se presenta más adelante es una representación de las experiencias de quienes hacen posible que esa música suene en vivo. Representa a los músicos en el escenario y a las audiencias o público, escuchándoles. Representa también los aprendizajes y ensayos que los músicos practican antes de subir a los escenarios. Ese archivo se analizó en las dimensiones de voces, palabras, afectos rítmicos y afectos tímbricos.

En la segunda parte de la etnografía presentamos la culminación de un proceso de producción discográfica titulada *Guitarroamérica*, bajo la guía del maestro guitarrista René Báez, con quien construimos las dimensiones compositiva, interpretativa, técnica y de lecto-escritura. La edición de las partituras que presentamos como anexo al final del texto constituye la dimensión textual de la música creada durante la experiencia etnográfica. Realizamos grabaciones de estudio que constituyen los ejemplos de nuestra auto-etnografía. Este trabajo se realizó en cuatro fases. La primera fue de composición, la segunda de grabación y la tercera de producción (mezcla y master). La cuarta fue la de interpretación en ciertos actos. Incluimos en dos soportes materiales, usb y cd que acompañan

este texto, seis archivos de audio que corresponden a las seis piezas de Guitarroamérica que presentamos en la Segunda Discusión. Durante el trabajo de campo en la zona central de Chile en el año 2019 se presentó dicha producción discográfica en la Sala Antar del Museo Violeta Parra y además se documentó en el archivo musical de la Biblioteca Nacional de Chile. También grabamos las interpretaciones de las piezas de dicho disco en formato de video, en ellos interpreta el compositor. A continuación compartimos los enlaces en internet:

*Cueca Interfecta*

<https://www.youtube.com/watch?v=f1knqRTD5jI>

*Por lo que vivo*

<https://www.youtube.com/watch?v=MEIBvTQV8eA>

*Tonádica Pacífica*

[https://www.youtube.com/watch?v=dlfiLuA\\_c8c](https://www.youtube.com/watch?v=dlfiLuA_c8c)

*Tonáidca Modérnica*

<https://www.youtube.com/watch?v=7JHWjuzLk3I>

*Zamba Tarambana*

<https://www.youtube.com/watch?v=6oeEsESIdws>

*Perro Tarambana*

<https://www.youtube.com/watch?v=mqR6NFwMK58>



## 2. Segunda discusión. Etnografía faneroscópica de la memoria

### 2.1. Memoria

La discusión sobre memoria es tan amplia, que diversas disciplinas debaten los significados y alcances de este concepto (Peña, 2019; Cassigolli, 2013, 2016; Sánchez et al., 2016; Juárez, et al., 2012; Ruíz, 2004; Almeyda et al., 1986; Ricoeur, 2013; Rieff, 2011; Ęrll et al., 2008; de Certeau, 2006; Hallbwachs, 2004; Augé, 1998; Platón, 2006). A esta discusión académica agregamos los pensamientos, ideas, reflexiones y experiencias de los colaboradores de esta investigación.

La discusión en general, incluso los puntos de vista antagónicos, como los de Peña (2019) y Casigolli (2018), parecen estar de acuerdo en que la memoria es un concepto fundamental para la construcción y desarrollo de subjetividades colectivas e individuales; la memoria es lo que dota a estas para configurar espacios, o territorios y tiempos (pasados, presentes y futuros) en los que existen. En lo que también están de acuerdo los autores mencionados, es en que la configuración de tiempos y espacios se logra a través del lenguaje. En esta investigación nos concentramos en las manifestaciones sonoras del lenguaje, y por lo tanto se fundamenta en la escucha.

Retomamos los enfoques que ponen su atención en la *memoria colectiva* como facultad creadora de subjetividades desde miradas interdisciplinarias.

Es por ello que retomamos tanto enfoques etnográficos, que nos permiten estudiar la memoria como experiencia social, o memoria colectiva, así como enfoques musicales como la composición y la interpretación, que nos permiten estudiar la memoria como experiencia personal, o memoria individual.

### 2.1.1. Memoria Colectiva

Los enfoques para estudiar la memoria como experiencia humana colectiva, priorizados en esta tesis, han centrado su atención en las causas y consecuencias de guerras en diversos lugares del mundo.

La *Shoa* es una derrota moral de la humanidad moderna europea, que se concebía a sí misma como la vanguardia de cualquier forma de vida existente. El exterminio sistemático de personas europeas a manos de otras personas europeas acabó con las esperanzas de cualquier diálogo pacífico de humanidad. Algo de nuestra “naturaleza” quedó al descubierto, una *hybris* fraticida que originó una discusión que, aún en la actualidad, se mantiene tan vigente como los exterminios sistemáticos de personas en diferentes territorios del planeta. ¿Cómo nos explicamos qué pasó?, ¿cómo le explicamos a las siguientes generaciones?

El caso chileno es otro ejemplo de la derrota moral de esa humanidad forjada a finales del siglo XX en Sudamérica bajo los sistemas dictatoriales que ejecutaron políticas de estado implementadas para exterminar a un sector de la población. Los exiliados son sobrevivientes de ello. Una forma de explicarse a sí mismos, y de explicarle a las nuevas generaciones, qué pasó, es a través de la organización de Actos Mnemónicos. Estas creaciones son colectivas, y son más potentes y de mayores alcances si esos colectivos disponen de mayores recursos.

En este trabajo retomamos los fundamentos teóricos de Maurice Halbwachs (Érll et al., 2008; Juárez et al., 2012; Moya et al., 2012). Dicho autor concibió el concepto de *memoria colectiva* como un dispositivo que funciona gracias a la configuración de tres ámbitos: espacio, tiempo y lenguaje. En la dimensión espacial se crean *lugares de memoria* (Érll et al., *Ibid*); en la dimensión temporal se crean pasados, presentes y futuros (Peña, 2019), y en la dimensión del lenguaje se crean narrativas. En este tipo de estudios el lenguaje es comprendido como escritura, texto, escrito u oral. Nosotros, desde la etnomusicología, lo

abordamos como sonoro. En ese sentido entendemos que la tercera dimensión de la memoria colectiva es la configuración de narrativas sonoras. Estudiamos el lenguaje en sus dimensiones sonoras; así, los sonidos cobran significados que se asocian de la misma manera y con la misma rigurosidad que un texto. Entonces, en los sonidos encontramos también asociaciones significantes que pueden o no reforzar la memoria colectiva.

Retomamos también aportes de los estudios de memoria cultural (Erl et. al., *ibid.*), como la noción de “memoria colectiva episódica”<sup>13</sup>, que explica que un vínculo mnemónico entre las personas se produce cuando se experimenta un mismo evento que aporta información espacial y temporal. E. g., cuando un grupo de personas enfrenta por primera vez en su vida un toque de queda en la capital, desatado porque han bombardeado el Palacio del Gobierno central de la República; un grupo de personas que enfrenta un golpe de Estado y un grupo de personas que debe salir al exilio. De este enfoque retomamos también la noción de “memoria colectiva semántica”<sup>14</sup>, que explica la cohesión colectiva fundada en eventos que no fueron necesariamente experimentados por un colectivo. Este es el tipo de memoria al que David Rieff (2011) tilda como innecesaria y digna de olvido, pues finca rivalidad y antagonismo que producen guerras y miseria humana. Las celebraciones de Fiestas Patrias como las mexicanas (Moya et. al., 2012), así como algunas de las chilenas que estudiamos en este trabajo, son un ejemplo de este tipo de memoria semántica colectiva, en ellas se conmemoran eventos en los que ningún colaborador estuvo y en los que se habla de personajes históricos que ninguno de los presentes conoció.

---

<sup>13</sup> Traducción propia de *collective episodic memory* (Erl et. al., 2008).

<sup>14</sup> Traducción propia de *collective semantic memory* (Erl et. al., 2008).

### 2.1.2. Memoria individual

La firma autoral en cualquier trabajo es testimonio de un origen preciso: una persona representada en su firma y en su condición de autor; eso es innegable incluso en el campo de las ciencias sociales, fundamentado en redes de autores. Son individuos quienes colaboran colectivamente, y si existen colectivos, grupos o asociaciones es porque hay individuos que dedican tiempo y esfuerzo en colaborar para que lo colectivo funcione.

Una corriente dentro del enfoque “biologicista”<sup>15</sup> propone la existencia de un dispositivo o facultades del cuerpo humano que lo dota de memoria. Una parte del cerebro humano estaría capacitada para almacenar experiencia multimodal (Barsalou, 2009), que se refiere a los estímulos que un ser percibe por la interacción con espacio y tiempo. A este tipo de memoria se le ha llamado *memoria perceptual* (Markowitsch, en Ęrll et al., 2008). Desde este enfoque basado en el individuo se propone que existe una red de funciones y sistemas que nos facultan para poder vivir en cierto entorno. El individuo tiene una memoria que actúa en las habilidades corporales, como ejecutar cualquier instrumento musical o cantar de cualquier manera; hay personas que dedican energía y experiencia a trabajar distintos tipos de memoria para realizar sus tareas como músicos que ejecutan música de determinado estilo, de cierta región, para cierto rito o en una conmemoración específica, como los Actos Mnemónicos y Monumentales.

También estamos facultados, según este enfoque, con una memoria que nos permite reconocer información almacenada, de tal manera que la facultad de almacenamiento forma parte de un sistema que nos dota de las capacidades para almacenar información y de utilizar esa información almacenada para sobrevivir e interactuar, o para ejecutar acciones en nuestro entorno de vida o campo de acción; asimismo, cada individuo estaría facultado para reconocer los estímulos repetitivos del entorno. Este nivel de memoria explicaría la importancia de los

---

<sup>15</sup> Juárez et al., Op. Cit.

Actos Mnemónicos, ya que en ellos se despliega una alta exigencia de estímulos cargados de sentidos semióticos y emocionales. Además, según este enfoque, estamos dotados con una memoria semántica que nos permite simbolizar; es decir, que si somos capaces de hablar un lenguaje es porque contamos con este tipo de memoria que permite, por ejemplo, a un músico instrumentista comprender un sistema gráfico representativo o partitura dada. Por último, según estos estudios del cerebro, estamos dotados de una memoria episódica, que es la que nos permite recordar y significar en el tiempo; esta sería la memoria que nos dota de la capacidad creadora de narrativas, relatos, lugares de memoria y actos mnemónicos.

Reconocemos que los objetivos de esta tesis se desbordarían tratando de alcanzar el universo de conocimiento sobre la memoria que se han desarrollado de las perspectivas neurocognitivas, psicosociales y psicoanalíticas; sin embargo, consideramos pertinente acudir a ellas y citarlas aquí para mostrar un panorama amplio de las disciplinas y científicos dedicados a estudiar la memoria. Además, las citamos porque nos ayudan a comprender que en la base de la experiencia etnográfica que será representada a un grupo de colegas hay un individuo, el etnógrafo; a esta dimensión la comprenderemos por vía de una autoetnografía que está basada en la práctica artística que el etnógrafo desarrolla en y junto al trabajo de campo.

## **2.2. Tiempo**

### **2.2.1. Personajes monumentales**

Ciertas historias son las de los propios personajes que las habitan o que se narran en ellas. A veces se confunde, por ejemplo, la historia de un presidente con su pueblo, o con la historia misma de un país; entonces, ella se convierte en la historia del presidente-pueblo. Otra historia es la de la sabia-pueblo, que es la historia de una cantora que se confunde con la historia de muchas vidas que la

reconocen como madre de los conocimientos que sobre sí mismos tienen personas, colectivos y asociaciones sociales chilenas. Las biografías de ciertos personajes orientan sentidos temporales que cohesionan colectividades, así como las biografías personales orientan a los individuos.

Los Personajes Monumentales son creados por la memoria colectiva. Para crearles se necesitan estrategias narrativas que les dan sentidos, y cualquier posible estrategia cuenta con los recursos disponibles del presente en el cual se le pone en marcha. La creación de Personajes Monumentales es una posibilidad del presente desdoblado en dos dimensiones temporales: una de ellas es la dimensión desde la cual se enuncia y crea, es decir, Acto Mnemónico; la otra dimensión es la enunciada, la que se crea desde la primera. La dimensión del tiempo creador es a la que nos acercamos con la faneroscopia; la dimensión del tiempo creado es a la que nos acercamos con memoria e historia. La experiencia de enunciación es disponibilidad etnográfica, es la memoria colectiva.

En el lugar donde se desarrolle un Acto Mnemónico se crea un lugar en el cual se desarrollan los Personajes Monumentales que se sostienen en las estrategias narrativas entramadas con lenguaje que crea pasado.

Según un enfoque psicosocial de la memoria colectiva (Juárez et al., 2012), esta creación que surge en el presente se manifiesta dentro de ciertos límites o marcos sociales, que son lenguaje, tiempo y espacio (Hallbwachs, 2004; Juárez et al., 2012). Los Personajes Monumentales son creaciones que configuran tiempo y espacio. El lenguaje que nosotros estudiamos es aquel que se despliega escuchando, y diciendo palabras y música. Ellas narran y sus narraciones configuran tiempo y espacio, por eso afirmamos que la música narra, y que sin las voces no hay relatos ni biografías.

La estrategia narrativa vincula una línea biográfica con la memoria colectiva. En los exiliados esa estrategia cuenta con que ellos habrían compartido experiencia

de vida en el mismo periodo de vida de los Personajes Monumentales. Los exiliados coexistieron con aquellas personas que actualmente son Personajes Monumentales; este es un ejemplo de la memoria colectiva episódica. Es posible que, en múltiples ocasiones, múltiples personas con las cuales hemos colaborado durante esta investigación hayan compartido espacios y momentos icónicos de sus propias biografías. Hay quienes asistieron a presentaciones en vida de estos Personajes Monumentales en momentos de agitación social en los cuales se vivió una utopía.

La biografía de los Personajes Monumentales enaltece ciertas virtudes y capta la atención sobre atributos deseables para el individuo como parte de una sociedad. En la individualidad de estos personajes se depositan las aspiraciones de valores, decisiones y acciones de una persona ejemplar, prototípica. Ellos son ahora presentados con capacidades sobrehumanas porque son un conjunto de personas quienes organizan Actos para contar sus historias. Cada quien añade una o varias virtudes para contar la vida de alguno de estos personajes, de tal manera que su vida aparece como un conjunto de posibilidades, tantas como personas que cuenten o narren la vida y obra de ese personaje.

El relato de sus vidas siempre culmina con la tragedia de una muerte anunciada. Una y otra vez, el relato de sus vidas es trágico (Mendivil, 2018; White, 1987). El vínculo entre estos mártires con su pueblo, o país, es la culminación trágica de sus destinos, de personajes y de pueblos. Todas sus historias terminan en tragedia.

### 2.2.2. Monumentalización I

Este proceso se desarrolla a partir de la colaboración de un grupo o asociación de personas que dedican tiempo a realizar ciertas actividades en un espacio determinado. Es una cita para colaborar con uno o varios objetivos en común, donde se despliegan estrategias de la memoria o experiencias multimodales. A continuación, un ejemplo de este proceso:

El espacio acordado fue la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, lugar de memoria del movimiento estudiantil de 1968 en Ciudad de México. Elegir esta plaza refuerza el sentido que otorgan las asociaciones estudiantiles como posibilidad de colaboración política. Se refuerza también un referente que describe la situación que detonó ese Acto: la represión en contra de un sector estudiantil desató la “Revolución de Octubre” o “Rebelión de los Tueritos”. Pronto se solicitó la colaboración de la comunidad nacional e internacional para realizar un *performance*, documentarlo y subirlo a las redes. ¿Fue ese un llamado de emergencia para que en otros países se prestara atención?, ¿fueron las respuestas una acción afirmativa al llamado?

(Ver VIDEO 1: <https://www.youtube.com/watch?v=IVmvjLzaqo0&t=16s>)

En la Plaza de las Tres Culturas se convocó a todas las personas dispuestas a colaborar en las tareas de una intervención multidisciplinaria. Se crearon imágenes ilustrativas en distintos tipos de lienzos y soportes plásticos, así se socializaron palabras. Se creó una coreografía que incluyó varios cuerpos danzantes. Se reunieron músicos instrumentistas, más la voz de varias decenas de personas. Se crearon dos equipos de grabación, uno de sonido y uno de cine con cinco cámaras. La obra que se interpretó fue “El derecho de vivir en paz”, de Víctor Jara.





*Foto 1: Tlatelolco. Grabación autogestiva de videoclip.*

Esta actividad se realizó también en diferentes lugares de Santiago, de Chile y del mundo. Cientos de decenas de videos se publicaron en las redes, cientos de músicas chilenas alrededor del mundo se sumaron a este evento digital subiendo sus propias reinterpretaciones de dicha pieza musical, así como también personas de otras nacionalidades. Este Personaje Monumental y su obra convocan nuevamente a la acción, a movilizar cuerpos, a movilizar afectos. Durante el estallido social en Chile, en octubre de 2019, fue a Víctor Jara y a su obra a quien se acudió para amplificar la voz de miles de personas tratando de contrapesar a un poder tan grande como es el de un Estado, por pequeño que este sea, como el de Chile. Ante un acontecimiento violento se incorpora nuevamente la obra y vida de este Personaje. Este es el vínculo de la línea biográfica con el relato social. El personaje es monumental porque, además de sostenerse en narrativas, se sostiene con el cuerpo y sus atribuciones, como aprender tanto a cantar y tocar un instrumento, como repertorios musicales.

El conocimiento que se tiene del personaje y su obra establece una posición frente a las causas de tensiones sociales. Frente al ejercicio abusivo y violatorio del poder se posiciona Víctor Jara como un himno de paz en medio de una guerra declarada por el presidente de una nación a su propio pueblo. Este personaje ya era monumental antes de este conflicto; él es reconocido como representante de un tipo de subjetividad chilena que se planta firme en contra de otro sector de la sociedad que no duda en violentar el mínimo derecho a la vida del otro con el cual está en conflicto.

Se recuerda que Víctor Jara es interfecto; es decir, muerto por muerte violenta, es algo imperdonable (Cassigoli, 2016). Su muerte es el clímax de una tragedia que vincula la experiencia de vida de cada persona exiliada, por ello el agravio cometido en contra de estas personas que conforman el exilio es imperdonable. Este personaje, entonces, se identifica con cualquier acción en contra de un Estado que vulnere la vida de las personas.

### **2.2.3. Diálogo**

El diálogo que presentamos en esta sección está conformado por enunciados emergentes en el marco de la realización de entrevistas y una intervención para crear un objeto polifónico que propicie una oportunidad de crear polifonía dialogada.

El objetivo de la intervención fue aglutinar las voces que reflexionan sobre los Personajes Monumentales que ellas mismas crean. Intentamos generar una retroalimentación entre las personas que monumentalizan y crean estos personajes, y sus propias ideas sobre esos personajes monumentales y los procesos de monumentalización.

La primera fase de la intervención se realizó en los actos que organiza la Asociación Salvador Allende Gossens en la Ciudad de México, en los cuales se identificó la creación de estos personajes: Violeta Parra, Víctor Jara, Salvador Allende, Augusto Pinochet. A continuación incorporamos citas de entrevistas a diferentes personas de entre 20+ y 70+ años, en diferentes actos.

“– Son referentes tanto por la música como por la poética.

– Representan la música, sus letras y poesía, también representan ideas, pensamientos, formas de hacer arte que tienen un significado, una razón política, social.

- Violeta Parra es nuestra máxima representante de la música chilena a nivel mundial.
- Hay personajes de la historia chilena que son inolvidables y que su música y sus letras trascienden países, como Violeta Parra.
- Figuras centrales son la Violeta y Víctor, por lo que representan ambas figuras, lo que representan sus canciones.
- Son cantautores que rescataron una parte importante de las tradiciones y la expresividad musical del pueblo en general.
- Estaba saturado de Violeta Parra y Víctor Jara e Inti Illimani, porque los oía diario en casa de mis papás durante el exilio, en los actos políticos, en las peñas, en todos lados, entonces dejé de oírlos.
- Me provocaban mucha tristeza.
- Su música es la que necesitamos oír porque ahí están nuestras raíces.
- Su música es para que nosotros no nos olvidemos.
- Violeta Parra les pertenece a ellos que la acunaron, a toda esa generación que la hizo universal y que la usó como bandera, ellos la hicieron famosa.
- Partiendo con nuestra madre, Violeta Parra.
- Violeta Parra y Víctor Jara son los más grandes referentes para mí.
- Mi mamá también escuchó a Violeta Parra, hay casetes de ella grabada cantando música de Violeta, pero no de la música de protesta.
- Me gusta eso de Violeta, que es honesta con ella, con sus raíces, con lo que pasa en su contexto.
- Justo este año se cumplen cien años de su nacimiento y ahora se muestra mucho, hay eventos a cada rato en todo Chile.
- Yo creo que toda esa música predictadura se está rescatando porque se están sanando las heridas.
- Es (Salvador A.) un gran ejemplo de lucha y unión.
- Una parte de la población de chilenas y chilenos en México está vinculada al gobierno de Salvador Allende y a los valores de lo que fue la Unidad Popular.

- Son cosa antigua, del siglo pasado, ya tiene casi medio siglo de que aconteció (el golpe de 1973 en Chile) y por eso para mí representan mi raíz, que yo vengo de ahí.
- Son el último reducto de la razón por la cual estamos aquí.

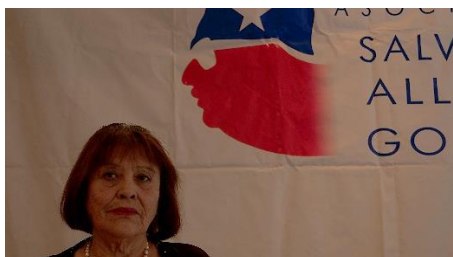


Foto 2 y 3: Sede del PPS de México, 2018.



Foto 4, 5: Ibid.



Foto 6, 7: Ibid.



Foto 8, 9: Ibid.

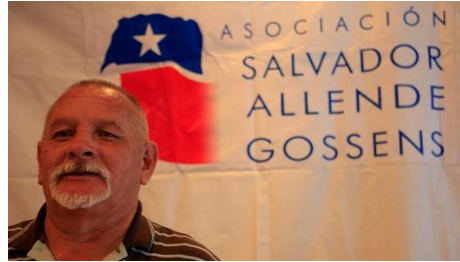


Foto 10, 11: *Ibid.*



Foto 12, 13: *Ibid.*



Foto 14, 15: *Ibid.*



Foto 16 y 17: *Ibid.*

La segunda fase tuvo lugar en espacio de memoria asociado a esos personajes: sus tumbas en el Cementerio General en Santiago de Chile. En ese lugar grabamos imágenes de video.

La tercera fase se conformó a partir de entrevistas a personas que han colaborado en el estudio, en la divulgación y monumentalización de estos personajes<sup>16</sup>.

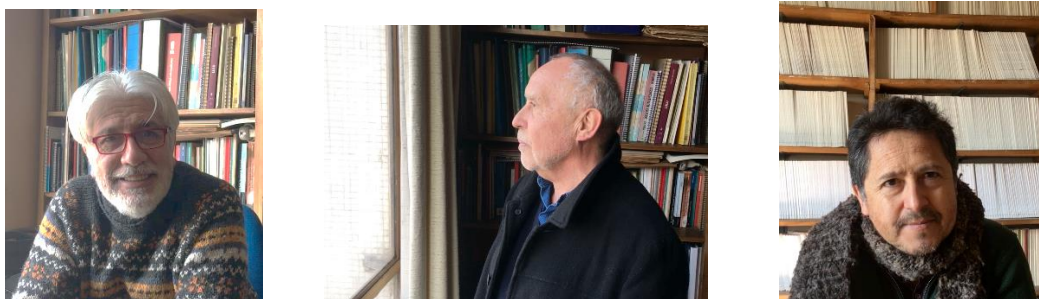


Foto 18, 19 y 20: Facultad de Artes, Santiago centro. 2019.

La cuarta fase se realizó creando un cortometraje cinematográfico el cual sintetiza el material de las fases anteriores. Este formato se publicó entre los colaboradores que participaron en la primera y segunda fase, para cerrar el proceso en condiciones de retroalimentación entre los colaboradores y el investigador.

Este diálogo, construido de manera colaborativa, forma parte de un cortometraje que sintetiza en planos de imagen lugares de memoria, y en planos de sonido palabras de memoria colectiva pensando y cuestionándose a sí misma. Estos son extractos de tres entrevistas:

(VER VIDEO 2: <https://www.youtube.com/watch?v=P8YZj0vwTPI>)

“– En algunos momentos, de algún modo, uno construye una versión de algo para poder sostenerse.

- Para dar luz a espacios que han estado tensionados por mucha oscuridad.
- Buscaría distintos caminos que evitaran sintetizar en nombres procesos complejo, nombres que fueron personas.
- Ahora agujeros negros: lo que ellos representan, lo que ellos significan.
- Esa significación que hemos atribuido está lejos de ser lo que parece que fue.

---

<sup>16</sup> Agradecemos la disposición a colaborar en esta investigación a Víctor Rondón, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito, a quienes se entrevistó en las instalaciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en Santiago Centro. La entrevista fue estructurada con base en los personajes que mencionamos.

- Hay algo de construcción social que hace que ellos ya no sean ellos mismos.
- Sino toda la historia social que han acompañado.
- Están las condiciones dadas para que se proyecten hacia adelante.
- Su épica, los grandes relatos.
- Esos modos de sintetizar en esto que llaman monumentos, memoriales, ¿cómo serán en el futuro?
- ¿Serán necesarios los emplazamientos físicos, concretos, del modo en que les conocemos?
- El personaje es un lugar en el imaginario de esta sociedad. No me extraña que haga sentido en otros lugares, en otras historias.
- Es tan potente, fue tan potente, su obra permanece con tal potencia que siempre va a ser del interés de cualquier persona o comunidad sensible.
- Encarna un país que existe en la memoria.
- El destructor, el despiadado. Su muerte fue celebrada. Su obra: dolor, violencia, brutalidad.
- ¿Las generaciones venideras retornarán a estos personajes con preguntas más frescas, fuera de su épica, fuera de los grandes relatos?”

## **2.3. Espacio**

### **2.3.1. Lugares de memoria**

Un primer nivel de análisis es el del concepto espacio como un lugar en el cual se materializa la experiencia de pasado. El espacio es el lugar en el cual se incorpora la experiencia de memoria. En determinados espacios las personas despliegan los llamados artefactos de memoria (Juárez et al., 2012). Estos artefactos refuerzan, o dan consistencia a una densidad semiótica colectiva. Las colectividades ocupan esos espacios determinados reiteradamente, salvo ocasiones excepcionales. En estos espacios se realizan los Actos Mnemónicos y Monumentales.

El siguiente nivel de análisis es el del concepto de espacio como un lugar provocado por la memoria. El recuerdo de lugares es importante porque en ellos habitaron las personas que recuerdan.

Aquellos lugares lejanos son importantes para las personas del exilio porque en ellos les sucedió la experiencia que les vincula. En aquellos territorios experimentaron un mismo acontecimiento que es para ellos un “momento fundacional” (Juárez et al, 2012). No obstante lo aseverado por los autores citados, nosotros hemos observado que no es uno solo el momento fundacional que da cohesión a la memoria colectiva del grupo, sino una serie de Actos que construyeron una serie de momentos fundacionales, o, mejor aún, una narrativa fundacional.

El recuerdo y evocación de un territorio, o patria lejana, se refuerza por el despliegue de recursos en los espacios determinados para la realización de cualquier Acto Mnemónico o Monumental. Estos espacios existen en la memoria, tanto individual como colectiva.

Durante el desarrollo de nuestra investigación en Ciudad de México surgieron dos perspectivas para comprender diferentes lugares significativos para cierto grupo de chilenos en México.



## 2.3.2. Lugares de memoria colectiva I

### 2.3.2.1. El Juglar

En los salones, así como en el comedor, resuenan frecuentemente hablares chilenos.



*Foto 21 y 22: El Juglar, primer piso. Acto realizado por la ASAG en conmemoración del golpe militar, 2018.*

En ese lugar se desarrollan Actos Mnemónicos de diversos colectivos y asociaciones del exilio chileno. Durante la década de los años 2000 fue frecuente la realización de Actos de la ASAG. Allí se han realizado Actos Mnemónicos de natalicios (celebración), de la asunción al poder de la Unidad Popular (celebración) y del Golpe de Estado (conmemoración). Allí Claudio Naranjo expuso su obra plástica “Memoria, tiempo y reconstrucción”:

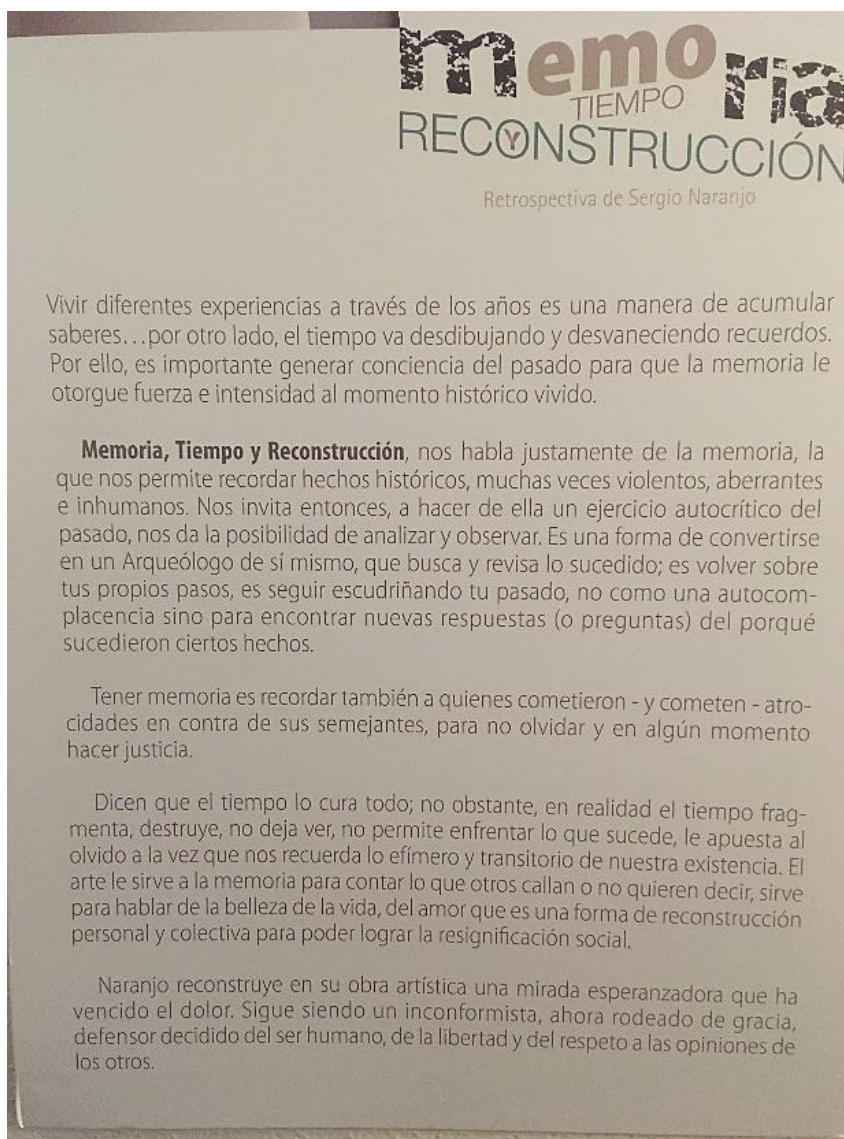


Foto 23: El Juglar, segundo piso. 2018. Introducción a la obra "Memoria, Tiempo y Reconstrucción", de Sergio Naranjo.

Recientemente, en octubre de 2019, el espacio del teatro lo ha utilizado un cabildo convocado por el grupo "Chilenxs Organizadxs en Ciudad México". Este grupo no conocía el lugar ni sabía que una generación antigua de connacionales ha pasado su vida de exilio frecuentando y relacionándose en ese espacio.



Foto 24 y 25: El Juglar, teatro. Cabildo organizado por "Chilenxs Orgnaizadx en CDMX, 2019.



Foto 26: *Ibid.*

El Acto Recordatorio de Jorge Osorio se realizó también en ese lugar. Trece personas se unieron para organizar un homenaje plenamente sonoro, musical y dancístico; un Acto Recordatorio que para los presentes fue de alto impacto emocional por la cercanía que mantenían con el difunto, así como entre ellos. El material audiovisual de este acto se encuentra en el ensayo audiovisual titulado: *¿Cómo suena la memoria?*: <https://www.youtube.com/watch?v=EsuZ1zy746s>

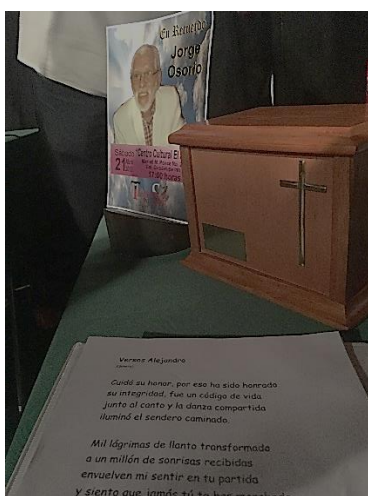


Foto 27, 28, y 29: *El Juglar, Teatro. Acto recordatorio en memoria de Jorge Osorio, 2018.*

El Juglar es un lugar de memoria, porque ha sido habitado reiterativa e insistentemente por diversos grupos del exilio chileno. Los Actos de los que hemos hablado se realizan en ese espacio.



Foto 30 y 31: El Juglar, primer piso. Acto conmemorativo del golpe de estado, 2019.

El conjunto Tiempos del Sur ensaya allí, en los salones del segundo piso, cuerpos de música y danza los días sábado, desde que se inauguró como conjunto. Cuando los conjuntos Quilapayún e Inti Illimani visitan México, El Juglar es también para ellos el lugar donde realizan sus ensayos, ambos conjuntos son icónicos del exilio y la resistencia, y cuando visitan la ciudad, en dicho lugar se reencuentran con sus compatriotas exiliados en México.



Foto 32: Ibid.



Foto 33: El Juglar, jardín. Convivio, 2012.



Foto 34 y 35; El Juglar, jardín. Convivio, 2012.

### 2.3.2.2. Sede del Partido Popular Socialista de México

Esta es la placa colocada en una de las paredes del Auditorio Vicente Lombardo Toledano que tiene inscrita la fecha de inauguración de este espacio.



Foto 36 y 37: Auditorio Vicente Lombardo Toledano, 2017.

Durante el periodo de gestión de la directiva de la ASAG presidida por Sonia Daza, los Actos Mnemónicos del natalicio y del Golpe de Estado se han realizado en el Salón de Actos "Compañero Presidente Salvador Allende", que ocupa el segundo piso del edificio de esta sede. Allí se han realizado Actos por el Día Internacional

de la Mujer, que se conmemora el 8 de marzo; también se han realizado Actos de conmemoración del Golpe de Estado y Actos Monumentales de fiestas patrias.



Foto 38 y 39: Partido Popular Socialista de México. Salón de Actos Compañero Salvador Allende, 2017.



Foto 40 y 41: Partido Popular Socialista de México. Salón de Actos Compañero Presidente Salvador Allende, 2017.

El vínculo de la ASAG con este espacio se debe a las antiguas alianzas que alguna vez tuvieron los partidos socialistas chileno y mexicano. En la Foto 18 se ve una pared del Salón de Actos del PPS en la cual está colgada la reproducción de una epístola fechada el año en que la Unidad Popular asumió el gobierno en Chile. Sabemos, según las narraciones que ocurren tanto en el Salón de Actos como en el Auditorio, que esa historia anunciada en dicha epístola terminaría siendo una tragedia. Pero también nos indica que alguna vez la democracia por vía electoral ganó en Chile. La utopía. La carta dice:

***SALVADOR ALLENDE G., [sic] A nombre del pueblo de Chile y de sus organizaciones políticas, seguro y decidido a iniciar el proceso de construcción del socialismo y de liberación nacional, saluda fraternamente, a la Dirección del Comité Central del Partido Popular Socialista.***

***La trascendental victoria del pueblo chileno exige estar alerta y vigilante a las maniobras del imperialismo y sus servidores.***

***Santiago, octubre de 1970.***

### **2.3.2.3. Casa Jaime Sabines**

Este espacio se encuentra al sur de la Ciudad de México, el cual cuenta con capacidad para mil personas. En este espacio la ASAG ha realizado múltiples Actos Monumentales de fiestas patrias; es el único vínculo que esta organización ha tenido con la Alcaldía Álvaro Obregón. Los vínculos entre miembros de la ASAG y la clase política mexicana son cada vez menores, y de ellos depende la ocupación de este espacio.



Desde el año 2008 hasta el 2019, cada año se realiza la Peña o Fonda dieciochera, excepto en 2018, y en 2019 se regresó a celebrar la fiesta en ese lugar, aunque con más limitaciones que en ediciones anteriores, pues los responsables de la Alcaldía prestaron el equipo de sonido mínimo indispensable con personal no capacitado para prestar servicios de sonorización, se disminuyó la cantidad de mesas y sillas, se restringió el acceso a camerinos para los músicos y se impidió la contratación de personal de limpieza.



Foto 42: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2014.



Foto 43 y 44: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias 2016.



Foto 45 y 46: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2013.



Foto 47 y 48: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2013.



Foto 49 y 50: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2009.



Foto 51 y 52: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2015.



*Foto 53 y 54: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2014.*



*Foto 55 y 56: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2014.*



*Foto 57: Casa Jaime Sabines. Acto de fiestas patrias, 2010.*

### 2.3.2.4. Lienzo Charro La Tapatía

Este espacio ha sido ocupado únicamente por la ACHIREM para realizar su Acto de fiestas patrias. Es el único espacio en el cual la ACHIREM despliega los recursos disponibles para realizar sus actividades. En este espacio se juntan fundamentalmente chilenas y chilenos que migraron a México por motivos laborales.

La organización de la ACHIREM está encabezada por un grupo de empresarios que en esta celebración agasajan a los empleados mexicanos que trabajan en sus empresas. La mayor parte del público que asiste a esta celebración es de origen mexicano. Los chilenos, como se mencionó, son en su mayoría quienes llegaron por motivos de trabajo y otro grupo por estudios. En muchos casos, quienes respondieron a una encuesta consignan que se enteraron del Acto por un afiche puesto en el Consulado General de Chile en México, o por las redes sociales del Consulado. La ASAG nunca ha anunciado alguna otra actividad en el Consulado.



Foto 58: Lienzo Charro la tapatía. 2017.



Foto 59 y 60: Lienzo Charro la tapatía, 2018.



Foto 61 y 62: Lienzo Charro la tapatía. Acto de fiestas patrias, 2017.



Foto 63 y 64: Lienzo Charro la tapatía. Acto de fiestas patrias, 2017.

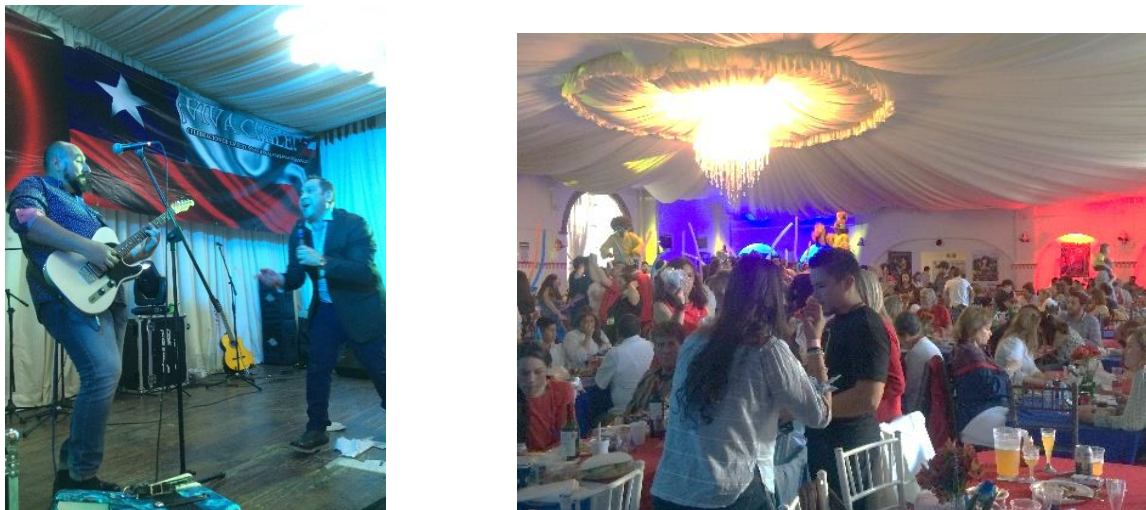


Foto 65 y 66: Lienzo Charro la tapatía. Acto de fiestas patrias, 2017.



Foto 67: Lienzo charro La tapatía. Acto de fiestas patrias, 2017.

### 2.3.3. Lugares de memoria colectiva II

Hay un antecedente del año 2009, que es la realización de diez Actos mnemónicos que se llevaron a cabo en El Juglar en el marco de “Memorándum de Chile”.

Uno de los objetivos del programa fue conectar a las familias mexicanas que crecieron a partir de la formación de familias mixtas, conformadas por mexicanos y exiliadas y exiliados chilenos. La idea era acercar a los integrantes de estas familias a la cultura chilena desplegada en distintos ámbitos afectivos: narraciones, música, cocina y bebida, y bailes.

A partir de las reflexiones derivadas de esta serie de actividades surgió la interrogante sobre cómo representar históricamente el exilio chileno en México, ya que no hay, actualmente, algún trabajo que haya realizado esta tarea.

Como resultado de la reflexión colectiva, en algunos miembros de la ASAG se instaló la idea de contar una historia. Posteriormente, en el periodo de entrevistas, se fue configurando una asociación de elementos que sirvieron para generar una escaleta narrativa del exilio chileno en México basada en ciertos lugares o *loci* de memoria (Érll et al., 2008; Juárez et al., 2012).

Esta configuración es la de un exilio chileno en México contada desde lo que podríamos llamar una verdad, o construcción etnográfica; una que privilegia el punto de vista de las personas entrevistadas y sus recuerdos por encima de la verdad, o construcción histórica. Lo que nosotros estudiamos es la experiencia de memoria, de tal manera que, si aparecen en el discurso inconsistencias de sucesos, como la relación de fechas o lugares, se tienen en cuenta como otro elemento constitutivo de dicha experiencia; sería una prueba de que la memoria individual juega un rol importante en tanto parte de una memoria colectiva.

### 2.3.3.1. Hotel de México

Uno de tres hoteles a los cuales fueron enviados los primeros asilados de Chile en México después de perpetrado el Golpe de Estado de 1973, se encuentra en el Zócalo de la Ciudad de México.

### 2.3.3.2. Hotel del Bosque

Otro de los hoteles a los cuales llegaron los primeros asilados; su construcción aún se mantiene en pie.

### 2.3.3.3. Hotel Versailles

El emplazamiento de este lugar dejó de existir a raíz del terremoto que azotó la Ciudad de México en 1985.

### 2.3.3.4. Sur #89

A esta locación en Iztapalapa fuimos con Ángel Hoces. La idea de la entrevista era propiciar una experiencia de memoria a partir de la presencia corporal en un lugar que es recordado y que sigue existiendo.



Foto 68 y 69: Sur 89, 2018.





*Foto 70 y 71: Sur 89. 2018.*



*Foto 72: Sur 89. 2018.*

Estos departamentos, llamados “de interés social”, estaban apenas acabándose de construir en el año 1973. Por intermediación de la entonces primera dama, un grupo de familias chilenas exiliadas se estableció en ellos; fueron las primeras viviendas que el Gobierno mexicano otorgó a los exiliados.

En el lugar, durante la entrevista, Ángel Hoces recordó un par de anécdotas (bastante trágicas las dos). La primera fue al llegar a la entrada principal, en la calle Sur 89; pasábamos, decía Ángel, justo por donde se ponía una señora en bicicleta a vender algún tipo de comida mexicana; sólo una de las chilenas se atrevió a comer la extraña comida callejera, a los pocos días moriría a causa de una infección estomacal.

La otra anécdota ocurrió en un pasillo central de la unidad que conecta a varios edificios alrededor de una plazoleta central. Ángel dirigía su mirada hacia uno de los lados de la plazoleta mientras nos contaba que “en esa torre se cayó, desde la azotea (quinto piso), un compañero que murió antes de llegar al suelo”; esto sucedió un día en que las familias chilenas habían organizado una comida en la

plazoleta. A los pies de la torre habían instalado una televisión que perdió la señal que le proveía un cable conectado a una antena del quinto piso; el compañero subió “medio cocío”<sup>17</sup> y no alcanzó a arreglar la antena cuando se resbaló, y antes de llegar al suelo su cabeza se golpeó contra la herrería de una ventana.

### 2.3.3.5. Universidad #1134 (Casa de Chile 1)

Centro de reunión que ofrecía servicios de asistencia a refugiados y exiliados de diversos países de Latinoamérica durante las décadas de 1970 y 1980.

De esta primera locación quedan restos arqueológicos en los cuales grabamos una entrevista con Sonia Daza expresidenta de la Asociación Salvador Allende Gossens.



Foto 73: Universidad #1134. 2018



Foto 74: Universidad #1134. 2018



Foto 75: Universidad #1134. 2018.



Foto 76: Universidad #1134. 2018

---

<sup>17</sup> De “cocido”: borracho, ebrio.

### 2.3.3.6. Mercaderes 52 (Casa de Chile 2)

Aquí funcionó la Casa de Chile hasta su cierre en 1993. Actualmente el inmueble está ocupado por oficinas gubernamentales encargadas de realizar un festival cultural masivo en la capital del estado de Guanajuato.

De este lugar se cuenta con dos trabajos que aportan una visión histórica a la discusión de memoria (Rojas, 2013; Cid, 2018). En ambos trabajos históricos se establecen verdades que no corresponden con datos obtenidos en nuestra investigación por medio de una etnografía. La discusión sobre ambos trabajos nos condujo a reflexionar acerca de una verdad etnográfica y una verdad histórica: la verdad histórica se inscribe en un plano de referencias; por su parte, la verdad etnográfica moviliza la experiencia en un plano de emociones, al cual llamamos verdad etnográfica.

Nosotros la estudiaremos en su dimensión presente, desde una observación participante de experiencias sonoras, musicales y afectivas.



Foto 77: Mercaderes #52. 2018.



Foto 78: Mercaderes #52. 2018.



Foto 79: Mercaderes #52. 2018.



Foto 80: Mercaderes #52. 2018.



Foto 81: Mercaderes #52. 2018.

## 2.4. Lenguaje

(Ver VIDEO 3: <https://www.youtube.com/watch?v=80FPFv8DFrQ>)

### 2.4.1. Voces

Sonia Daza relata una historia, frente a la cámara, en el sitio arqueológico de Casa de Chile en México. La entrevista se filmó en los restos de lo que fue una “casa grande, espaciosa”<sup>18</sup>, que ocupaba el mismo terreno en el que actualmente hay un edificio blanco. De aquella Casa de Chile sólo queda una fuente que rebosaba de agua el día en que entrevistamos a Sonia.

Frente a la cámara también, pero en su domicilio y sobre el mismo tema, nos habló M. Eugenia M., quien recordaba que “esa fuente no tenía agua”. También recordó hacia el final de la entrevista que “dieciséis personas aquí (en la foto) tenemos el sello de la dictadura”

- ¿Cuál es el sello de la dictadura?, le pregunto.
- “Perseguidos, pue... presos, pue... yo soy una sobreviviente, la Paty también. Somos sobrevivientes de la dictadura”, contesta ella.

Paty es hija de la Chiquis y viven juntas en una unidad de edificios al sur de la Ciudad de México.

---

<sup>18</sup> Cfr. Video 3. Palabras de la entrevista que realizamos a M. Eugenia Monsalve sobre el mismo tema: “La Casa de Chile en México”.



*Foto 82: Casa de la “Chiquis”, Copilco. 2018.*

Ambas relataron anécdotas en torno al terremoto de 1985 en Ciudad de México. M. Eugenia tejió su hilo narrativo alrededor de esa falta de agua de la fuente y de la Casa toda. Esa evocación contrastaba rotundamente con la experiencia de la entrevista con Sonia, porque actualmente la fuente con su agua generaba un sonido que saturaba los equipos de grabación. Una fuente antaño seca ahora es parte de un mobiliario urbano rodeado de edificios, concesionarias automotrices, bancos, dependencias gubernamentales, corporativos empresariales y centros comerciales<sup>19</sup>. Bajo el edificio blanco está el mismo terreno que ocupó la casa. En la entrevista con Sonia surgió una consideración sobre el sonido, la cual atendimos tanto en entrevistas como en la participación en los Actos. Tratamos una dimensión sonora en donde prima la voz, en donde hablar y escuchar son ejercicios fundamentales. Cuando Sonia nos relataba su llegada a México y a la Casa, dijo que “hacía tiempo que yo no estaba en un ambiente chileno. Por eso es que me impactó mucho; y me sentí primero medio rara de sentir puro acento chileno ¿te fijas? Que no lo sentía, que no lo vivía desde hacía mucho tiempo”

Su voz, sus voces, nuestras voces, conservan ciertos gestos fonéticos que caracterizan el “acento chileno”. La supresión de ciertas consonantes como las letras “b, d, s y v” persiste en la pronunciación de sus voces. Es un rasgo constante del “acento chileno”.

<sup>19</sup> Actualmente, en Santiago de Chile se les dice o nombra con un anglicismo: “mall” (mol).

Como ella, muchas personas, migrantes y exiliadas, no se encuentran cotidianamente en grupos que compartan esa sonoridad particular del “acento chileno”. En el contexto cotidiano de Ciudad de México, en el cual sus vidas se despliegan, sus voces se “chilenguizan”<sup>20</sup>, o radicalmente se “mexicanizan”.

Cuando nos reunimos en los Actos, ese hablar se “rechileniza”, más en unos que en otros. En los Actos se posibilita el hablar/escuchar chileno.

Palabras y relatos se hacen consistentes<sup>21</sup> porque voces particulares les enuncian, les hablan: palabras y relatos suenan. Adquieren timbres porque las voces que les suenan son propias de cada persona que participa sonando su voz en los Actos.

Lo chileno, entonces, adquiere consistencia, porque tiene timbres que refuerzan y son reforzados por patrones fonéticos y asociaciones semánticas que otorgan sentido a las cosas, dimensiones sonora y semántica. Es en la acción del hablar que esa semiótica, que es particular, o chilena, o cultural, adquiere consistencia. La dimensión semiótica corporeizada, encarnada en el timbre. Las palabras dan sentido, significan, pero también se inscriben en el cuerpo cuando se las pronuncia, se las hace timbre. El que habla chileno domina una serie de movimientos y posiciones del aparato fonador que le permiten sonar como chileno o como cualquier acento posible; gestos idiomáticos que suenan, fraseo de estructuras lingüísticas sonoras; y domina también un sistema reticular de asociaciones significantes. Reconocemos como una difícil tarea la transcripción de ese “hablar chileno”, ese fraseo del que hablamos.

La voz y las palabras pronunciadas se inscriben en el cuerpo porque aprendemos a sonarlas y escucharlas. Aprendemos y memorizamos cómo sonar y escuchar con el cuerpo, y esa acción sonora también moviliza sentidos y significaciones. Si la memoria, como hemos visto en nuestro marco teórico, funciona a través de

---

<sup>20</sup> Combinación de “chileno/a/e-chilango/a/e”: chilengo/a/e.

<sup>21</sup> Ver marco teórico.

simuladores (Barsalou, 2009), la voz quedaría marcada en el cuerpo por nuestra memoria<sup>22</sup>.

Los Actos son una oportunidad para darle consistencia sonora a un colectivo atomizado en su vida cotidiana. La voz de migrantes y exiliados se reterritorializa en ellos. Allí también se propicia un reencuentro de sonoridades u oralidades que dan sentido a las cosas del mundo, como los territorios; tanto por su significación como por su pronunciación, su sonido.

“– Era como estar en Chile.

– Aquí si me entienden ¡pue!

– Nos regresa lo shileno, po logo.

– Solo acá escucho chilenos, po.

– Son un espacio para el encuentro y reencuentro de la gente, de la música, de la expresividad, de convivencia, de aprendizajes y reaprendizajes, de la cultura, de la sociedad, de la gastronomía.

– Son una extensión de la chilenidad que tenemos incluso los que ya nacimos acá, quienes nacimos en el exilio.

– Es una forma de reencontrarnos, de juntarnos y de representarnos, de seguir vivos.

– Son un enlace con mi historia familiar, con mi padre que ya murió, que fue presidente en su momento de la Asociación (ASAG).

– Son nuestra manera de estar vinculados siempre a nuestra historia y de no dejar solos a esta generación que ya se está despidiendo.

– Son la última organización de chilenos que queda, son algo antiguo que hay que mantener.

---

<sup>22</sup> Según Lawrence W. Barsalou, la ‘simulación’ es un mecanismo computacional básico que dota al cuerpo humano de ciertas capacidades de percepción y cognición social. Una parte de este proceso lo ha denominado ‘conceptualización situada’, la cual captura patrones multimodales asociándolos con situaciones o experiencias repetitivas. Esta evidencia de las neurociencias nos permite afirmar que la producción y recepción, o escucha de la voz es una experiencia frecuente, o recurrente, cargada de patrones. La decodificación de dichos patrones sería entonces posible por estos simuladores que, según L. Barsalou, son capturados por dichos simuladores; pensamos que también la voz es capturada y por tanto marcada o inscrita en nuestro cuerpo.

- Son la organización más importante porque representa a todo el exilio, la unidad.
- Son la continuidad de las ideas y de los sentires de quienes estuvimos exiliados en México.
- Creo que se pierde el sentido al quedarse en el llanto, el quedarse en nada más que celebrar el natalicio, la asunción y la muerte de Salvador Allende, creo que les hace mucho daño, creo que nos aleja.
- Me gustaría que representaran más cosas que solamente las fiestas patrias.
- Son un momento donde año tras año nos vemos los que no nos vemos durante todo el año”.



Foto 83 y 84: Gran Fonda. 2018.



Foto 85 y 86: Gran Fonda. 2018.

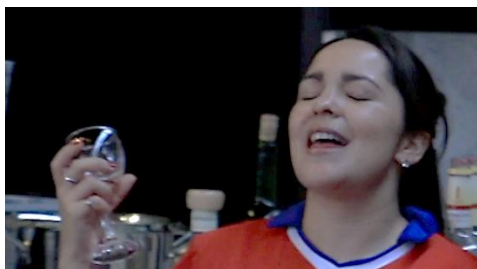


Foto 87 y 88: Gran Fonda. 2018.





Foto 89 y 90: Partido Popular Socialista de México. 2018.



Foto 91 y 92 Partido Popular Socialista de México. 2018

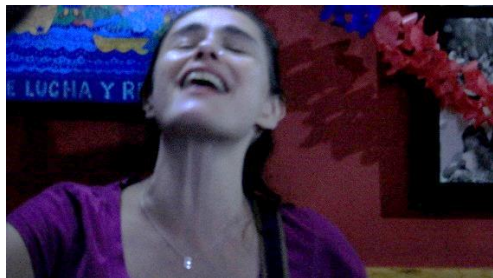


Foto 93 y 94: Un Rincón de Chile, 2017.

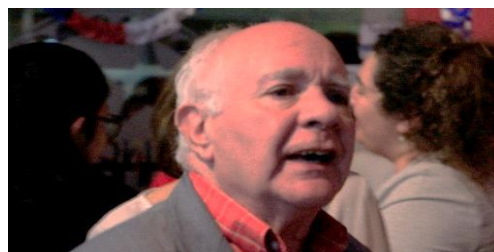


Foto 95 y 96: Un Rincón de Chile, 2017.



Foto 97 y 98: Un Rincón de Chile, 2017.



Foto 99 y 100: *Un Rincón de Chile*, 2017.

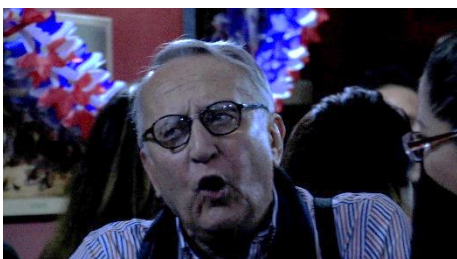


Foto 101 y 102: *Un Rincón de Chile*, 2017.

### 2.4.2. Palabras I

En los Actos se da la posibilidad de construir una densidad semiótica<sup>23</sup> que no se genera en la vida cotidiana de migrantes ni de exiliados. Esa es también una posibilidad de escuchar palabras particulares que son las que le otorgan consistencia a la dimensión semiótica. Entre *nosotros* pronunciamos ciertas palabras con ciertos significados que son distintos a los significados del hablar local (o hablares locales<sup>24</sup>). En los Actos se reúnen personas que comparten una red de sentidos que se teje por la colaboración, o red de participantes, quienes realizan los Actos. La reunión de personas en los Actos, tanto migrantes como exiliadas, es también la reunión de un plano de sentidos conceptuales.

En chileno “torta” es “pastel”; en mexicano “torta” es *sandwich*; en chileno *sandwich* es también cierto periodo de asueto vacacional en el calendario, o conjunto de días feriados añadidos a días de fin de semana, que en mexicano se llama “puente”.

<sup>23</sup> Cfr. p. 115.

<sup>24</sup> En plural para considerar que en una gran megalópolis, como Ciudad de México o Santiago, lo “local” está comprometido por fuertes flujos migratorios que debilitan la univocidad del singular de dicha voz.

Pero ese hablar chileno no es homogéneo, constante ni unificado, como tampoco lo es el hablar mexicano. Por eso anticipamos la idea de varios hablares, hablares anfitriones y hablares migrantes. Y este hablar chileno en Ciudad de México da cuenta de la diversidad de subjetividades de lo chileno; hay palabras que sólo utilizan quienes nacieron en las décadas de 1950 y anteriores, como la palabra “macanudo”<sup>25</sup>, y hay palabras que utilizan generaciones más jóvenes, como la palabra “zarpado”<sup>26</sup>, “barsa” o “nítido”.

Anexamos una lista con vocabulario chileno<sup>27</sup>.

### 2.4.3. Sonidos I

Las palabras significan y suenan. El sonido les da consistencia. Pero no todos en Chile pronuncian igual; por ejemplo, la forma de pronunciación indica al escucha la procedencia social de quien pronuncia. Se tiene, por ejemplo, la noción de que las personas que se asocian a clases altas<sup>28</sup> pronuncian la “ch” como “ts”, mientras que ese mismo fonema se pronuncia como “sh” en las capas más bajas<sup>29</sup> de la población. Así, una misma palabra que se utiliza mucho en el hablar chileno, que es “cachai”, suena distinto según quién la pronuncie; unos dirán algo así como “catsai” y otros “cashai”. Lo mismo ocurre con una palabra muy utilizada para interpelar a un grupo de personas: “chiquillos/as/es”<sup>30</sup>; unos dirán algo parecido a “tsiquilloh”<sup>31</sup> y otros a “shiquilloh”. En el hablar chileno los sonidos de las letras “b, d, s y v” desaparecen o se sustituyen según el contexto en el que se habla. Esto también tiene un efecto en el modo en que se escribiría ese “hablar chileno”. Por ejemplo, la palabra, o más bien la representación escrita de “macanudo” se

<sup>25</sup> Pronunciación chilena: *macanúo*.

<sup>26</sup> Pronunciación chilena: *zarpao*.

<sup>27</sup> Ver Anexo 3.

<sup>28</sup> Peyorativamente llamados “cuicos” y “momios” a los asociados al golpismo pinochetista.

<sup>29</sup> Peyorativamente llamadas “rotos”, “flaites” y “patipela(d)os”; en tiempos de la Unidad Popular (UP) y dictadura se les llamaba “upelientos” a los obreros y personas adherentes a ese movimiento político.

<sup>30</sup> En Chile se ha normalizado la incorporación de la “e” como indicador de género, especialmente en circuitos universitarios; por ejemplo, se utiliza en las comunicaciones del aparato estudiantil de la FECH (Federación de Estudiantes de Chile) que aglutina a las diferentes Federaciones de las universidades de Chile (excepto las privadas, como la Universidad del Desarrollo y la Universidad Adolfo Ibáñez, entre otras).

<sup>31</sup> Preferimos utilizar, como lo hace Editorial LOM, la “h” para representar el sonido del pronunciar chileno, que sustituye el fonema “s” por un sonido parecido a una exhalación.

pronuncia o suena “macanúo”; la palabra “caballero” se pronuncia “caallero”; la muy sonada “lah cabrah” o “loh cabroh” o “leh cabreh<sup>32</sup>” sonaría, en cualquier caso, con una sustracción paulatina de la letra “b”, y en algunos casos con una sustitución de la “b” por “u”; así, ciertas personas se llaman entre ellas “cauroh”, o “loh<sup>33</sup> cauroh”<sup>34</sup>.

Una conversación cotidiana seguramente prescindirá de dichos sonidos. En cambio, en una conversación, o diálogo de personajes en una obra teatral, los sonidos de dichas letras se restituyen a un modo de hablar precisamente teatral, alejado de lo cotidiano. Esta restitución fonética también ocurre cuando cantan canciones, o letras de piezas musicales. Es importante notar que de las canciones de nuestro repertorio no se da esa restitución en las cuecas, ya que en las piezas de este estilo se suele exaltar un hablar chileno en el que efectivamente estos fonemas desaparecen, como si la cueca fuese cercana al hablar cotidiano, a pesar de lo distante que parece estar de la cotidianidad de quienes residen tanto en Ciudad de México como en Santiago de Chile.

Se escuchan diferencias también entre el hablar chileno de migrantes de Santiago y de migrantes de otras regiones de Chile. Tanto en Chile como en México, si se comenta sobre cómo es el hablar chileno, hay un consenso en que “los chilenos hablamos mal”, porque, además, el hablar chileno modifica la gramática<sup>35</sup>. Hay una diferencia notable entre cómo se escribe el chileno y cómo se habla. En contextos cotidianos el hablar chileno no se pronuncia como se escribe, o vale decir que una forma prescriptiva de transcripción como la escritura es insuficiente para representar el hablar chileno. Pensamos que eso pasa en todos los grupos,

---

<sup>32</sup> Esta palabra se utiliza al margen de la normatividad prescriptiva del lenguaje, sobre todo en circuitos universitarios chilenos. Por ejemplo, en Chile, las comunicaciones institucionales del CEFA de la Facultad de Artes y de la FECH, utilizan la palabra “cabres” en sus comunicados oficiales. También se la utiliza en comunicaciones digitales a través de salas de chat de aplicaciones para celulares, en las cuales hemos constatado un uso generalizado en jóvenes chilenos nacidos en la década de 1980 y posteriores.

<sup>33</sup> Cuando se trata de representar por escrito el sonido de la “s”, nosotros preferimos utilizar la “h”, tal y como lo hace la editorial LOM en el libro *Soy zurdo de nacimiento*, 2011.

<sup>34</sup> En ciertas redes sociales digitales, por ejemplo, se habla de los “sinmonea”, que sería ‘los sin moneda’.

<sup>35</sup> Algunos ejemplos de pronunciación coloquial de ciertos verbos son: querí (quieres), ¿quién soi(s) vo(s)? (¿quién eres [tú]), o ¿quién erí? (¿quién eres (tú)?), ¿a qué hora vai? (¿a qué hora vas?).

y que por ello su estudio también debe pasar por otras formas de representación, como la producción de materiales audiovisuales, ya que en ellos logramos capturar, en otro tipo de líneas (Ingold, 2007), ese hablar chileno que no podríamos representar aquí, en este tipo de línea escrita e impresa (Ibid.).

#### **2.4.4. Repertorio o archivo**

No estamos en medio de “un bosque”, como argumenta López-Cano (2004) cuando comenta sobre la categoría de “género” en investigación musical. Nosotros nos encontramos en un jardín cultivado, o colaborado. Recolectamos un número finito de piezas musicales, y el concepto “género” como herramienta analítica es imprecisa para comprenderles, porque los repertorios que conformamos son un conjunto de piezas asociadas con determinados autores, aunque no a un conjunto de géneros. Las obras que conforman el repertorio están catalogadas con respecto a sus autores.

Las voces de los personajes monumentales que ya conocimos persisten en ambas dimensiones, palabras y sonidos. Las letras de sus canciones son una parte de sus voces, pero su sonido es el de las personas que cantan ese repertorio. Los personajes monumentales despliegan palabras, pero no una voz propia sino una voz colaborativa. Sus voces son un conjunto de voces que repiten esas palabras. Las melodías están acompañadas por un conjunto de instrumentos, con timbres específicos, y un conjunto de estilos musicales, que serán examinados más adelante.

Así como el repertorio analizado no constituye la totalidad de la música chilena, sino un fragmento de ese gran repertorio atribuido o atribuible a esa supuesta cultura, las subjetividades diferenciales no constituyen la totalidad de una supuesta cultura, sino fragmentos de ella. Migrantes y exiliados no reproducen su cultura, sino que actualizan fragmentos de ella. La supuesta cultura aparece fragmentada, tensionada entre sus fragmentos; los repertorios sonados en los

Actos relatan tensiones hondas entre las subjetividades de la supuesta cultura a través del tiempo. Las letras que conforman este repertorio son relatos orales que confirman esas tensiones, como veremos más adelante.

El repertorio está conformado por 136 de un total de 244 piezas recolectadas en los Actos. La diferencia entre las cifras se debe a las 108 repeticiones de ciertas piezas. De esas 136 piezas catalogadas, 105 corresponden a autores identificados y obras tituladas; 17 piezas corresponden a autorías colectivas, anónimas o populares, y 14 corresponden a autores intérpretes de obras originales.

Entre los migrantes más recientes, y de un grupo etario más joven, el número de piezas originales interpretadas es mayor<sup>36</sup> y las reinterpretaciones se reducen a piezas específicas de nuestro cancionero; por ejemplo, recientemente se ha repetido “El derecho de vivir en paz”, de V. Jara<sup>37</sup>.

Durante los Actos no escuchamos ni siquiera una pieza escrita en algún idioma diferente al español-chileno-latinoamericano. Las piezas del repertorio provienen de algún país hispanohablante de Latinoamérica, desde México hasta Chile. Sólo hay dos casos de creaciones en países europeos: España e Italia, también en español<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Lo hemos constatado en un Acto reciente, la “Peña, Chile no se rinde”, organizado por la asociación “Chilenxs organizadxs en CDMX”. La mayoría de intérpretes compartió piezas originales. La participación de Raimapu y Tiempos del Sur fue la que aportó piezas de nuestro repertorio.

<sup>37</sup> En el marco de las movilizaciones sociales que detonaron desde octubre de 2019 a la fecha de redacción de este trabajo, un movimiento social que ha sido confrontado con políticas represivas de Estado, surgió en redes sociales una oleada de Actos alrededor del mundo, organizados por migrantes chilenos en el exterior y sus simpatizantes. En ellos se convocó a grabar “El Derecho de Vivir en Paz”. Liga al Acto realizado en Ciudad de México: <https://www.youtube.com/watch?v=IVmvjLzaqo0> recuperado el 21 de noviembre de 2019.

<sup>38</sup> Ver anexo.

Entre todo el repertorio destacan dos piezas de Yaya Fuentes, escritas en Mapudungún<sup>39</sup>: “Ina Trekan Kompuan” y “Domo”<sup>40</sup>, y las piezas de “Trío Sortilegio”, provenientes de Valdivia, Chile. Ellos y Yaya son los únicos intérpretes que hablaron voces de pueblos originarios asentados en la llamada República de Chile.

– Aunque algunos chilenos no lo crean, en Chile hay pueblos originarios, dijo Yaya en el Acto de Fiestas Patrias de la ACHIREM de 2019.

A continuación se muestra una tabla dividida en las cuatro categorías que organizamos el repertorio total de piezas recolectadas en todos los actos.

Tabla 1

AUTOR	TÍTULO	PAÍS	REP.
Violeta Parra	La jardinera	Chile	6
	Volver a los 17		5
	¿Qué dirá el santo padre?		4
	Gracias a la vida		3
	La exiliada del sur		3
	La pericona se ha muerto		3
	Violeta ausente		2
	Cueca de los poetas		2
	Que vivan los estudiantes		2
	Arauco tiene una pena		2
	La carta		2
	Casamiento de negros		2

<sup>39</sup> Uno de los idiomas originarios del pueblo Mapuche que habita en los territorios ocupados por el Estado chileno. Recientemente el gobierno de Chile ha impulsado el bilingüismo a través de sus dependencias en toda la República. A su vez, la ocupación por fuerzas militares y de seguridad pública del Estado en territorio Mapuche, el Walmapu, es cada vez más feroz.

<sup>40</sup> Ver anexo.

Tabla 1

AUTOR	TÍTULO	PAÍS	REP.
	Cueca de Vicente		
	Adiós que se va segundo		
	Corazón maldito		
	Al centro de la injusticia		
	Hace falta un guerrillero		
	Según el favor del viento		
	Por pasármela tomando		
Víctor Jara	Ni chicha ni limoná	Chile	3
	El aparecido		2
	Te recuerdo Amanda		3
	El cigarrito		2
	Lo único que tengo		2
	El arado		
	Plegaria a un labrador		
Rolando Alarcón	La mazamorra	Chile	3
	Doña Javiera Carrera		2
	Niña, sube a la lancha		2
	Si somos americanos		
	Dime dónde vas, morena		
	Viva la quinta brigada (Ay, Carmela)		
Sol y lluvia	Adiós general	Chile	
	Largo tour		
	Espíritu santo		
	El emperador		



Tabla 1

AUTOR	TÍTULO	PAÍS	REP.
	Desde la oscura tiniebla		
Illapu	Vuelvo	Chile	
	Volverás		
	Anita Manuela mil manos		
Héctor Pavez	La pena de los mineros	Chile	
	El tornado		
	Corazón de escarcha		
Isabel Parra	El curanto	Chile	
	Cuartetas por diversión		
	Ni toda la tierra entera		
Los prisioneros	Para amar	Chile	2
	Tren al sur		2
Gondwana	Sentimiento original	Chile	
	Tú sabes que el amor existe		
Los Ángeles Negros	Cómo quisiera decirte	Chile	2
	Y volveré		2
Silvio Rodríguez	La maza	Cuba	
	Canción del elegido		
Inti Illimani	Lo que más quiero	Chile	
	Simón Bolívar		
Nilda Moya Catalán	La pirilacha	Chile	
Sergio Ortega Alvarado	El pueblo unido	Chile	4
Segundo Zamora	Adiós, Santiago querido	Chile	4
Víctor Acosta y Lázaro Salgado	La joya del Pacífico	Chile	3
Los matuteros	El frutero	Chile	2

Tabla 1

AUTOR	TÍTULO	PAÍS	REP.
Petronila Orellana	Lagos de Chile	Chile	2
Rosa Vasconcelos	Esa chiquilla que baila	Chile	2
Jaime Atria	La violeta y la parra	Chile	2
Chito Faró	Si vas para Chile	Chile	2
Los Jaivas	Todos juntos	Chile	2
Tito Fernández	Dicen que soy borracho	Chile	
Raúl de Ramón	Agáchate corazón	Chile	
Efraín Navarro	Ya repican las campanas	Chile	
Lucho Gatica	Chile lindo	Chile	
Huara	Comparsas de tierra olvidada	Chile	
Hernán Gallardo Pavéz	Un año más	Chile	
Juana Fé	Vendedor ambulante	Chile	
Los Ramblers	Mucho amor	Chile	
Mon Lafarte	Tu falta de querer	Chile	
Julio Numhauser	Cambia, todo cambia	Chile	
Oswaldo Rodríguez Musso	Valparaíso	Chile	
Jorge Yáñez	Un gorro de lana	Chile	
Lázaro Salgado y Ema Bello	Pobrecita la guagüita	Chile	
José Alfredo Jiménez	La noche de mi mal	México	2
	Si nos dejan		2
Vicente Fernández	El rey	México	2
Chava Flores	A qué le tiras cuando sueñas, mexicano	México	
Agustín Lara	Piensa en mí	México	
José López	Canción Mixteca	México	

Tabla 1

AUTOR	TÍTULO	PAÍS	REP.
Bronco	Déjenme llorar	México	
Ernesto Cortázar y Manuel Esperón	No volveré	México	
Sergio Aschero	Canción de cuna para despertar a un negrito	Argentina	
Alberto Cortez	Cuando un amigo se va	Argentina	
Edgardo Donato	A media luz	Argentina	
Ángel Cabral	Que nadie sepa mi sufrir	Argentina	
Nicolás Guillén	La muralla	Cuba	3
Pedro Junco Jr.	Nosotros	Cuba	
Adrián Flores Albán	Alma, corazón y vida	Cuba	
Augusto Armando Polo Campos	Cariño malo	Perú	2
Chabuca Granda	La flor de la canela	Perú	
Eduardo Márquez Talledo	Nube gris	Perú	
Alfredo Zitarrosa	Por los médanos blancos	Uruguay	
José Gervacio Viera Rodríguez	Con una pala y un sombrero	Uruguay/Chile	
Chicho Sánchez Ferlosio	La hierba de los caminos	España	
María "Bebe" Nieves Rebolledo	Malo	España	
Julio Jaramillo	Ódiame	Ecuador	4
Gilberto Rojas	Ojos azules	Bolivia	2
Vicenzo D'acquisto y Salviero Seracini	La hiedra	Italia	
Popular	Esquinazo popular	Chile	2
	Quisiera ser marinero	Chile	2
	Cómo llora Sonia	Chile	
	La pomairina	Chile	

Tabla 1

AUTOR	TÍTULO	PAÍS	REP.
	Buenos días, mi casera	Chile	
	El costillar es mío	Chile	
	Canto de caporales	Chile/Perú	
	Chile tiene muchos ríos	Chile	
	En Valdivia canta un gallo	Chile	
	El santo	México	
	El vapor chileno	México	
	El pavo con la pava	Chile	
	La sebastiana	Chile	
Manuel Esperón/V. Parra	No volveré/Violeta ausente	México/Chile	
Popular	Las obreras/Amigo	Perú	
Popular Atacameño	Illauca o Pale-pale	Chile	
Prisioneros del ERP, FAR y Montoneros	Chamamé a Cuba	Argentina	

### 2.4.5. Palabras II

El repertorio que recolectamos en el Acto del día de la Mujer está conformado casi en su totalidad por obras de Violeta Parra. Sus palabras hablan desde la ausencia, o del estar lejos de la “tierra chilena”<sup>41</sup>. Quien canta y toca guitarra evoca actividades de “lo que vale ser chileno”: bailar cueca, tomar chicha y pasear por lugares específicos, así como la topografía de Santiago: la Quinta Normal<sup>42</sup> y el Cerro Santa Lucía<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Verso de la pieza de Violeta Parra titulada “Violeta ausente”.

<sup>42</sup> Donde actualmente se encuentra el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; el parque Quinta Normal y la estación de metro homónima.

<sup>43</sup> Ubicado en pleno Santiago Centro. Tuvimos la oportunidad de asistir a una celebración del We Tripantu del año 2019 (celebración indiana realizada en el solsticio de invierno).

Pero habla también de la diferencia, fuera de Santiago; sus palabras evocan personajes que resisten los procesos de colonización y modernización en el sur de Chile, en la región de la Araucanía<sup>44</sup> y más al sur. El personaje es el de la mujer como sabia, sanadora y musical. A Violeta Parra se le considera como la responsable de que se conozca “el verdadero folclor del pueblo chileno”. En el año 2017 se celebró su aniversario, o natalicio centenario; su figura trascendió con ello los límites que marcan las diferentes asociaciones de chilenos en México: se le conmemoró como a un símbolo nacional. El año 2015 se inauguró el Museo Violeta Parra en Santiago Centro. “Es una de nuestras madres”<sup>45</sup>. A esas palabras se suman las de Jaime Atria, quien dice que un Dios le dio voz y guitarra a ella, a la que “cantando se vino, cantando se fue... cantándole al mundo entero”.

En las letras de V. Parra se reconoce la labor política de los estudiantes como vanguardia de las manifestaciones sociales. Aun en nuestro viaje de campo a Santiago pudimos constatar que en ellos se identifica el detonante de las manifestaciones sociales, “son aves que no se asustan de animal ni policía, y no les asustan las balas ni el ladrar de la jauría”<sup>46</sup>. Los estudiantes parecen ser la primera línea de batalla contra un enemigo del pueblo que parece perpetuarse desde antes de la Unidad Popular y durante la dictadura, y al parecer sus raíces se profundizaron durante la transición a la democracia; es decir, desde los años 1989 y 1990 hasta la fecha. El pueblo es el personaje desde el cual se enuncia o se denuncia a ese enemigo: “Claro que algunos viven acomodados, pero eso con la sangre del degollado”<sup>47</sup>.

Pero en medio de todo ello, V. Parra también nos habla desde lugares íntimos, desde el lugar del agradecimiento por virtud de la observación, la escucha, el

---

<sup>44</sup> Camilo Catrillanca es el último nombre en una lista de asesinados por el Estado chileno. Su asesinato ocurrió en noviembre de 2017 y a la fecha de redacción de esta tesis no hay alguna sentencia en contra de los responsables.

<sup>45</sup> Palabras de M. Valdebenito, músico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, quien hizo la transcripción a partituras la versión de las Anticuecas y de El Gavilán, así como de la musicalización del cortometraje titulado “Mimbre”, de Sergio Bravo.

<sup>46</sup> Extracto de la pieza de su autoría *Que vivan los estudiantes*.

<sup>47</sup> Extracto de la pieza de su autoría *Al centro de la injusticia*.

hablar, el caminar y la capacidad de reconocerse como un ser emocional, que nos confiesa de qué está hecha su obra: risa y llanto, dicha y quebranto: “los dos materiales que forman mi canto, y el canto de ustedes que es el mismo canto, el canto de todos que es mi propio canto”<sup>48</sup>.

Las letras que denuncian dicho antagonismo, o tensiones sociales, están reservadas para los actos que organizan asociaciones con algún tipo de militancia política, como la ASAG. Es lo que se ‘blanquea’, sus letras de denuncia. Para los miembros de esta organización hay una diferencia fundamental con la ACHIREM, y por la cual se han negado a participar con esta última; para la ASAG, la ACHIREM representa a ese “enemigo”, “la derecha”, “los empresarios”. Sin embargo, Violeta Parra es reconocida a nivel nacional como una de las representantes de la cultura chilena. En 2017 la ACHIREM homenajeó su nombre llamándolo “el año de Violeta Parra”, escindida “de su potencia creadora”. Para Mauricio B. y Rodrigo T.,<sup>49</sup> Violeta Parra y su obra son potentes por su vinculación con la gente que habitó un país que dejó de existir, que “vive en la memoria”, Chile profundo, al cual sólo se podrá acceder a través de la memoria de las mujeres sabias de Chile, como V. Parra, Margot Loyola y Gabriela Mistral. “Ellas son nuestras madres”, se dice y escucha en los actos. Recientemente, escuchamos decir algo similar a la cantante Moyenei, quien llegó a México durante la primera década del año 2000: “La madre de todos nosotros”. ¿Quiénes son ‘todos nosotros’?

Decimos que es un personaje monumental, y que un material que le constituye es la música. El monumento genera una sombra o un silencio. En el caso del repertorio de V. Parra, teniendo en cuenta los momentos en que le recolectamos, podemos observar que hay sombra y silencio. Si se mira desde la ASAG, V. Parra

---

<sup>48</sup> Extracto de la pieza de su autoría *Gracias a la vida*.

<sup>49</sup> Ellos son colaboradores fundamentales en la difusión de la obra de Violeta Parra. Transcribieron y publicaron obras para guitarra sola de V. Parra, que son particulares dentro de su repertorio como autora: Las “Anticuecas”, “El Gavilán” y la sonorización de un cortometraje llamado “Mimbre”, forman parte de esa publicación.

es, sobre todo, una relatora del pueblo chileno, una madre de Chile, como dice Mauricio V.; si se mira desde la ACHIREM es, quizás, una madre también.

Recopilamos tres piezas, catalogadas como piezas originales, interpretadas por su autora, Evelyn Cornejo, las cuales evocan situaciones sociales parecidas a las que relatará V. Parra. Su denuncia permanece, como si desde la época en que vivió V. Parra todo permaneciese igual. Evelyn C. nos convoca a la huelga, al paro, a exigir que cese la expoliación al pueblo chileno por parte de las empresas que “se compraron el poder”<sup>50</sup>. En sus letras, E. Cornejo relata no tan solo una desigualdad, sino una constante agresión de una parte de la población hacia otra, acción violenta entre los diferentes. Quizás con algo de sarcasmo Evelyn canta: “Somos en quienes se ausenta la riqueza, el poder, la tentación de esta psicópata nobleza [...] Somos los rotos<sup>51</sup> de mierda, de piel morena y la cabeza negra, somos los resentidos, fumamos pito<sup>52</sup> y nos gusta el vino”.

En los Actos de la ASAG el repertorio está fundamentalmente asociado al Canto Nuevo (García, 2010) y al canto comprometido de la década de los años setenta del siglo XX. De los actos conmemorativos del natalicio de Salvador Allende catalogamos siete piezas de las cuales queremos destacar las catalogadas como originales y las anónimas colectivas. Entre las originales catalogamos una pieza titulada “Compañero Presidente”, que es coautoría del dueto Antar y Margarita, dedicada a Salvador Allende<sup>53</sup>.

Entre las anónimas colectivas registramos la interpretación de “Chamamé a Cuba”<sup>54</sup>, atribuida por Antar a un grupo de prisioneros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y de los

---

<sup>50</sup> Letra de una canción del Tata Barahona titulada “No les dejes el poder”.

<sup>51</sup> ‘Rotos’ es una palabra que utiliza cierto sector de la sociedad chilena para interpelar peyorativamente a otra persona. La diferencia está entre el “barrio alto” y “los rotos”. Vecinos unos, pobladores los otros.

<sup>52</sup> Cigarrillo de marihuana, e.g. ‘sácate un pito’; también la marihuana misma, e.g. ‘compremoh pito’.

<sup>53</sup> Ver anexo.

<sup>54</sup> Ver anexo.

Montoneros, detenidos en el penal Rawson, en la Patagonia argentina, durante la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse.

De los actos relacionados con el Golpe Militar, realizados en 2018 y 2019, contabilizamos siete piezas<sup>55</sup>. Las letras de estas piezas relatan tensiones sociales en un mundo marcado violentamente por las desigualdades económicas que terminarían por generar un estallido social tan violento que al mismo Víctor Jara lo llevaría a ser interfecto<sup>56</sup>. En este contexto, la aparición de la pieza de P. Manns y V. Parra en estos actos funciona como un bloque narrativo que extiende la trama hacia el pasado, es una pieza que nos relata un contexto previo al Golpe de 1973. En esa pieza se relatan los precarios desplazamientos de dos personas a través de un territorio tan bello como hostil: Violeta y Roberto Parra desplazándose por Chile; es un relato que en resonancia con las demás canciones prepara el escenario para ese estallido social y violento que en otros contextos no se asocia con V. Parra ni con su hermano Roberto. Quizás, sugerimos, porque ella como personaje no cumple un rol central en el gran relato del golpe. Aunque su legado musical es reconocido por innumerables intérpretes, a ella no se le asocia directamente con el exilio y la diáspora chilena de la década de 1970.

El repertorio es una trama de relatos vinculados con el desarrollo de la Unidad Popular como un personaje también trágico. En las letras de este repertorio se relata un pasado en el cual la población anhelaba cambios sociales equiparables a milagros.

En los actos realizados por organizaciones familiares los repertorios se expanden más allá de los territorios chilenos. Aparecen expresiones musicales ecuatorianas, peruanas, mexicanas y argentinas. En comparación con los demás actos, en estos aparece el vecindario latinoamericano, incluyendo por supuesto a México. El repertorio en los actos familiares habla también de otros temas, además de lo

---

<sup>55</sup> En total se ejecutaron nueve, pero descontamos dos piezas que aparecen repetidas, esas son: "Te recuerdo, Amanda" y "El pueblo unido...".

<sup>56</sup> Muerto por muerte violenta.



social y político, como la denuncia y la guerra. En este tipo de actos familiares se da la posibilidad de escuchar autores distintos a los “representativos de Chile”, como V. Parra y V. Jara. Las piezas de ese repertorio son de épocas anteriores a la década de 1980. En estos actos no se encuentra ni una pieza de las décadas de 1990, 2000 ni 2010, excepto por las originales del autor Rodrigo Vuskovic, que fueron publicadas en 2019; son diez piezas, de las cuales dos se acompañan con voz, letra y guitarra; una con voz, letra, guitarra y acordeón, y siete son instrumentales, de las cuales seis son para guitarra solista y una para guitarra y acordeón.

(Ver VIDEO 4: <https://www.youtube.com/watch?v=8sJyAoNTVIU>)

En los actos de las Fiestas Patrias es de donde se recopiló la mayor cantidad de piezas. Hay una gran cantidad de información sonora por atender ya que hay más horas de música en vivo. Un solo acto de Fiestas Patrias puede durar más de 12 horas para los organizadores, sin contar las horas de planeación y postproducción. En cada uno de esos actos se escuchan muchas horas de música.

En ellos se inaugura con ambos himnos nacionales, el de la República de Chile (migrante[s]) y el de los Estados Unidos Mexicanos (local[es]). En la ASAG se censura una parte del himno chileno que dice: “Vuestros nombres, valientes soldados, que habéis sido de Chile el sostén”. En una ocasión, el responsable del sonido de un Acto no se aseguró de que fuera la grabación “corta”, que termina antes de que comience la estrofa citada, lo cual desató una rechifla con improperios e insultos.

De vez en vez se grita una porra responsorial a dos voces:

1: (Deletrea) ¡C-h-i!

2: ¡Chi!

1: (Deletrea) ¡L-e!

2: ¡Le!

1 y 2:

¡Chi, chi, chi, le, le, le! ¡Vi-va Chi-le!

En las Fiestas Patrias las arengas para entretener son constantes. Algunas de ellas resaltan la vocación étlica de una subjetividad chilena que celebra dicha vocación y la exalta como uno de los atributos del buen chileno, que se concibe como “weno pa tomar”<sup>57</sup>; Canta Cristian El Huaso Patiperro en distintos escenarios con una copa de vino tinto en la mano:

“Tómese esa copa, esa copa de vino. ¡Ya se la tomó, ya se la tomó! Ahora le toca al vecino”

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics written below it: "Tò-me-se esa co - pa esa co - pa de vi - no. ¡Ya se la to -". The second staff continues the melody for the second line of the song, with lyrics: "mó, ya se la to - mó! A - ho - ra le to-ca al ve - ci - no." The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line at the end.

*Ilustración 1*

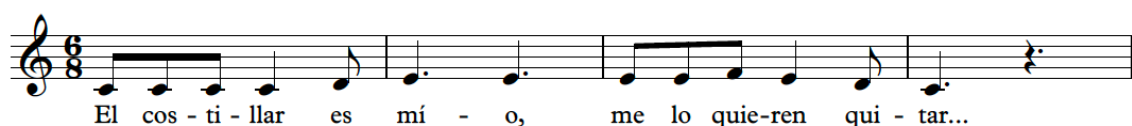
Los músicos preparan bloques de música mexicana, porque a estos actos asiste un gran número de mexicanos, pero también porque los exiliados tienen un vínculo muy arraigado en México; los exiliados siempre agradecen a “los mexicanos por recibirnos”, y en la música lo indican incorporando alguna pieza “bien mexicana”. Por ejemplo, Tiempos del Sur interpreta un popurrí compuesto

<sup>57</sup> “Bueno para tomar”. Se sustituye la “b” por un sonido que algunos transcriben como “w” y otros como “u”. En este caso preferimos la “w” como representación de dicha pronunciación.

por ellos, que incluimos en nuestro repertorio, que mezcla los estilos ranchera (*No volveré*) y cueca (*Violeta Ausente*).

Aparecen otras piezas que conforman la parte del repertorio de autores anónimos o colectivos, como una que aprenden los niños en las escuelas de Chile como parte de su instrucción básica, en la cual se introducen cantos como el que transcribimos a continuación, que son acompañantes de un baile alrededor de una botella de vino y que lo puede bailar más de una pareja:

“El costillar es mío, me lo quieren quitar”



*Ilustración 2*

En los actos de Fiestas Patrias de la ACHIREM, V. Jara y su obra no se suelen presentar. La connotación de la obra y persona de V. Jara han provocado conatos de discusión en otros espacios en donde se han realizado fiestas patrias, como el restaurante “Un rincón de Chile”, cuando el animador del evento, Pedro F., presentó al dúo Trovando<sup>58</sup> y mencionó su condición de exiliados, los asistentes de una mesa se pararon y profirieron insultos hacia “los comunistas” y “la izquierda”. Nadie hizo caso de los gritos y ahí quedó el asunto. Los asistentes de esa mesa se fueron al poco rato.

<sup>58</sup> Formado por Keño y Kris Ovando.

## 2.4.6. Sonidos II



Foto 103 y 104: Gran Fonda. 2018.



Foto 105 y 106: Partido Popular Socialista de México. 2018.

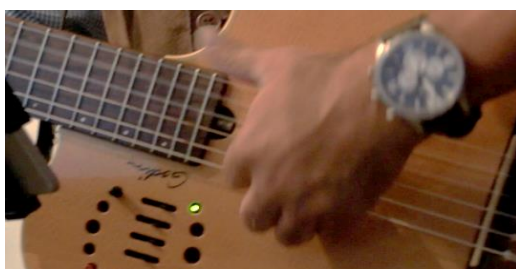


Foto 107 y 108: Partido Popular Socialista de México. 2018.



Foto 109 y 110: Casa Jaime Sabines. 2014.



Foto 111 y 112: Casa Jaime Sabines. 2014.



Foto 113 y 114: Casa Jaime Sabines. 2014.



Foto 115: Casa Jaime Sabines. 2014.



Foto 116: Casa Jaime Sabines. 2011.



*Foto 117 y 118: Gran Fonda. 2018.*

#### **2.4.6.1. Afectos tímbricos**

Al comenzar anticipamos que las voces fueron acompañadas por instrumentos musicales específicos que generan sonoridades particulares. En reiteradas experiencias como observador participante fui testigo de cómo esas sonoridades causan un mayor o menor grado de aprobación, o logran captar más o menos la atención de grupos de asistentes a los actos. En eventos de la ASAG no se suele tolerar la estridencia, pero en su celebración de fiestas patrias se recurre a sistemas de amplificación de veinte mil voltios, capaces de sonorizar un evento de 400 a 600 participantes. No es común escuchar en sus eventos guitarras eléctricas, aunque sí electroacústicas. En tales actos, como se observa en nuestro repertorio, no es frecuente escuchar géneros como jazz, blues o rock, de origen anglosajón o europeo. Desde los primeros registros etnográficos hasta los más

actuales hemos conocido un conjunto acotado de instrumentos y estilos (o géneros) musicales<sup>59</sup> que se repiten como se repite el repertorio.

Ese conjunto de instrumentos produce un conjunto de timbres. Esos timbres se inscriben, precisamente por su reiteración, en los cuerpos de las personas que participan en los actos. Por ello, consideramos fundamental la experiencia sónica humana desde el punto de vista de la memoria, porque estos timbres, al igual que la voz humana, se inscriben en el cuerpo de las personas por virtud de los simuladores de la memoria, como hemos comentado en nuestro marco teórico<sup>60</sup>. La repetición de estos elementos funciona en niveles semióticos textuales y corporales de la subjetividad.

Comprendemos el concepto timbre como la cualidad sonora generada por instrumentos y por dotaciones instrumentales. Esta categoría es fundamental para entender el concepto de estilo. A través de él delimitamos la relación entre timbres determinados y material musical comprendido en el ámbito del lenguaje musical y de sus cualidades sonoras y performativas. Si utilizáramos la categoría de género refiriéndonos a los aspectos formales de estas músicas: melodía, ritmo y armonía no ayudaría a comprender que la experiencia musical también es corporal. Aprendemos a escuchar las dotaciones instrumentales como aprendemos a hablar y escuchar nuestras voces. Con estilo comprendemos que las músicas se pueden estudiar también en su dimensión sensible, corporal. Para los músicos se trata de tocar los aspectos formales tanto como buscar que suenen con determinado timbre. Por eso la cueca con guitarra eléctrica y armonías modales genera cierto grado de repulsión en un público que disfruta de las cuecas con guitarra y pandero.

---

<sup>59</sup> Cfr. Anexo.

<sup>60</sup> Cfr. Marco teórico.

El timbre de los instrumentos acompaña las voces de las que hemos hablado; acompaña los repertorios que recopilamos con instrumentos que hemos catalogado.

El instrumento más común entre migrantes chilenos en Ciudad de México es la guitarra.

Aparece también un instrumento conocido como “cuatro”, o “cuatro venezolano”, el cual se incluye en varias piezas del repertorio que hemos clasificado, entre las que destaca “La muralla”, de Nicolás Guillén y Quilapayún.

Yaya Fuentes utiliza un instrumento que también se puede clasificar con el código de la guitarra, al cual ella le llama “guitarra medieval”; un modelo, dice Yaya, fabricado por el músico y luthier chileno Tata Barahona<sup>61</sup>. Yaya también toca un instrumento conocido como Hangdrum, que ella misma fabricó.

En dos ocasiones de Acto de Fiestas Patrias escuchamos un instrumento conocido como “requinto”, interpretado por Mario G., de Casino Juvenil, para acompañar la voz de Madirela Merchant.

Aparecen charangos en las agrupaciones Tiempos del Sur, Katari y Raimpau. Estas agrupaciones utilizan bajo eléctrico y guitarra eléctrica, los cuales necesitan conectarse a un sistema que transduce ondas mecánicas a señales eléctricas y de nuevo a ondas mecánicas. El bajo eléctrico es fundamental para el ensamble de ciertas partes del repertorio que ejecutan las agrupaciones más numerosas, como Katari, Raimapu, Tiempos del Sur y Los Caminantes. La guitarra eléctrica es esencial sólo en el conjunto Los caminantes. Esta es la base instrumental de la familia de cordófonos con que se acompañó el repertorio musical que recopilamos; en total, ocho instrumentos de dicha familia. Cualquiera de estos

---

<sup>61</sup> Asistimos a un concierto de él en el Café Brazil, en el barrio República, en Santiago de Chile. Dicho recinto es de los pocos lugares públicos de entretenimiento que exhibe una militancia política y comprometida con Salvador Allende y la Unidad Popular.



instrumentos puede acompañar fácilmente las piezas del repertorio, excepto aquellas que han sido compuestas específicamente para guitarra<sup>62</sup>.

De la familia de aerófonos catalogamos el acordeón, usado para tocar estilos mexicanos, chilenos y argentinos. Aparecen también quena y siku en la interpretación de repertorio chileno. En repertorio original de las agrupaciones Zopilote Dorado y Los Zopes apareció trompeta, y en el repertorio original de Sortilegio Trío apareció armónica.

De la familia de membranófonos se interpreta el bombo, o bombo legüero, y el pandero. El bombo se incluye en piezas de danza, como “La Periconas” y “El pavo con la pava”. El pandero se utiliza solo para la ejecución de la cueca, siendo reconocido como uno de los instrumentos fundamentales de dicho estilo junto con el cajón, la guitarra y las palmas de las manos, y en algunas ocasiones platos y cucharas. Dicha dotación instrumental la escuchamos durante nuestro viaje de campo por la Región Metropolitana de Santiago, la Quinta Región de Valparaíso y la Cuarta Región de Coquimbo, en Chile.

Sin embargo, no se reconoce en forma generalizada que la cueca sea la música representativa de Chile. Para los más jóvenes dicho estilo representa ese enemigo del que hablan las piezas de V. Jara, es la música del “patrón”; con ello se refieren a un tipo de cueca, o una cueca caracterizada y reconocida como el modelo de la cueca del Valle Central. Por otro lado, se concibe una cueca caracterizada como “cueca chora”; desde el año 2008 hasta la fecha, en los actos de Fiestas Patrias sólo Zorka Vuskovic cantó alguna vez un repertorio de cuecas choras que no incluimos en nuestro repertorio. Lo mencionamos porque ha sido la única aparición de este estilo y causó algo de indignación en ciertos participantes en ese acto. Aquella vez lo hizo acompañada de Omar T. en el cajón, Guillermo R. en el sintetizador y Zorka V. cantando y tocando un tormento fabricado por ella misma.

---

<sup>62</sup> Ver anexo.

Durante los actos de Fiestas Patrias, observamos un conjunto de instrumentos denominado coloquialmente “batería”, incluido en el repertorio chileno de Sol y Lluvia, interpretado por el conjunto Raymapu y por el conjunto Los Caminantes, quienes interpretan repertorio de Mon Laferte, Los Prisioneros y Juana Fe, entre otros autores de piezas más recientes.

En 2017, registramos, por única vez, un instrumento conocido como “Chinchin”. A quien lo ejecuta se le conoce como “chinchinero/a/e”. Esta es una práctica típica de los Valles Centrales de Chile y que actualmente se le escucha por las calles de Santiago Centro y en centros urbanos populares, como Lo Valledor, La Vega, Franklin, y pequeños mercados y ferias barriales, aunque en menor medida en estos últimos. Consiste en un bombo de batería, un par de platillos de entrechoque y un juego de baquetas, una con amortiguador y otra sin él. El par de platillos se acciona por medio de un juego de poleas amarradas con un cordón al talón de alguno de los dos pies del ejecutante, con el que controla el entrechoque. El chinchin lo tocaba Vero R., e Iber A. le acompañó con acordeón; esta práctica la aprendió Vero en sus prácticas de trabajo social en Santiago; actualmente vive en México y junto con Iber conforman un grupo de migrantes que partieron de su país para realizar estudios profesionales de grado y posgrado en México<sup>63</sup>.

En la familia de los idiófonos encontramos un instrumento conocido como “cajón”, el cual aparece en varias piezas del repertorio, originales o autorales. “¡Hace mucho no escuchaba uno!”, exclamó Valeria M. cuando escuchó a Sortilegio Trío en el Acto de Fiestas Patrias de la ASAG del año 2018. El cajón no es exclusivo de la cueca y suena también en otros estilos, como el vals y originales de Sortilegio Trío, el cual escuchamos tocar con las manos; en ninguno de los actos que constituyen nuestro repertorio escuchamos que se tocara el cajón con baquetas.

---

<sup>63</sup> Este es un grupo al cual abordaremos superficialmente en este trabajo, debido al tiempo en que apareció como tal.

Los Caminantes utilizan un sintetizador para complementar bajos y acompañamientos armónicos, sólo en una ocasión apareció un instrumento así.

### 2.4.6.2. Afectos rítmicos

En el Acto Recordatorio de Jorge Osorio ocurrió un fenómeno sonoro tan inesperado como su fallecimiento. Hacia el final del Acto Recordatorio, la totalidad de participantes aplaudimos hasta que nuestros aplausos se sincronizaron espontáneamente en un ritmo que tratamos de representar en la siguiente ilustración:



*Ilustración 3*

Mariela Osorio gritó:

- En vez de un minuto de silencio ¡que sea un minuto de zapateo!
- ¡ta tá - ta tá - ta tá - ta tá!

A los aplausos se sumaron nuestros pies zapateando en el suelo. La última acción colectiva de ese Acto Recordatorio fue un aplaudir y zapatear juntas las personas allí presentes. El siguiente es un ensayo audiovisual que intenta representar lo sucedido en ese Acto recordatorio de “Jorgito”<sup>64</sup>.

(Ver VIDEO 5: <https://www.youtube.com/watch?v=EsuZ1zy746s&t=435s>)

<sup>64</sup> Este ensayo audiovisual se presentó en el XI Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico que organiza la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia.

Aplaudires y zapateares colectivos ocurren también en los actos monumentales cuando se escucha que los músicos tocan cuecas. Cuando comienzan las cuecas, alguna sección del público las acompaña con aplausos y chiflidos que refuerzan ese esquema rítmico. Un particular tipo de chiflido que se produce utilizando la lengua en la boca, como la caña de algún tipo de aerófono; es un chiflido que puede ser muy potente, lo suficiente como para ser notorio junto a los aplausos sonando el ritmo transcrito. Un “sonar chileno”, porque chilena es la cueca; un gesto sonoro, musical, que nos territorializa. Un símbolo como una bandera, como unos colores, unos sabores y unos olores que territorializan y marcan fronteras.

Ese modelo rítmico también podría representar uno de los fundamentos del estilo Cueca que aparece en el repertorio que presentamos en este trabajo. Preferimos hablar de estilo porque en los actos aparecen cuecas que tienen uno o varios autores. El modelo que presentamos a continuación aparece en las cuecas que recopilamos junto a otros gestos rítmicos. Para decidir nuestro esquema preferimos apoyarnos en el trabajo de M. Valdebenito (Concha et al. 1993) y el de J.A. Sánchez y J.P. González (2018).



*Ilustración 4*

Nuestro esquema podría representar el sonido de uno de los recursos corporales que comunica a las audiencias con los músicos, además del baile, la voz y sus letras. En el momento de la cueca, además de aplausos y chiflidos, a los instrumentos de la orquesta se les suma el baile que zapatea, y a veces el zapateo también suena, junto con chiflidos y aplausos, el mismo ritmo. Juntos parecen coincidir con el esquema que presentamos.

En el disco “La cueca presentada por Violeta Parra” (1959), en el cual hay piezas de nuestro repertorio, como la titulada “Por pasármela tomando”, se escucha ese esquema rítmico en el toque de la guitarra de Violeta. Las notas que aparecen acentuadas representan lo que Violeta hace sonar con rasgueos que enfatizan las cuerdas agudas de la guitarra. Compusimos el siguiente ejemplo para representar a la guitarra sonando un acorde con los modelos rítmicos que se han sugerido del estilo cueca y que tienen acuerdos comunes (González et al. 2018; Rodríguez et al. 1987; Concha et al. 1993).

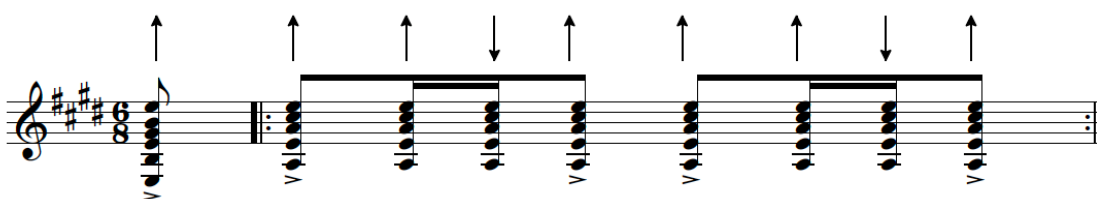


Ilustración 5

Según las enseñanzas de Sebastián Seves<sup>65</sup>, el pandero toca cueca guiado por el siguiente modelo que transcribimos:

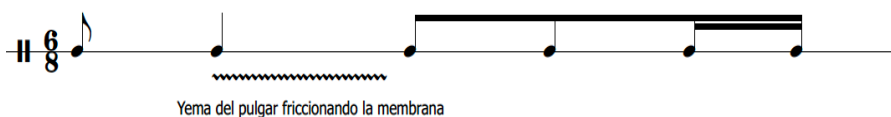
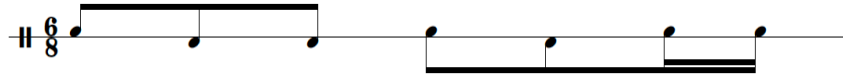


Ilustración 6

La línea punteada indica que la yema del pulgar friccione la membrana del pandero durante el valor de esa nota que dura dos octavos. Con este modelo queremos hacer notar que la relación del cuerpo del intérprete con el instrumento genera timbres que son particulares de los estilos; así como hay un saber hablar, hay un saber sonar. En algunas interpretaciones escuchamos que el gesto del pandero comienza con poca o nula acentuación en el primer golpe. En combinación con el ritmo de aplausos y chillidos se acentúan distintas partes del

<sup>65</sup> Durante un semestre del “Taller de música chilena” impartido por Sebastián Seves en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

estilo cueca. Para Tato S. este es el modelo del cual se desprenden las posibilidades que cada intérprete pueda desarrollar con el instrumento mientras está tocando. Según S. Seves, el cajón apoya el ritmo de la cueca guiado por el siguiente modelo rítmico:



*Ilustración 7*

La última acción que ejecutamos colectivamente para despedir a Jorge Osorio fue sonar con nuestros aplausos y zapateos ese ritmo, sin chiflidos, solo manos y pies en el suelo. Ahí clausuramos el Acto de Conmemoración y nos despedimos. Esta fue una experiencia de sonoridad colectiva.

Cada persona que toca guitarra, canta o hace música chilena estilo cueca, es una posibilidad de que nuestra transcripción se agote y no explique la sonoridad de cada interpretación. Cualquier repetición de una pieza de nuestro repertorio, ejecutada por músicos distintos e, inclusive por los mismos músicos, suena diferente; en cada ocasión la interpretación, cambia. Por eso no decimos que los esquemas mostrados ni sus referentes, que ya hemos citado, sean representaciones totales del género cueca, y preferimos decir que son estilos particulares; desde el punto de vista de la academia optamos por escribir la cueca estilo J.A. Sánchez o M. Valdebenito.

## **2.5. Cuerpos colaborativos I**

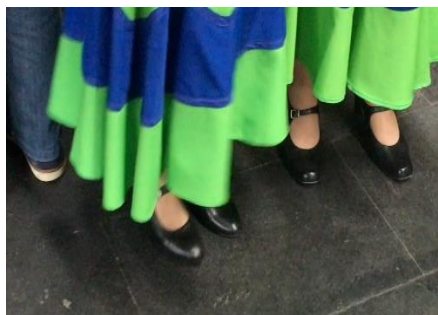
(Ver VIDEO 6: <https://www.youtube.com/watch?v=VOWTTt2kRFE>)

El nivel fundamental de la organización de Actos es el individuo, la persona que otorga su disposición a una cita determinada para realizar alguna acción, o serie de acciones, que le dan consistencia a los Actos en tanto su propio cuerpo es lo que le permite participar en ellos. En el caso de las personas que comprometen

su cuerpo para hacer música es más notoria su disposición corporal. Cada persona que hace música la hace con un conjunto de instrumentos particulares, los cuales hemos estudiado y dividido en ‘voces’ e ‘instrumentos’. Hemos percibido también que aparece un conjunto de estilos que hemos catalogado en un repertorio, o cancionero, que ‘les músicas’ saben tocar y decir, o cantar. Hay afinidades, como hemos visto, en sus maneras de hablar y cantar las letras que provocan una mayor amplitud al “sonar chileno/a/es”, porque es un conjunto de individuos quienes se organizan para realizar acciones. Ese sonar es producto de una colaboración de cuerpos, son “sonares chilenos”.



*Foto 119 y 120: Partido Popular Socialista de México.. 2018.*



*Foto 121 y 122: Gran Fonda. 2018.*



Foto 123: Gran Fonda. 2018

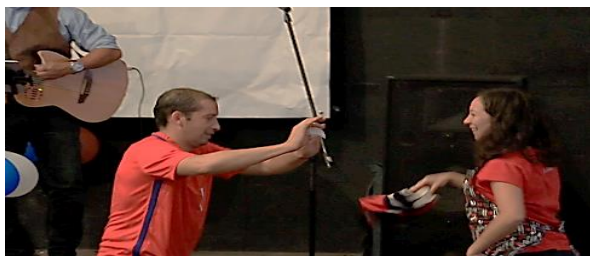


Foto 124: Partido Popular Socialista de México., 2018.



Foto 125 y 126: Gran Fonda. 2018.

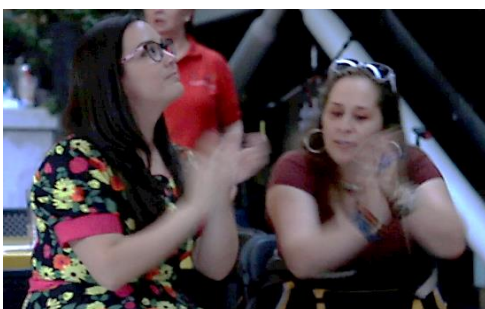


Foto 127: Gran Fonda. 2018.



Foto 128: Partido Popular Socialista de México.

El siguiente nivel de la organización es la familia. De manera notable, el grupo de exiliados está atomizado en grupos familiares interrelacionados por ese vínculo que se genera en torno al exilio como condición colectiva, “el gueto”. Algunos de los individuos que le conforman van y vienen frecuentemente a Chile, y es común que algún miembro de la familia mantenga estrechas relaciones con familiares y amistades en dicho país. También hay vínculos en el ámbito académico. Además, hay casos de exiliadas y exiliados que formaron familia con mexicanas o mexicanos, así como casos de migrantes que llegaron durante los años noventa y las primeras décadas del dos mil que también han formado familia con personas mexicanas. Recientemente se han creado organizaciones fuera de la Ciudad de México, en las ciudades de Guadalajara y Querétaro.



El tercer nivel de organización son organismos constituidos bajo el marco jurídico de asociaciones civiles, tales como Comunes de los partidos Comunista y Socialista, con las cuales trabaja la Agrupación de Expresos políticos de Chile en México, la Asociación de Chilenos Residentes en México, la Asociación Salvador Allende Gossens y, recientemente, la Asociación de Chilenos de Guadalajara. En su mayoría se mantienen por las relaciones entre miembros de distintos grupos familiares; hay casos en que un núcleo familiar completo colabora para la realización de algún tipo de Acto monumental, Acto mnemónico y, por supuesto, Acto familiar.

Se puede considerar necesario un anexo al tercer nivel, el cual comprendería a los organismos constituidos en el marco jurídico de asociaciones mercantiles. En este nivel consideramos al restaurante Un Rincón de Chile, de Roxana Pardo, que brinda servicio de alimentos y bebidas en un espacio territorializado con cocina, colores y sonidos típicos. También hay empresas dedicadas al comercio entre Chile y México de ciertos productos de consumo que se venden en grandes almacenes de autoservicio y en otro tipo de negocios, ajenas en su mayoría a los Actos que organizan las asociaciones chilenas de residentes en México. Entre las que estuvieron presentes durante el trabajo etnográfico se encuentra una dedicada a la venta de productos para la construcción y una aerolínea. E. g., ninguna marca de vino auspició algún Acto Monumental en el que hayamos participado durante el periodo que comprende esta investigación (2008-2010). Aunque en ciertos establecimientos de abasto de la Ciudad de México se encuentran productos chilenos, como polvos de sabores para diluirse en agua, estos están ausentes en todo tipo de Acto. Al parecer la comunidad, o las comunidades chilenas residentes en México, no son el público objetivo de las empresas comerciales que operan desde Chile.

En los Actos Monumentales observamos que la ocupación espacial de intérpretes de músicos y bailes se da también en varios niveles. El primero de ellos es el individual<sup>66</sup>, después una pareja; en los Actos observamos parejas binarias hombre-mujer, y más de una pareja o colectivos.

Los solistas suelen desempeñarse en industrias musicales locales, regionales e internacionales. Los colectivos más numerosos suelen construirse a partir de vínculos interpersonales entre miembros de una o varias familias, y sus actuaciones son locales y regionales. El grupo más numeroso de origen chileno es Tiempos del Sur, agrupación que se extiende a partir de un núcleo familiar y con quienes hemos colaborado en reiteradas ocasiones.

Según relatos que obtuvimos de entrevistas, la práctica musical de los exiliados chilenos en Ciudad de México se daba en núcleos familiares que se reunían en torno a las actividades políticas que desarrollaban como exilio organizado en Iztapalapa y Casa de Chile. Tanto en la ASAG como en la ACHIREM, muchos de sus miembros retornaron a Chile. Si alguna vez, entre los años 1970 y 1993, hubo un número considerable de músicos que se presentaban como parte de una diáspora en distintos tipos de Acto, durante las primeras dos décadas de los años 2000 esta labor recayó sobre pocas familias y personas que actualmente han abandonado el oficio o tocan instrumentos solo en Actos Familiares.

Hay un conjunto aparte de intérpretes musicales que transita sin presentarse en alguno de los Actos registrados desde 2008 a 2019. En este grupo se encuentran los conocidos 'artistas' internacionales, como los conjuntos La ley, Los Bunkers y la cantante Mon Laferte, que quedan fuera de nuestra labor porque no participan en los Actos, ni siquiera en los monumentales. De esta última cantante aparece una pieza suya en el repertorio que consignamos en otro capítulo.

---

<sup>66</sup> En el marco de esta investigación realizamos un audiovisual que retrata una pieza coreográfica con musicalización en vivo que presentó el conjunto Tiempos del Sur en dos Actos distintos, un Acto Mnemónico y un Acto Monumental. La diferencia en el nivel individual de quien danzó la pieza es elocuente en dicho trabajo cinematográfico.

## 2.6. Autoetnografía

Hemos afirmado que la persona, el individuo, es la unidad mínima de la subjetividad a estudiar, y para su estudio estipulamos una metodología autoetnográfica faneroscópica sustentada en las mismas especificidades expuestas en la Primera discusión (Marco teórico y metodológico). Esta autoetnografía faneroscópica se basa en el estudio de la experiencia de participar en acciones que se movilizan en el campo sonoro-musical que hemos trazado: el de la representación fragmentada de una supuesta cultura chilena que se representa a sí misma a través de actos mnemónicos.

En la Primera discusión de este trabajo anticipamos que el rol de etnomusicólogo cohabitó con el rol de músico que participa interpretando sus propias composiciones: una música chilena hecha en México.

Para evitar que una autoetnografía se convierta en una autobiografía hemos trazado los límites expuestos en nuestra hipótesis: el campo de acción sonoro-musical de un grupo de personas vinculadas, en este caso, por la memoria y la historia, y los actos mnemónicos y monumentales en los cuales refuerzan dichos vínculos. Esta posición incluye al investigador en el marco de la memoria colectiva y la autoetnografía, la cual será el marco para estudiar la memoria individual en términos del campo sonoro que delimitamos: voces, palabras, repertorios, afectos tímbricos y rítmicos, territorios y personajes. Es dentro de estos límites que guiaremos la autoetnografía. El objetivo es comprender la incorporación de dichos afectos en la dimensión individual. A través de este ejercicio queremos evidenciar que el repertorio presentado es un recurso que se generó después de una serie, o repetición de experiencias a las que se sometió el investigador en su rol de etnomusicólogo. En ese marco, el repertorio es un recurso que ayuda a comprender que ese conjunto de sonoridades se fue incorporando tanto por la vía etnográfica como por la vía artística. En este sentido, esta investigación fue también un proceso de aprendizaje para el investigador, el cual mixturó las

enseñanzas de diferentes músicos y músicas que colaboraron con esta investigación. Entonces, bajo el proceso etnográfico, el investigador se situó en una posición de aprendiz que resultó en la comprensión e incorporación de elementos del campo de acción sonoro-musical de lo chileno en México. Pensamos que este es el punto de intersección del triple sistema de pensamiento que hemos construido en la Primera discusión (Marco teórico y metodológico). Aquí se cruza, el conocimiento construido colaborativamente en trabajo de campo, interpretado posteriormente en términos etnomusicológicos por el investigador, con el conocimiento incorporado de manera artística.

La problemática planteada nos condujo a crear una metodología para la cual sirve también de fundamento la consideración teórica que desplegamos para la etnografía faneroscópica en la Primera discusión. Así, la autoetnografía aquí propuesta tiene por objetivo explicar la experiencia según la perspectiva artística del pensamiento, la que estuvo desplegada de manera transversal, espacial y temporalmente, con la perspectiva científica del pensamiento. El trabajo etnográfico en los actos se articuló a la labor y participación en la organización y realización de actos mnemónicos y monumentales. En algunos actos cierta parte del tiempo de mi experiencia se desarrollaba como músico en el escenario; otras veces como técnico de audio y otras como animador. En los actos de fiestas patrias mi participación terminaba con la limpieza del local: acarrear mesas y sillas, limpiar, barrer, desconectar, guardar y, a veces, correr ebrios, o “curaos”. Las ocasiones en que participé arriba del escenario como músico lo hice tocando composiciones propias e interpretaciones de canciones integrantes del repertorio o archivo que presentamos en la Tabla 1.

En este apartado nos concentraremos en los aspectos sonoro-musicales que tienen relación con los conceptos que aquí hemos desarrollado como parte de una etnografía faneroscópica. La autoetnografía está delimitada por los conceptos que hemos trabajado hasta este punto de la tesis: palabras, ritmos, timbres, repertorios, territorios y personajes. Dichas categorías componen la densidad

semiótica sonoro-musical que nos hemos propuesto estudiar para lograr los objetivos planteados a través de un enfoque faneroscópico del trabajo etnográfico, o etnomusicológico.

Proponemos esta metodología autoetnográfica porque consideramos que la discusión sobre investigación artística en composición (Croft, 2015; Pace, 2016; Roels, 2014) convoca a generar metodologías propias del área como alternativa a adaptaciones académicas de un modelo estandarizado de investigación. En ese sentido, Croft considera que “investigación” (*Research*) es solamente lo representado en el esquema basado en una(s) pregunta(s) de investigación que se responden hipotéticamente en un anteproyecto de investigación estandarizado, o común, y en los requisitos que exigen ciertas disciplinas o áreas de las humanidades, ciencias sociales y artes. Sin embargo, responde Pace, eso no se debe a una falta de discusión epistemológica sino a una falta de debate sobre los procesos formativos y administrativos de las universidades, facultades y conservatorios de nivel profesional. La discusión a la que apunta Pace es a la que convoca a docentes y académicos a replantearse el vínculo entre ciencia y arte: investigación y composición. La presente investigación se enmarca en la licenciatura de la FaM-UNAM, donde, creemos, no aparece una reflexividad sobre el desarrollo del área artística en el ámbito de la etnomusicología, pues la investigación artística y las discusiones académicas en torno de ella (De Assis, 2015; Biggs et al. 2010; Wilson et al. 2013; Borgdorff, 2010) no forman actualmente parte de los planes y programas de la carrera.

El impulso académico que nos ha permitido desarrollar esta metodología surgió del seminario Investigación Artística en Música, impartido por Rubén López Cano en la Facultad de Música de la UNAM, del 4 al 10 de septiembre de 2016 en el área de posgrado de dicha institución, nivel en el cual se abordan dichas discusiones.

Elegimos analizar el ámbito de la composición porque es el que más se ajusta a los límites planteados por la metodología etnográfica aplicada al caso específico que trabajamos: el estudio de voces, palabras, repertorio o archivo, afectos, timbres, y ritmos y cuerpos. El modelo de análisis autoetnográfico es el mismo que el etnográfico; es decir, el que aplicamos al repertorio o archivo presentado. No obstante, en esta sección autoetnográfica hacemos una sugerencia, o convocamos a la posibilidad de extender este estudio hacia la dimensión armónica, tanto del repertorio como de las composiciones originales. Sin embargo, reconocemos que por ahora este estudio desborda los objetivos de la tesis; queda pendiente, entonces, realizar el análisis armónico de este repertorio o archivo.

La composición del grupo de piezas que se presenta a continuación se desarrolló al mismo tiempo que la experiencia etnográfica. El título de cada pieza está referido a un sitio en internet en el que se escucharán las interpretaciones grabadas por el mismo compositor en distintos espacios y momentos. Creemos que es un recurso más para expresar lo que hasta aquí sostenemos respecto del campo de acción musical desplegado en actos mnemónicos y monumentales. Lo que muestran puede interpretarse como una evidencia de que el acercamiento etnográfico se realizó fundamentalmente a través del cuerpo, del saber decir y escuchar, del estar ahí y prestar completa atención a los colegas músicos para aprender de su campo de acción sonoro-musical. Saber tocar la guitarra de ciertas maneras como saber hablar el idioma de cierta manera.

### 2.6.1. Guitarroamérica <sup>67</sup>

(Liga a la obra completa:  
[https://www.youtube.com/watch?v=qFHZW4C2ZSo&list=PL1rIfQOBZZC6ixk4ISDBwOCqo\\_Iz458Q\\_](https://www.youtube.com/watch?v=qFHZW4C2ZSo&list=PL1rIfQOBZZC6ixk4ISDBwOCqo_Iz458Q_))

Esta obra para guitarra es el resultado de trabajar afectos rítmicos<sup>68</sup> y tímbricos<sup>69</sup> surgidos de mi participación en diferentes Actos que se remontan a mi infancia. Toda mi vida he convivido con música y sonares de Chile en México. La que aquí se presenta es una música chilena hecha en México.

La intención del conjunto discográfico es representar lo que *en afecto* sucedió durante mi experiencia en los Actos, pensándolo desde el análisis de Repertorio, como lo presentamos en otro capítulo de esta tesis.

Una parte de la discografía se constituye por piezas compuestas a partir del estudio de tres estilos chilenos: cueca, *tonádica* y vals, y dos piezas en estilos argentinos: zamba y chamamé.



Foto 129: Ejemplar de CD.

<sup>67</sup> Ver anexo, p. 164

<sup>68</sup> Cfr. p. 56

<sup>69</sup> Cfr. p. 61

### 2.6.1.1. Cueca interfecta

(Liga en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=f1knqRTD5jl>)

Esta pieza es un homenaje a Víctor Jara. El título indica irónicamente una relación entre la forma de la composición de la pieza en sí misma con la muerte del personaje aludido. Interfecta/o/e significa 'muerte por muerte violenta'.<sup>70</sup> Esta pieza no se compuso pensando en el canon de las formas 'cuequeras' (Loyola, 2010) ni formas que observamos en campo. Desde este canon, la cueca tiene formas definidas que Margot Loyola (Op. Cit.) consignó en su obra. La intención de esta pieza es incorporar ciertos afectos rítmicos y tímbricos. El doble sentido del título indica la muerte violenta de una forma (y de un género), y de una persona, un músico llamado Víctor Jara.



Ilustración 8

El fragmento anterior corresponde al inicio de la pieza. Entre el segundo y tercer compás comienza la emulación de un tipo de aplauso 'cuequero' que ya hemos analizado; está indicado con el símbolo de acento (triangular) sobre las notas del canto del bajo. La voz principal de la pieza la lleva el bajo, las voces superiores le van acompañando de tal forma que la mano con la cual se da el ataque en la guitarra se hace con técnica de *plaque*. Las melodías las lleva el pulgar de dicha mano.

<sup>70</sup> Según el diccionario de Ana María Moliner, la palabra interfecto tiene dos sentidos: 1. Muerte de muerte violenta; 2. Persona de la cual se habla.



Los moldes rítmicos los he encontrado en las obras de Margot Loyola (2006 y 2012), Violeta Parra (Norambuena et al. 1993; González et al. 2018), Juan Antonio Sánchez (1998), y Rodríguez y Kaliski (1993). Gracias al trabajo de dichos autores generamos un marco de estrategias gráficas para transcribir este estilo de música: la cueca, la tonada, la zamba. Sin embargo, ningún sistema de transcripción será capaz de testimoniar lo que efectivamente tocan los músicos; es por ello que pensamos en la noción de estilo en lugar de la de género. El fragmento de Cueca Interfecta que presento es el modelo más adecuado a mi propia experiencia de tocar este estilo, de saber escucharlo y hablarlo. Ese modelo coincide con los modelos citados, y ellos coinciden entre sí.

Son las diferencias entre todos los que delatan un estilo y no un género. E. g., hay diferencias mínimas en los movimientos de la mano que hace los rasgueos, lo cual tiene un efecto particular y diferente al de quien genera el mismo estilo con otros movimientos. En esta pieza incorporé el hablar del aplauso a la guitarra; con ello quiero indicar que la convivencia del aplauso con la guitarra refuerza un estilo chileno si se les presenta bajo ciertas condiciones, como pueden ser las rítmicas. ¿Cómo se podría incorporar, por ejemplo, a una composición guitarrística, el modelo rítmico que hace el pandero 'cuequero'?; en mi práctica compositiva se presentó este tipo de preguntas. Aunque las composiciones presentan evidentemente el sonar y hablar de una guitarra, involucran también la colaboración que estos sonidos, y los cuerpos que los producen, han ejecutado con otras voces, como los aplausos, el pandero, el zapateado y el bombo legüero.

### 2.6.1.2. Tonádica moderna

(Liga en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=7JHWjuzLk3I>)

Violeta Parra compuso una pieza llamada *Mazúrquica Moderna*, que dice:

– Me han preguntádico unos graciósicos una preguntica muy infantilica...

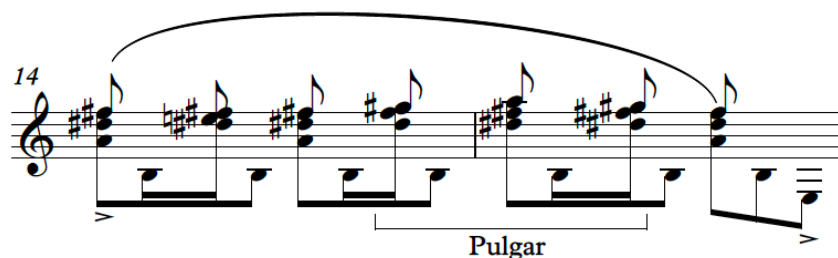
Con este juego de palabras, J.A. Sánchez, “Chicoria”, músico chileno, compuso una pieza titulada *Tonádica Violética*, que dice relación con la tonada, con Violeta Parra, su oficio de cantora y su Mazúrquica. Pero al ser una composición instrumental para guitarra ya no es una tonada, porque una de las condiciones, según ciertos cánones académicos (Loyola, 2006) y populares, es que la tonada es canto de voz acompañado con guitarra. Al componer una tonada para guitarra, donde dicho instrumento llevará una voz melódica más un acompañamiento de



*Ilustración 9*

voces, se estaría rompiendo con esa condición prescrita del género.

En el fragmento anterior representamos el modelo rítmico que aparece en la obra de J.A. Sánchez en su estilo de tonádica. Este modelo aparece también en las *Anticuecas* de V. Parra, así como en las estrategias gráficas de autores que citamos para representar tanto la cueca como la tonada.



*Ilustración 10*

En el fragmento de la Ilustración 10 utilicé una forma de digitación de notas sobre el diapasón de la guitarra que conocí en la obra de J.A. Sánchez. El uso canónico de mi formación en la cátedra de Instrumento Guitarra, en la Facultad de Música de la UNAM, se limita a utilizar cuatro dedos: 1=índice, 2=medio, 3=anular, 4=meñique. En las notas superiores, o agudas, que aparecen en la sección indicada con el corchete “Pulgar”, se encuentra una posibilidad única de realizar lo que dice la partitura sólo si se digita con el pulgar sobre el diapasón; de esta manera se expanden las posibilidades armónicas de la guitarra. El uso del pulgar como quinto dedo capaz de digitar el diapasón permite la creación de acordes más abiertos, hasta de seis voces.

¿Se puede hablar de una subjetividad de la guitarra chilena que incorpora afectos armónicos a los afectos rítmicos?; si existe una subjetividad rítmica ¿podría existir también una subjetividad armónica de la guitarra chilena?

*Tonádica moderna* es un estudio en Si mixolidio para melodía acompañada; es un estudio tanto del ritmo de los arpeggios y rasgueos de la mano derecha como para la técnica de digitación de acordes y melodía con el pulgar de la mano izquierda, de tal manera que la mano izquierda articule acordes y melodías utilizando los cinco dedos de la mano y no solo cuatro, como se suele enseñar en el canon de los programas y planes de estudio bajo los cuales me formé como guitarrista.

### 2.6.1.3. Tonádica pacífica

(Liga en internet: [https://www.youtube.com/watch?v=dIFIuA\\_c8c](https://www.youtube.com/watch?v=dIFIuA_c8c))

Esta pieza es un homenaje a las cinco *Anticuecas* de Violeta Parra. El estudio de estas piezas como parte de mi formación guitarrística condujo a la exploración musical a partir de la experiencia corporal de tocar guitarra. La intención de esta pieza es generar una incorporación del efecto que tuvieron en mí las *Anticuecas*, teniendo en cuenta la relación de las manos con la guitarra, más que de la teoría musical con el instrumento. La *Tonádica Pacífica* es una pieza que quiere transmitir lo que sentí al conocer la mencionada obra para guitarra de Violeta P.

Esta pieza está compuesta desde la experiencia de subir y bajar por el diapasón con posiciones más o menos fijas de la mano que digita sobre él; es un ir y venir como el oleaje, metáfora que indica una conexión territorial entre México, Chile y mi propia biografía. El fragmento corresponde a las primeras frases de *Tonádica Pacífica*, en el que se indica con una ligadura que el canto de la voz superior debe articularse con algún criterio unificador. Ese criterio es el de digitar sobre la misma cuerda, ir y venir sobre la misma cuerda para que el canto tenga la misma consistencia tímbrica.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 6/8 time signature. A tempo marking of '(3)' is present. The melody consists of a series of quarter notes, with a slur over the first six notes. Below the staff, there are rhythmic markings: a vertical line with a flag, followed by a horizontal line with a bar underneath, and another vertical line with a flag. The dynamic marking 'mp' is placed below the first staff. The second staff continues the melody with a slur over the first four notes, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. Below the staff, there are rhythmic markings: a vertical line with a flag, followed by a horizontal line with a bar underneath, and another vertical line with a flag. The dynamic marking 'mf' is placed below the second staff.

Ilustración 11

El fragmento anterior corresponde a la segunda frase, en la cual el tratamiento de la melodía del bajo se debe interpretar de la misma manera; es decir, cantar las notas sobre la misma cuerda, de tal manera que se haga consistente un timbre.

#### 2.6.1.4. Por lo que vivo

(Liga en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=MEIBvTQV8eA>)

La pieza titulada *Por lo que vivo* es un poema musicalizado<sup>71</sup>. El poema original, al que tuvimos acceso en el marco de esta investigación<sup>72</sup>, fue escrito por Armando Cassigoli, escritor chileno exiliado en México. El poema original fue escrito en estrofas de cuatro versos endecasílabos.

*Maduro de esperar mis juventudes,  
cansado de inventar mi propia suerte,  
veo pasar la vida en cada trino,  
en cada soledad, en cada muerte.*

*Hay un parrón quizás en el recuerdo,  
Un perfume de sal en mares fríos,  
Un cabello de llamas en el lecho,  
Un andén provinciano en el estío.*

*Una gran alegría en el camino,  
El recuerdo de viajes ya perdidos,  
Un largo atardecer un largo vino,  
Bebido en mi Santiago peregrino.*

---

<sup>71</sup> Ver anexo.

<sup>72</sup> Cassigoli, 2014.

*Un viento de nostalgia azota y quiebra,  
 Los tristes ventanales del exilio,  
 El pacífico me baña en otras tierras,  
 Pronuncia el nombre patria en otro sitio.*

*Pasan mis siglos lentamente y quiero  
 Reposar en Chillanes ya perdidos  
 Recorrer esos mil Valparaísos  
 Que hay en cada pedazo de mí mismo.*

*A esta hora es poco lo que pido;  
 Solo el pan, solo el aire, solo el vino,  
 La libertad de ver a mis montañas,  
 La libertad, en fin, por la que vivo.<sup>73</sup>*

La musicalización se hizo con el material presentado de la pieza que se titula *Tonádica Moderna*. El acompañamiento está armonizado en B7 (Si mayor con séptima menor) y A7 (La mayor con séptima menor). Es un canto en melodía modal, en Si mixolidio. Los versos de esta pieza se sostienen en un acompañamiento que hemos transcrito como se muestra a continuación, reconociendo los puntos en común con los sistemas de transcripción de los autores que hemos citado:



*Ilustración 12*

<sup>73</sup> Publicado en *Araucaria de Chile* (Revista dirigida por Volodia Teitelboim), núm. 38, Santiago de Chile, 1987 (Cassigoli et. al. 2013:158).

Si bien reconocemos la incorporación de material musical asociado a la tonada, como género cultivado en lugares rurales de Chile (Loyola, s/f), comprendemos que esta es una música compuesta en México, lejos del territorio en el era cultivada por personas específicas, como las cantoras.

El poema habla precisamente desde la lejanía y el exilio. Es un canto al territorio que se ha dejado, un canto a “mi Santiago peregrino”, refiriéndose quizás a la Región Metropolitana de Santiago, aunque podría referirse también al centro de la ciudad, a la Municipalidad de Santiago. Cualquiera sea la interpretación, todas ellas válidas, pensamos que la idea de tonádica como estilo refuerza esa noción de subjetivación exiliada, desterritorializada, porque ya no es un género cultivado en esa región de la que se es, sino que es una música creada fuera, lejos.

**2.6.1.5. Zamba Tarambana** (Liga: <https://www.youtube.com/watch?v=6oeEsESldws>) y **Perro Tarambana** (Liga: <https://www.youtube.com/watch?v=mqR6NFwMK58>)

Ambas piezas están compuestas en La menor con el mismo material musical. Como en las anteriores, la forma no fue objeto de atención tanto como el afecto rítmico estilo Zamba y sus timbres. La primera es un estudio de arpegios para ambas manos, la segunda un desarrollo con letra acompañada estilo Zamba argentina. Este estilo se suele conocer y practicar en núcleos familiares. En el ejercicio autoetnográfico (López-Cano et al. 2012) la aparición de este estilo se encuentra en los más lejanos recuerdos de la infancia, de los cuales los más nítidos se remontan al recuerdo de haber aprendido a tocar y cantar una pieza titulada *De mi esperanza*<sup>74</sup>.

Es tarambana porque tiene un hipo que es una referencia a Óscar “Cacho” Duvanced, músico oriundo de Tandil, Argentina, que radicó en Ciudad de México los últimos años de su vida. Esta pieza es un homenaje a él.

---

<sup>74</sup> También conocida como *Zamba de mi esperanza*, del compositor argentino Luis Profili.

*Tarambana, viejo perro  
que olfatea la ciudad.  
Vaga buscando el aroma  
que una noche lo embriagó,  
vaga hociqueando las calles,  
lamiendo los restos de la soledad.*

*Entra sediento a un boliche  
Y se afana un rincón.  
Siente en el pecho tronera,  
Se lame la herida que en su alma encontró  
Viejo perro tarambana  
Que embriagado aúlla la zamba ¡ay dolor!*

*Tarambana ladra y bebe,  
Se le va escapando la dignidad.  
Bebe al compás de una danza  
Que otra noche bailó  
Hoy lo atormenta el recuerdo  
De los pasos que dio.*

*Canta azorado en penumbra  
Unas coplas para el sol,  
Canta buscando a la luna  
Que una nube le robó.  
Viejo perro tarambana  
Que embriagado aúlla la zamba ¡ay dolor!*



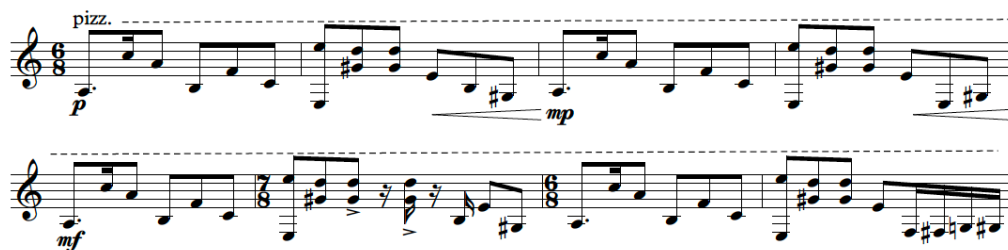


Ilustración 13

El fragmento de partitura anterior corresponde a la primera frase de *Zamba Tarambana*. El hallazgo que obtuvimos con el estudio de este género se encuentra en la posibilidad de representar cierto aspecto estilístico que corresponde al modelo rítmico del primer compás. El hallazgo consiste en que ese mismo modelo rítmico se escucha en ciertas interpretaciones del estilo tonada (y tonádica), e incluso en el estilo cueca, lo cual hemos constatado tanto en terreno como en documentos y en la discusión. Dentro del catálogo de acompañamientos de la tonada que M. Loyola consigna en su trabajo (op. cit.), encontramos dicho modelo del primer compás de esta *Zamba Tarambana*.

El compás que cambia a una métrica de 7/8 (siete octavos) es un hipo típico de una persona tarambana. Esta frase evoca el recuerdo de quien toca la guitarra en estado de ebriedad y a la mitad de una frase eructa; con este gesto se apela a la experiencia corporal como insumo interpretativo.

#### 2.6.1.6. Chamamé

(Liga en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=2KFgQFLzWFg>)

Esta pieza es instrumental para acordeón y guitarra. Para el acordeón es un estudio a dos manos. Para la guitarra es un ejercicio de rasgueo del ritmo básico del chamamé, que, según estudiamos con S. Seves en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, es similar a un estilo chileno que ha desaparecido, llamado “cachimbo”. La siguiente representación gráfica coincide tanto con el acompañamiento de chamamé como con el de cachimbo:

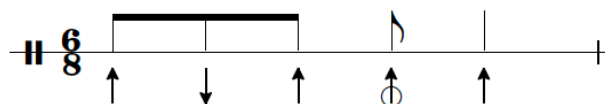


Ilustración 14

Según hemos constatado en campo, en reuniones y Actos de los núcleos familiares, se suelen incluir músicas de otros países. En generaciones de personas nacidas en las décadas de 1940, 50 y 60 es notoria la presencia de repertorio argentino: tango, zamba, milonga, chacarera y chamamé. Quienes nacieron después de los años 70 del último siglo del milenio pasado suelen practicar un repertorio que no incluye este tipo de estilos. Constatamos en reiterados Actos que los músicos más jóvenes tienen una mayor presencia con repertorios autorales propios que prescinden de este tipo de estilos. En el último Acto en el que participamos sólo dos intérpretes tocaron alguno de los estilos de los que hasta aquí hemos estudiado; una es Yaya F. y la otra Katy Campos. El resto de las presentaciones interpretaron en su mayoría repertorio autoral.

En un Acto de conmemoración del natalicio de S. Allende escuchamos una pieza titulada *Chamamé a Cuba* que incluimos en la parte de autores colectivos.<sup>75</sup> Lo presentaron Antar y Margarita, miembros activos de la Peña Tecuicanime; ellos son de una generación que, como Katy Campos, interpretan estas piezas que se escuchan cada vez menos en los repertorios de los músicos y músicas chilenas que actúan en algún Acto.

La composición de esta pieza titulada *Chamamé*, que forma parte de esta discografía, se realizó en colaboración con Dinorah Ponce de León, quien también colaboró con la metodología utilizada para la composición de esta discografía. Este método consistió en prestar atención a los aspectos rítmicos y tímbricos del estilo, y tratar de imitarlos de manera libre de teorización, atendiendo más bien a las sensaciones que provoca su escucha. La intención fue incorporar estos dos

---

<sup>75</sup> Ver capítulo anterior.

aspectos del estilo: ritmo y timbre. Resaltan los resultados en la composición de Dinorah Ponce en el acordeón, porque su incorporación, o la experiencia posterior a ella, fue transcrita de manera diferente a la transcripción prescriptiva. El resultado se cifró en una métrica de 3/4 (tres cuartos) que presentamos a continuación:



*Ilustración 15*

La metodología de incorporación se dio a partir del aprendizaje posible en una serie de Actos realizados por migrantes. En este caso, migrantes que constituyen subjetividades diferenciales territorializadas por los mismos afectos. Son los ritmos que eventualmente me impactaron más en ciertos momentos de mi biografía musical. Son un reflejo de las músicas que he incorporado durante los años que ha durado esta investigación. Son una consecuencia de los timbres de los Actos, las grabaciones y la memoria. Este conjunto de ritmos y timbres son una parte del conocimiento que los músicos chilenos tienen de su cultura y así lo establecen en sus presentaciones. Cada una de las personas con las que trabajamos en esta investigación se encargó de representar a Chile, y así como las banderas, y la comida y bebida, también hubo música. Como hemos visto, en todos los Actos aparecen repertorios de diversos lugares de Latinoamérica, así como también de timbres característicos que son producto del conjunto específico de instrumentos musicales con los que se ejecutan estos repertorios. Los límites de este conocimiento se establecen en las diferencias generacionales. Los estilos hasta aquí tratados ya no aparecen en los músicos más jóvenes, nacidos a partir de la década del 2000 a la fecha.

## 2.7. Cuerpos colaborativos II

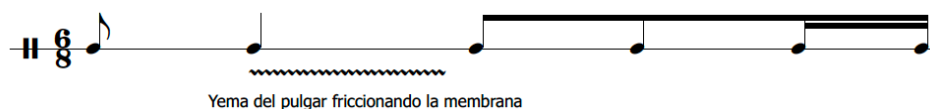
Durante una estancia de seis meses en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile participamos en un taller denominado “Taller de Música Chilena”. El profesor a cargo del taller fue Sebastián Seves, en el cual participaron estudiantes nacidos entre el año 1998 y 2001. El objetivo del taller era que cada uno de sus participantes propusiera una pieza para conformar, al final del semestre, un programa completo. Las piezas que conformaron el repertorio final son:

- *Alturas*, de Inti Illimani.
- *Largo Tour*, de Sol y Lluvia.
- *Arriba en la cordillera*, de Patricio Mans.
- *Anticueca 2*, de Violeta Parra (arreglo de Felipe González, participante del taller).
- *El Chute Alberto*, de Roberto Parra.
- *Dueño del Barón*, de autoría popular.

El maestro S. Seves propuso a los participantes que cada quien, bajo sus propios términos y cánones personales, propusiera una pieza de “música chilena”, sin mediar discusión previa. La idea fue develar, sin más que el filtro personal, la premisa de lo que es “música chilena”. La discusión vendría después, cuando se analizara la decisión final del repertorio, el cual se conformó por medio de una votación en la que se descartaron algunas piezas. Al final quedaron seleccionadas las que hemos mencionado, y de ellas, por contrastación, queremos resaltar dos: las cuecas *El Chute Alberto* y *Yo soy dueño del Barón*. Sólo el maestro Seves sabía cómo tocar ese estilo de cueca que es la cueca chora. Ningún otro participante, por muy chileno que fuere, sabía tocar algún estilo de cueca. A pesar de haber nacido todos ellos en Chile y de ser músicos, no conocían sobre cueca más de lo que habrían experimentado en actividades oficiales de los colegios, instancia en donde se inculcan los bailes llamados populares, como los que, según hemos consignado, aparecen en los Actos de Fiestas Patrias.

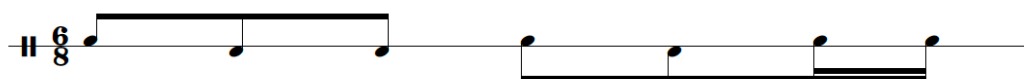
Así, entonces, ese taller fue de aprendizaje para casi todos los participantes en lo que a cueca se refiere. Según lo expuesto por Sebastián Seves, la cueca es un ritmo de 6/8 (seis octavos) que se suele cantar y tocar con pandero, guitarra y cajón. Las siguientes son las representaciones gráficas de las bases rítmicas que nos enseñó S. Seves para tocar cueca:

Pandero:



*Ilustración 16*

Cajón y Guitarra:



*Ilustración 17*

Estos modelos que incorporamos durante el taller también coinciden con el estado del arte del saber decir de la música chilena en términos guitarrísticos, rítmicos y tímbricos. Sirven para captar una base rítmica que persiste y se multiplica más allá de los propios límites de la representación gráfica. Pero, a la vez, estos moldes no sirven para explicar los repertorios que aparecen en los Actos de otros migrantes aparentemente desvinculados con el exilio, porque este tipo de estilos no se interpreta en sus Actos. No podemos sostener que los modelos rítmicos hasta aquí examinados sean los límites de representación de toda una subjetividad chilena. Si bien explican una parte del conocimiento desplegado en los Actos que realiza su comunidad, se agotan en la diferencia etaria, o generacional. Hay, por ejemplo, un circuito de músicos llamados internacionales, en los que circulan renombrados artistas que conforman la escena de premios internacionales, pasarelas, reflectores y cámaras. Estos artistas no se presentan en los Actos que realizan los migrantes.

Por lo anterior, adquiere especial relevancia el concepto de colaboración, porque quienes se disponen a interpretar música chilena en los Actos de dicha comunidad son poseedores de un tipo de conocimiento alejado de mercados globales o masivos. Es un conocimiento más íntimo, el cual muchas veces los músicos comparten sin cobrar por ello; especialmente en los Actos Mnemónicos del exilio se da un tipo de colaboración colectiva que no es remunerada. En este tipo de actos, por ejemplo, la cueca es diferente a la cueca de las Fiestas patrias, o Peña o Fonda dieciochera, actos en los cuales Chile aparece como un territorio rojo, blanco y azul, con sabor y olor a carne asada, choripan y vino tinto, y en el cual se baila cueca. Una cueca, dicen los propios cultores, una cueca de centro, de huaso, un tipo de cueca que es diferente a la cueca chora.

Los modelos rítmicos que hemos presentado hasta aquí son parte de un saber hablar, o saber tocar, ciertos estilos musicales que dicen relación con una cierta subjetividad de residentes chilenos en México. Este es un saber hablar conformado por los esfuerzos de personas que colaboran con el fin de preservar, estudiar y compartir música chilena para guitarra. Esta colaboración se finca en la obra de autores específicos, como los que hemos nombrado, y seguirán nombrándose. Quienes colaboran han creado un archivo que afirma los modelos hasta aquí propuestos. En ese sentido se ha realizado un prolífico trabajo de investigación musical que apunta cada vez más a una monumentalización de ciertos afectos que hemos venido tratando y que han sido consignados por los diversos autores que han transcrito música chilena, los cuales han sido citados. En el caso de Violeta Parra, por ejemplo, las consecuencias de su grandeza se han plasmado en un museo ubicado en la calle Vicuña Mackenna, en Santiago Centro, Chile, donde se realizan numerosas actividades artísticas que captan la colaboración de diferentes grupos etarios de la sociedad.

En el caso de los exiliados chilenos residentes en Ciudad de México, hay músicas que se han transmitido de manera oral en la realización de sus Actos. Estas músicas se componen fundamentalmente de afectos rítmicos y tímbricos, cuya

reiteración facilita y propicia una incorporación; son afectos que tienen como fin territorializar cuerpos. La evidencia de esa territorialización es el saber hablar y el saber decir. Las tensiones sociales estudiadas a la luz de esta metodología aparecen en el estudio de los Actos como experiencia sensorial. Lo que se siente son los afectos tímbricos y rítmicos que a nivel individual se van marcando en el cuerpo y en la memoria. Estos afectos, en el caso de los exiliados, son comunes y reiterativos, contrastando con el de otros ámbitos del mismo grupo, como son, por ejemplo, “los exiliados de la democracia”, o “autoexiliados”, que suenan y hablan diferente a los exiliados de los años 70<sup>76</sup>. Los más jóvenes suenan guitarras eléctricas, no tanto acústicas; otros estilos con otro tipo de métricas y otro tipo de timbres; con instrumentos eléctricos y con producciones musicales digitales. Según la teoría de los simuladores (Henrández, 2014; Barsalow, 2009) estos afectos impactan nuestro cuerpo de tal manera que una parte de nuestra subjetividad como individuos está construida a partir de la memoria que generamos de nuestra experiencia. Los timbres y los ritmos resultan entonces fundamentales en la experiencia musical, porque son saberes del cuerpo, saber escuchar y saber decir.

## 2.8. Monumentalización II

La memoria construye cuerpos monumentales a través de la repetición que se presenta en los actos mnemónicos. La dimensión sónica de dichos actos, orientados por el poder de la memoria, es repetitiva. Aunque se permiten algunas variaciones, lo constante es escuchar las mismas piezas, los mismos autores y los mismos relatos. La siguiente tabla muestra parte del repertorio que se presentó en los actos mnemónicos de “El Golpe”.

---

<sup>76</sup> Ambos términos “exiliados de la democracia” y “autoexiliados” surgieron en mesas de trabajo durante el Primer Cabildo de Chilensex Organizadxs CDMX, realizado en El Juglar en 2019. Son conceptos que emergieron de la reflexión colectiva.

Tabla 2

	AUTOR	TÍTULO
2017	Víctor Jara	Ni chicha ni limoná
	Víctor Jara	Te recuerdo Amanda
	Quilapayún y Sergio Ortega Alvarado	El pueblo unido jamás será vencido
2018	Víctor Jara	Te recuerdo, Amanda
	Violeta Parra	Qué dirá el santo padre
	Violeta Parra y Patricio Manns	La exiliada del sur
	Víctor Jara	Plegaria a un labrador
	Quilapayún y Nicolás Guillén	La muralla
	Quilapayún y Sergio Ortega Alvarado	El pueblo unido jamás será vencido

Uno de los Actos se llevó a cabo el día 9 de septiembre de 2017 en el Salón de actos Salvador Allende, en la sede del Partido Popular Socialista de México, ubicada en Álvaro Obregón N°185, Colonia Roma, Ciudad de México. El segundo se llevó a cabo el día 11 de septiembre de 2018 en el Centro Cultural el Juglar, ubicado en Manuel M. Ponce N° 233, Colonia Guadalupe Inn, Ciudad de México. En total se interpretaron nueve piezas, de las cuales cuatro pertenecen al cancionero de Víctor Jara, tres al cancionero del conjunto Quilapayún y dos al de Violeta Parra. De las cuatro de V. Jara, dos son la misma pieza, “Te recuerdo Amanda”. Además, del Quilapayún se encuentra repetida la pieza titulada “El pueblo unido jamás será vencido”. Sin embargo, como se comentó, la repetición permite ciertas variaciones. De las nueve piezas recolectadas en “El Golpe”, cinco son variaciones y cuatro son repeticiones. Otro aspecto fundamental de la variación tiene que ver con la performance de las piezas. La pieza “Te recuerdo, Amanda” fue ejecutada en 2017 por el dúo Trovando, núcleo duro del conjunto Tiempos del Sur, y en 2018 por Max y Andrea, los intérpretes más nuevos y jóvenes del conjunto Tiempos del Sur. Un análisis musical muestra que Trovando





Parra es un personaje monumental; todo monumento genera una sombra, y en esa sombra queda el material que no sirve para construir el monumento.

En el catálogo no se incluye un estilo musical que se practica hasta el día de hoy en diversos lugares de Chile, que a ciertos sectores de la población de ciudades de las regiones centrales, como Valparaíso y Santiago, les resulta representativa de lo chileno, mientras que otros sectores de la población desprecian el nombre de “cueca chora” a ese estilo, porque, dicen, es una “alegoría de la delincuencia” y eso es “inaceptable para representarnos como sociedad”.

Uno de los máximos exponentes de ese estilo fue el hermano menor de V. Parra, El “Tío Roberto”, que cantó principalmente cuecas que grabó junto a músicos reconocidos de la escena en la década de los años 60. En este sentido, su filiación musical sería reforzadora del sentido de lo chileno en el marco de actos de chilenos en Ciudad de México.

Roberto Parra, hermano menor de Violeta y Nicanor, publicó en 1971 las “Décimas de la Negra Ester”, en la cual, según el prólogo escrito por Nicanor Parra, su hermano mayor, “el Tío Roberto opera de hecho en los bajos fondos del barrio chino de la palabra hablada- al margen de toda convención policial o académica”.

En 1990 publicó un material musical conocido como “Los tiempos de la Negra Ester”, obra a partir de la cual su música se ha conocido como “Jazz huachaca”, ampliamente reinterpretada en diversos lugares de Chile.

En 1999 se publicó un librito titulado “El golpe”, escrito en décimas por Roberto Parra. En este libro relata el Golpe de Estado de 1973; años después, en 2011, el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional de Chile publicó un libro con décimas inéditas. El libro fue titulado “Soy zurdo de nacimiento”, que es un verso de una de las décimas incluidas en el libro; más allá de pensarlo, concebirlo como una simple herramienta publicitaria, el título sugiere una filiación política que bien

podría enmarcarse dentro de los actos de los exiliados, pero ello no es así. El Tío Roberto y la cueca chora están en la sombra.

El Tío Roberto ha quedado relegado a la sombra monumental que proyectan sus hermanos Violeta Parra y Nicanor Parra, y sus sobrinos Ángel e Isabel Parra. Será quizás porque el canto de ellos es más comprometido (García, 2010) que el del Tío Roberto, no obstante que su hermano le reconoce “escribir desde los bajos fondos”. El Tío Roberto cantaba y tocaba su guitarra en prostíbulos y era un bebedor consuetudinario. Su representación queda al margen de las sonoridades discursivas del exilio precisamente por sus características de libertino. ¿A qué revolución servirían estas características?, ¿a qué tipo de izquierda representa alguien que le canta a las “hijas del demonio”?

Al puerto de San Antonio  
 Me juí con mucho placer  
 Conocí a la Negra Ester  
 En casa de Celedonio

Era hija del demonio  
 Donde ella se divertía  
 Su cuerpo al mundo vendía  
 Le quitaban su trabajo  
 Porque un escarabajo  
 Donde el jilucho caía

Las décimas del Tío Roberto son el tipo de material que permanece en la sombra que proyectan los personajes como Violeta o Víctor Jara. Su ausencia es notoria no solo en los cancioneros del exilio, sino en la obra de eruditos como Margot Loyola o en la producción documental “Avivando la cueca”. Ambas, la serie documental y Margot, no mencionan al Tío Roberto como figura de la música chilena, a pesar de que se menciona a otros músicos, cuequeros, guitarristas,

acordeonistas y payadores que colaboraron con el Tío Roberto. También ha quedado relegado de los discursos académicos como el de M. Loyola (2006), la cual se opone rotundamente al nombre de “cueca chora”, con el argumento de que ese calificativo apela a una subjetividad indeseable: el del “choro”.<sup>77</sup> Durante nuestro viaje de campo en Chile constatamos que folcloristas y músicos profesionales que, aunque se conciben fuera de lo académico, elaboran discursos de repulsión a la cueca chora, dejándola al margen por una supuesta apología del crimen y de los criminales y de representaciones no deseables del ser chileno.

El contenido “desde abajo” de la obra del Tío Roberto lo excluye de diversos discursos constructores de cánones de música chilena. Tanto en el ámbito erudito como en el ámbito del exilio, su ausencia indica su propia naturaleza marginal, como bien lo señalaba Nicanor en el prólogo de las Décimas. Este caso da cuenta de cómo se construye y representa la “cultura musical chilena” desde ámbitos diferentes. En lo que atañe a la investigación de la cual se extrajeron las hipótesis de estos procesos de monumentalización, tanto la repetición como la sombra, la obra del Tío Roberto recuerda lo sensual, lo mundano, lo callejero, atributos no deseables para construir una memoria del exilio o de cierta subjetividad chilena que representan los migrantes a través de sus Actos, a pesar de que un buen número de exiliados pertenecía a la clase social que retratan las décimas del Tío Roberto. Estas diferencias dan cuenta de la compleja constitución del exilio en términos demográficos, de clases y oficios. La ausencia de este personaje se puede comprender como un efecto de la mnemopolítica<sup>78</sup> en la cual el estamento universitario o académico continúa a la cabeza de las organizaciones sociales del exilio chileno en México. Canta el Tío Roberto, como anunciando el destino de una obra que se olvida:

---

<sup>77</sup> “Delincuente; matón; cabrón; duro; valiente”.

<sup>78</sup> Este concepto está definido en las pp. 97 y 106.

Cantando en la Vega Chica

Yo me gano los poroto'

Y siendo Roberto Parra

Para qué tanto alboroto

Voy a cumplir los doce

De cesantía

Putita que sale cara

La perra via

La perra via digo

en los desierto'

No me'scuchan los vivo'

Menos los muerto'

Ya toy aclimata'

Morir callao

## 2.9. Olvido inevitable

Cientos de historias, quizás miles, conforman la trama de una historia más grande, un “gran relato” (Ricoeur, 2012). Se escuchan memorias que circulan en los relatos de los “miembros del gueto”<sup>79</sup> que se suman y congregan para narrar sus relatos que conforman ese gran relato.

En los Actos las conversaciones narran historias familiares y biografías de algunos conocidos ya muertos y de otros que están muriendo. A veces las conversaciones tratan sobre las enfermedades que aquejan a algunos y a veces sobre enfermedades fulminantes, inesperadas, que mataron a otros: “Aquí estamos todos en la fila”. Cada vez suceden más funerales, que son un lugar y momento de encuentro. Muchos encuentros se han dado en los velatorios de San Fernando, en Tlalpan, al sur de la Ciudad de México. Los que se van adelantando al “patio de los callados” dejan huella en las personas que después contarán, quizá en una

---

<sup>79</sup> Así se han referido algunos jóvenes exiliados a la comunidad aglutinada por la ASAG.

comida, una cena, durante una conversación cotidiana o en otro funeral, los relatos que evoquen la vida de esos que se fueron y su vínculo con un relato colectivo. Algunas historias están asentadas en transcripciones de entrevistas y conversaciones que he sostenido durante la investigación con algunos miembros “del gueto”.

Hemos observado que la participación de los exiliados en los distintos foros que ofrecen espacio a las instituciones representativas de Chile en México es cada vez menor, incluso en la institución del exilio se hace evidente la merma participativa. También he podido notar cómo un grupo de personas con las que he colaborado se va desvinculando, personas que he visto entrar en un periodo de la vida llamado vejez. La institución del exilio se va quedando sin el elemento vital de cualquier política humana: un cuerpo de cuerpos que la sostenga. Este desaparecer deja un espacio que será ocupado por otras instituciones de la sociedad chilena en México, como la ACHIREM, tal vez, o como los que recién se aglutinan y se reconocen como autoexiliados.

La muerte de las personas por cualquiera circunstancia es una forma de olvido, no anticipada por Ricoeur (2012) ni por los estudiosos del olvido (Augé, 1998). No se trata de un olvido obligado, no se trata del desenlace de una confrontación de fuerzas ideológicas antagónicas; más bien, se trata de un olvido ineludible, un olvido que llega naturalmente, un olvido inevitable.

Hay miembros de la ASAG que continúan realizando los actos que cuentan esa gran narración que es la vida del presidente-pueblo y de la sabia-madre-pueblo. A pesar de que las listas de asistencia son cada vez menos nutridas, hay personas que se esmeran en perpetuar los espacios en donde esa gran historia, que es la suma de todas sus historias, se siga narrando.

Esta no es la lucha de la memoria del exilio en contra de una política negacionista. No hay, aparentemente, ninguna fuerza que esté deliberadamente en contra del exilio. No hay censura. No hay persecución. Ambas pertenecen a un pasado que se captura en los actos, que se sostiene en los relatos que convocan cada año a no olvidar por qué Salvador Allende llegó a la presidencia y cómo culminaron los mil días de su gobierno, allá en la década de 1970. Los miembros que quedan se congregan para recordar a su presidente, ¡compañero presidente! Se juntan y tratan de cantar las mismas canciones que habrían cantado en cuantos mítines se hubieren realizado en Plaza de Armas, Parque O'Higgins, Alameda y Quinta Normal. Pero la letra ya se olvida, se cambia el orden de las estrofas o se omite alguna. Se rompe la magia de una performance exhaustivamente repetida, ya sea porque la cantante necesita leer la letra de la canción que ella misma eligió para cerrar su presentación, o a los músicos se les olvidan los acordes, sus manos repasan las pisadas que se saben sobre el diapasón de la guitarra intentando hallar ese acorde ausente, mientras la cantante sucumbe a un enojo cada vez más evidente. El pueblo unido ya no canta, difícilmente alza el puño para apenas tararear una parte del estribillo. En el acto final de este año no hubo más de diez personas, bajo la mirada implacable de los retratos de Karl Marx y Vicente Lombardo Toledano que cuelgan de las paredes del Auditorio Compañero Presidente Salvador Allende en la sede del Partido Popular Socialista de México, en la Colonia Roma; estas diez personas escuchan al Queño y a Mauricio cantar el himno de la Unidad Popular, pero cantan como lo haría un mimo, sólo se escucha la voz de los músicos que bajan la intensidad de su propio canto para invitar al público a cantar; el público mueve los labios, pero sólo se escucha la voz de los músicos. No hay puño en alto. El repertorio se va olvidando. Pronto, miles de historias, recuerdos y relatos se habrán ido, y en su lugar quedarán las herencias. Quedarán los libros y otras publicaciones, quedarán grabaciones de conciertos que serán los archivos en los que futuros investigadores encontrarán fuentes para construir otras historias. En todo caso, quedarán las apropiaciones

que los más jóvenes hicimos de todo ese racimo de textos (González, 2009), toda esa densidad semiótica<sup>80</sup>.

Pero el olvido no puede ser total. No se trata de una destrucción sino de una transformación. Se cambian los acordes, se rearmonizan las melodías, se mudan los estilos, se encuentran nuevos timbres. No es un olvido implacable, es un ejemplo de resistencia y apropiación en un ejercicio de repetición, la resistencia que genera la tozudez de un grupo de personas que ha mantenido una militancia política por más de cuatro décadas y la apropiación que de todo ello hemos hecho sus hijos y nietos.

Actualmente observamos un entramado de historias más recientes que van tejiéndose alrededor de las instituciones chilenas que en México gozan de más vitalidad. Estos son los relatos de los chilenos que llegaron después de los años noventa. Muy pocos de ellos tienen o han tenido algún vínculo con la historia trágica del exilio. No. Algunos de estos relatos narran la abundancia económica que propicia migraciones de chilenos a otros lugares, como México, para realizar negocios y abrir canales bilaterales de importación y exportación de mercancías.

Otros relatos son los de cientos de estudiantes que escapan de un sistema educativo que los endeuda por veinte años, e incluso más. A estos jóvenes se les conoce como los endeudados del CAE<sup>81</sup>; sus prácticas son casi desconocidas para los exiliados, no se juntan ni se mezclan con ellos, son jóvenes que vienen de un Chile imposible para ellos, de ese Chile desconocido al que no pudieron regresar los exiliados “porque ya es otro país”.

Los migrantes chilenos vienen de un país en el que operan políticas de olvido obligado. Ese periodo de la historia que los exiliados evocan cada año se borró de los libros de texto y, según hemos constatado en entrevistas realizadas en

---

<sup>80</sup>Cfr. Marco teórico.

<sup>81</sup>Crédito con Aval del Estado.



Chile, la narración de esa historia depende fundamentalmente del tipo de colegio. La censura, como operación del olvido, se aplica en escuelas del “sector alto”. Los más jóvenes, en el rango de los 22 años en promedio, tuvieron un “despertar” en la universidad. Durante el periodo de colegiales y anteriores etapas escolares vivían en una “burbuja”, en la “ignorancia”. Vivian M., una estudiante de música, me ha contado que, en muchos colegios de Chile, particularmente en el que ella asistió, se evita hablar de la dictadura militar; en cambio, se habla de “pronunciamiento militar”. Le contaron una historia distinta a la que cuentan los exiliados; a ella, y quién sabe a cuántas personas más, les contaron una historia “políticamente correcta”; pero desde esa oscuridad, Vivian reconoce que incluso “en lo políticamente correcto eso se olvida” ... ¿qué será ‘eso’ que se olvida?<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup>Contrastar, por ejemplo, la Tabla 1 con el Anexo 2. Si fueren incluidas las letras de todo el archivo, el volumen de dicho Anexo 2 y por tanto de la presente tesis sería bastante mayor. Reconocemos que este ejercicio es un ejemplo de monumentalización. El Anexo 2 está conformado por las letras de las canciones de dos personajes monumentales de la memoria chilena: Violeta Parra y Víctor Jara quienes son reconocidos como los más grandes representantes músicos chilenos, según las entrevistas que hicimos durante los actos.

### 3. Tercera Discusión. Conclusiones

Analizamos y participamos en la realización de actos mnemónicos en un rango de tiempo que va del año 2008 al 2019. El acercamiento etnográfico se desarrolló como participante en dichos actos desde varias posiciones o puntos de vista: organizador, músico, sonorizador, audiencia o público y etnomusicólogo. Comprendimos que la experiencia vital de los colaboradores o participantes es lo que da vida a creaciones discursivas y asociaciones sonoro-significantes que configuran y son configuradas por los conceptos de tiempo(s) y espacio(s): estas son referencias filosóficas, de acuerdo a nuestro marco teórico.

La explicación que damos a este fenómeno es que dichas asociaciones que refuerzan vínculos y marcan diferencias entre subjetividades diferenciales se despliegan de manera multimodal en los actos mnemónicos. A dicho despliegue lo llamamos densidad semiótica o campo de acción sonoro-musical. Comprendemos a este campo de acción como una creación del lenguaje, un lenguaje que estudiamos tanto en la experiencia creadora como en las huellas que se pueden recolectar; tal es el caso, por ejemplo, del presente texto y sus materiales complementarios. Lo que alcanzamos a comprender como elementos creados por el lenguaje fueron voces, palabras, sonidos, archivos o repertorios y cuerpos. Estas son las referencias científicas que establecimos de acuerdo a nuestra metodología. La transcripción que hicimos de las entrevistas nos ayudó a generar una trama de relatos, historias y personajes que derivó en un proyecto cinematográfico que documenta el paso de migrantes exiliados y autoexiliados de Chile en México. La transcripción de los elementos musicales (afectos, voces y repertorios, instrumentos y timbres) que conforman la dimensión sonora de actos mnemónicos y monumentales, que hemos sintetizado en el repertorio o archivo presentado en la Segunda discusión, nos ayudó a culminar una obra musical original basada en los mismos elementos que hemos estudiado: esta es la movilización artística que planteamos en nuestro marco teórico y metodológico. La creación artística se logró en tanto se realizaban trabajos de investigación

etnográfica. Y a la vez, la experiencia etnográfica fue enriquecida por la participación del artística del investigador en campo.

Aunque reconocemos que es un modesto ejemplo, consideramos cumplido el diálogo transparente e incluido como voz activa en las discusiones plasmadas en este trabajo. Tanto en la representación escrita como en la audiovisual se encuentran huellas de quienes generan acciones para crear memoria, personajes y repertorios. Tratamos de complementar este trabajo escrito con materiales audiovisuales que son indispensables para cubrir aspectos etnográficos que desbordan la escritura. También reconocemos que la representación etnográfica de las voces de los colaboradores, ya sea textual o cinematográfica sigue siendo un reto para los modelos de investigación centrados en el investigador como último actor representante del trabajo de campo y de las personas con quienes se colaboró durante una investigación etnográfica.

Retomamos las ideas que expusimos en la hipótesis en la cual proponíamos que las subjetividades configuran nociones de diferentes tiempos: pasado, presente y futuro, los cuales se hacen consistentes en la experiencia de actos mnemónicos. También configuran nociones de espacios, o territorios, ya que en ellos es en donde ocurre la experiencia de cualquier tiempo. La metodología etnográfica es la que nos ayudó a comprender que dichas nociones de tiempos y espacios están sustentadas en actos, o acciones de personas y que esos actos de desarrollan en un marco delimitado de acciones.

Lo que en el principio llamamos “actos mnemónicos” puede ser análogo a lo que en los estudios de memoria cultural se le conoce como *memoria colectiva episódica*, que es el tipo de memoria que vincula a un conjunto de personas que viven algún tipo de acontecimiento o hecho multimodal potentemente significativo. Esto, además de crear *memoria semántica*, o conocimiento colateral sobre el hecho, crea un vínculo emocional; los actos son un ejemplo de cómo la

experiencia colectiva se hace más consistente porque además de una red o densidad semiótica hay una red emocional y una red afectiva.

Este nivel de análisis permite explicar dinámicas sociales apuntaladas en franca beligerancia y relaciones antagónicas entre sectores de ciertas sociedades. El negacionismo surge porque hay sectores de la población que no aceptan ni toleran las representaciones de una subjetividad distinta, una con otras semánticas y otras emociones. Si hay quienes niegan fervientemente la memoria de los exilios es porque no comparten las emociones desatadas ante fenómenos violentos.

Desde un enfoque faneroscópico de la etnografía y autoetnografía es posible estudiar dos dimensiones del concepto *memoria*: la *memoria individual* y la *memoria colectiva*. La primera se puede estudiar desde la autoetnografía, porque el análisis musical de composiciones, improvisaciones, técnicas y abstracciones teóricas tienen efectos en y desde el cuerpo del etnomusicólogo. La *memoria colectiva*, por su parte, se puede estudiar etnográficamente, y es allí, en la participación, donde la experiencia artística puede también suceder; el etnomusicólogo puede posicionarse en distintos puntos de vista, a los cuales antropólogos o etnógrafos y mucho menos historiadores y sociólogos pueden acceder: el punto de vista artístico, el punto de escucha del músico.

Estudiar experiencias sonoras y musicales desde la posición de quien las genera es una posibilidad de la etnomusicología que aporta distintas formas de colaboración con las personas con quienes se relaciona el trabajo etnográfico y por lo tanto ofrece nuevas posiciones desde las cuales experimentar e interpretar los datos de esa etnografía.

Sobre el diálogo que se generó con colaboradores rescatamos las posibilidades de continuar discutiendo ámbitos de lenguaje que producen grandes tensiones, como la incorporación de nuevas estrategias que afectan alguna de las

dimensiones del lenguaje escrito u oral, un ejemplo de ello es el llamado “lenguaje inclusivo” que trata de favorecer a ciertos sectores de la población mediante la utilización de vocales que subvierten el supuesto sentido binario de “los” y “las”. Por eso se puede referir a los chiquilles con quienes dialogamos y fruto de dicho ejercicio encontramos que las leyes del lenguaje son de quienes le utilizan al lenguaje. Pensamos también que esta estrategia de escritura permitiría a esas voces incluirse en las discusiones de las cuales por lo general son excluidas, pues no es lo mismo estudiar la memoria en libros desde una oficina, que en un museo, o en los actos que realiza la gente fuera de instituciones estatales o comerciales; es decir, estudiar la memoria donde lo que prima es la emoción que cohesiona colectividades, donde la experiencia de memoria es multimodal.

Este es el engarce de nuestra metodología basada en el triple sistema de pensamiento: filosofía, ciencia, arte. Lo multimodal puede ser estudiado y comprendido mejor si la metodología con la que se investiga logra alcanzar los puntos de intersección que se dan en dichos planos. Por ello consideramos que este trabajo es pertinente para dos tipos de investigación que se pueden desarrollar como Tesis en la Facultad de Música de la UNAM. El que nos ocupó mayor extensión, por su complejidad, fue el trabajo orientado a problemas entomusicológicos y musicológicos; en la parte autoetnográfica presentamos problemas que se suman a la discusión de las investigaciones artísticas.

**BIBLIOGRAFÍA**

Almeyda et. al. (1986). *Chile: más allá de la memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Augé, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Editorial Gedisa.

Barsalou, Lawrence W. (2009). *Simulation, situated conceptualization, and prediction*. En *Philosophical Transactions of the Royal Society Publishing*, 364, 1281-1289.

Beuchot, Mauricio. (2015). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

————— (2014A). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.

————— (2014B). *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*. México: Herder.

Cassigolli, Rossana (Ed.). (2013). *Cuaderno de Ética y Política. El “sur” y otros contextos culturales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

————— (2016). *El exilio como síntoma. Literatura y fuentes*. México: Ediciones Metales Pesados, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cid Ramírez, María de los Ángeles. (2018). *La Casa de Chile en México 1973-1993*. Tesis para obtener el título de licenciada en historia por la FES-Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Citro, Silvia. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos.

——— (S/F). *Cuerpos significantes. Nuevas travesías dialécticas*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Deleuze, Gilles. (1972-1990). *Conversaciones*. José Luis Pardo (Trad.), Chile: Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (2015). *¿Qué es la filosofía?* España: Editorial Anagrama.

De Certeau, Michel. (2006) *La escritura de la historia*. López Moctezuma, Jorge (Trad.). México: Universidad Iberoamericana.

Echeverría, Bolívar. (2001). *Definición de la cultura*. México: Editorial Itaca, Facultad de filosofía y letras - Universidad Nacional Autónoma de México.

——— (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Editorial Era.

Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (Eds.) (2008) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Alemania: Walter de Gruyter.

Foucault, Michell. (1979). *Microfísica del poder*. España: Las Ediciones de La piqueta.

——— (1988). *El sujeto y el poder*. En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, 3-20.

——— (1998). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (Comps.). (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Argentina: Paidós.

González, Juan Pablo. (2009). *De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Año XXIII, núm. 23.

González et. al. (2018). *Violeta Parra. Tres discos autorales*. Chile: Universidad Alberto Hurtado Ediciones.

Grinberg, León y Grinberg Rebeca. (1982). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. España: Alianza Editorial.

Hallbwachs, Maurice. (2004). *Memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández Salgar, Óscar. (2016). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana y Fondo Editorial Casa de las Américas.

Ingold, Tim. (en prensa). *Thinking through the cello*. Aparecerá en Bennett, Jill y Zournazi (Eds.). *Thinking in the world: a reader*.

Lazzaratto, Maurizio. (2006). *Políticas del acontecimiento*. Argentina: Tinta Limón.

López-Cano, Rubén. (2014). *Investigación artística en música, problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. España: Fonca-Esmuc.



————— (2004). *Favor de no tocar el género: géneros, estilos y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*"; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid. Ministerio de Cultura.

Moya López, Laura Angélica y Olvera Serrano, Margarita (Coords.). (2012). *Conmemoraciones, ritualizaciones, lugares mnemónicos y representaciones sociales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco, 1ª Ed.

Norambuena, Rodolfo et. al. (1993). *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*. Chile: Autoridad sueca para el desarrollo internacional; Sociedad chilena de autores e intérpretes musicales, SCD.

Passalacqua, Alicia M. Et al. (2013). *La migración y sus consecuencias en diferentes franjas etarias*. En Anuario de Investigaciones, Vol. 20, pp. 387-393.

Peirce, Charles S. (2012). *Obra filosófica reunida*. (Houser y Kloesel Eds.). México: Fondo de Cultura Económica, 2 Tomos.

Peña, Carlos. (2019). *El tiempo de la memoria*. Chile: Taurus.

Ricoeur, Paul. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rieff, David. ( 2011). *Against remembrance*. Australia: Melbourne University Press.

Rodríguez M. Eugenia. (1993). *Método de guitarra chilena*. Chile: Editorial Universitaria.

Rojas Mira, Claudia Fedora. (2013). *El exilio político chileno: la casa de Chile en México (1973-1993): una experiencia singular*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Estudios Americanos con mención en historia por la Universidad de Santiago de Chile.

Ruiz Rodríguez, Marcos. (2004). *Las caras de la memoria*. España: Pearson Educación S.A.

Sánchez Cervelló, Josep y Alberto Reig Tapia (Coords.). (2016). *Exilios en el mundo contemporáneo: vida y destino*. México: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Turino, Thomas. (2014). *Peircean Thought As Core Theory For A Phenomenological Ethnomusicology*. En *Ethnomusicology*, Vol. 58, 185-221.

## ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Repertorio o archivo etnográfico, p. 72.

Tabla 2. Repertorio o archivo autoetnográfico, p. 115.

Ilustración 1. Fragmento de canción de tradición oral: “Tómese esa copa...”, p. 83.

Ilustración 2. Fragmento de canción de tradición oral: “El costillar...”, p. 83.

Ilustración 3. Modelo rítmico de aplauso, p. 89.

Ilustración 4. Modelo rítmico de estilo, p. 90.

Ilustración 5. Modelo rítmico de guitarra, p. 91.

Ilustración 6. Modelo rítmico de pandero, p. 91.

Ilustración 7. Modelo rítmico de cajón, p. 91.

Ilustración 8. Fragmento de “Cueca interfecta”, p. 100.

Ilustración 9. Fragmento de “Tonádica moderna”, p. 102.

Ilustración 10. Fragmento de “Tonádica moderna”, p. 102.

Ilustración 11. Fragmento de “Tonádica pacífica”, p. 104.

Ilustración 12. Fragmento de “Tonádica pacífica”, p. 106.

Ilustración 13. Fragmento de Zamba Tarambana, p. 108.

Ilustración 14. Modelo rítmico de guitarra, p. 109.

Ilustración 15. Fragmento de “Chamamé”, p. 110.

Ilustración 16. Modelo rítmico de pandero, p. 112.

Ilustración 17. Modelo rítmico de cajón y guitarra, p. 112.

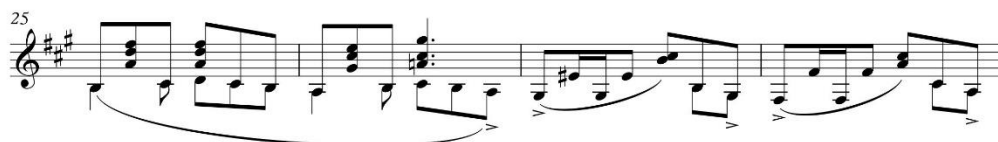
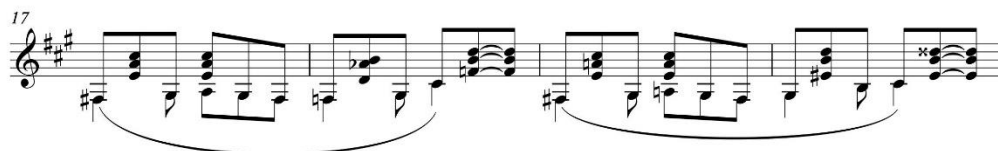
Ilustración 18. Modelo rítmico prescriptivo de “Te recuerdo, Amanda”, p. 116.

Ilustración 19. Modelo rítmico descriptivo de “Te recuerdo, Amanda”, p. 116.

## ANEXO 1

## Cueca Interfecta

Rodrigo Raúl Navarro Vuskovic



2

29

Rasgueo

33

38

*Dejar vibrar acordes*  
*tap.*

*Con uñas en costilla*  
*tamb.*

42

*Con muñeca sobre tapa.*

46

50

54

58 Rasgueo

64

69

74

81

85

4

89

Musical notation for measures 89-92. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of eighth-note chords and single notes, with a dynamic marking of *f* (forte) at the end of measure 92.

93

Musical notation for measures 93-95. The music continues with eighth-note chords and single notes.

96

Musical notation for measures 96-100. This section features a *ff* (fortissimo) dynamic marking and is labeled "Rasgueo" (strumming). The notation includes many 'x' marks above the notes, indicating strummed chords. Arrows indicate the direction of the strumming.

101

Musical notation for measures 101-107. This section features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and is labeled "pizz. con yema de pulgar" (pizzicato con yema de pulgar). The notation includes a slur over measures 101-107.

108

Musical notation for measures 108-111. This section features a *ff* (fortissimo) dynamic marking and is labeled "Rasgueo" (strumming). The notation includes many 'x' marks above the notes, indicating strummed chords.

112

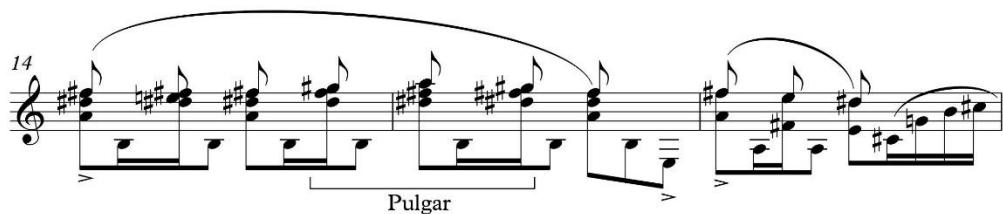
Musical notation for measures 112-115. This section features a *ff* (fortissimo) dynamic marking and is labeled "Rasgueo" (strumming). The notation includes many 'x' marks above the notes, indicating strummed chords.

116

Musical notation for measures 116-119. This section features a *rit.* (ritardando) dynamic marking. The music consists of chords and single notes, ending with a fermata over the final note.

## Tonádica Modérnica

Rodrigo Raúl navarro Vuskovic





2  
17

*gliss. gliss.*

20

23

26

Pulgar Pulgar Pulgar

30

Pulgar

34

*gliss. gliss.*

rit.

## Tonádica Pacífica

Rodrigo Raúl Navarro Vuskovic

Musical score for "Tonádica Pacífica" by Rodrigo Raúl Navarro Vuskovic. The score is in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of eight staves of music. The first staff starts with a 3/4 time signature and a first ending bracket. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *gliss.*, *3* (triplets), and *pulgar* (thumb).

2

Musical score for guitar, measures 42-82. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords and single notes. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, *mp*, and *fff*. A specific fingering instruction "pulg" is present above measure 76. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

42 *mf*

48 *f*

54

60 *ff*

64

68 *f*

72 *mp* pulg

76 *mf*

82 *f* *ff* *fff*

## Zamba Tarambana

Rodrigo Raúl Navarro Vuskovic

The musical score for "Zamba Tarambana" is written in a single melodic line on a treble clef staff in 6/8 time. The piece begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic of *p* (piano). The first measure is marked with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 24 indicated at the start of their respective lines. Measure 17 includes a *zamba* instruction and a *f* (forte) dynamic. Measure 21 is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8.

2



## Chamamé Negro

The musical score for "Chamamé Negro" is presented in a piano accompaniment format. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a rest in the treble staff and a bass line of quarter notes. The melody in the treble staff is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with quarter notes. Measure numbers 8, 15, 23, 30, and 38 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a final chord in the treble staff and a bass line of quarter notes.

2

47

Musical notation for measures 47-54. The system consists of a treble and bass clef. Measures 47-49 feature a steady bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3) and a treble line of chords (F#4, G4, A4, B4). Measure 50 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measures 51-54 show a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

55

Musical notation for measures 55-62. The system consists of a treble and bass clef. Measures 55-57 feature a treble line of eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3). Measure 58 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measures 59-62 show a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

63

Musical notation for measures 63-69. The system consists of a treble and bass clef. Measures 63-65 feature a treble line of eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3). Measure 66 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measures 67-69 show a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

70

Musical notation for measures 70-77. The system consists of a treble and bass clef. Measures 70-72 feature a treble line of eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3). Measure 73 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measures 74-77 show a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

78

Musical notation for measures 78-86. The system consists of a treble and bass clef. Measures 78-80 feature a treble line of eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3). Measure 81 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measures 82-86 show a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

87

Musical notation for measures 87-91. The system consists of a treble and bass clef. Measures 87-89 feature a treble line of eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3). Measure 90 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measure 91 shows a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

92

Musical notation for measures 92-96. The system consists of a treble and bass clef. Measures 92-94 feature a treble line of eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3). Measure 95 has a whole note chord (F#4, G4, A4, B4) in the treble and a whole note bass line (G2, A2, B2, C3). Measure 96 shows a treble line with eighth-note runs and a bass line of quarter notes (G2, A2, B2, C3).

## ANEXO 2

Fragmento del repertorio o archivo recopilado en Actos Mnemónicos y Monumentales en Ciudad de México, 2017-2019.

*¿Qué dirá el Santo Padre?*

Violeta Parra

Miren como nos hablan de libertad  
 Cuando de allá nos privan en realidad  
 Miren como pregonan tranquilidad  
 Cuando nos atormenta la autoridad

Que dirá el santo padre

Que vive en roma

Que le están degollando

A sus palomas

Miren como nos hablan del paraíso  
 Cuando nos llueven balas como granizo  
 Miren el entusiasmo con la sentencia  
 Sabiendo que mataban ya a la inocencia

Que dirá el santo padre

Que vive en roma

Que le están degollando

A sus palomas

El que oficia la muerte como un verdugo  
 Tranquilo esta tomando su desayuno

El trigo por lo sembro

Regao con tu sangre Julian Grimao

Que dira el santo padre

Que vive en roma

Que le estan degollando



A sus paloma  
 Entre más injusticia, señor Fiscal  
 Más fuerza tiene mi alma para cantar  
 Con esto se pusieron la soga al cuello  
 El sexto mandamiento no tiene sello  
 Que dirá el santo padre  
 Que vive en roma  
 Que le estan degollando  
 A sus paloma

*Violeta ausente*

Violeta Parra

Porqué me vine de Chile  
 tan bien que yo estaba allá  
 Ahora ando en tierras extrañas  
 Ay, cantando, pero apena'o  
 Tengo en mi pecho una espina  
 que me clava sin cesar  
 Es mi corazón que sufre  
 Ay, por su tierra Chilena.  
 Quiero bailar cueca,  
 quiero tomar chicha,  
 quiero ir al mercado  
 y comprarme un Pequén.  
 Ir a Matucana,  
 pasear por la Quinta  
 y al Santa Lucía  
 contigo mi bien.  
 Antes de salir de Chile

yo no supe comprender  
lo que vale ser chileno  
Ay, ahora sí que lo sé.  
Igual que lloran mis ojos  
al cantar esta canción  
así llora en mi guitarra  
Ay, penosamente el bongoe.  
Quiero bailar cueca,  
quiero tomar chicha,  
quiero ir al mercado  
& comprarme un Pequén.  
Ir a Matucana,  
pasear por la Quinta  
& al Santa Lucía  
contigo mi bien.  
Qué lejos está mi Chile  
lejos mi media mitad  
qué lejos mis ocho hermanos  
Ay, mi comadre y mi mamá.  
Parece que hiciera un siglo  
que de Chile no sé ná'  
por eso escribo esta carta  
Ay, la mando de aquí pa' allá.  
Quiero bailar cueca,  
quiero tomar chicha,  
quiero ir al mercado  
y comprarme un Pequén.  
Ir a Matucana,  
pasear por la Quinta  
& al Santa Lucía  
contigo mi bien.

*La periconá se ha muerto*

Violeta Parra

La periconá se ha muerto,  
 no pudo ver a la meica;  
 le faltaban cuatro reales,  
 por eso se cayó muerta.

Asómate a la rinconá  
 con la cruz y la coroná  
 que ha muerto la periconá,  
 ¡ay, ay, ay!

La periconá se ha muerto,  
 no pudo ver a la meica;  
 le faltaba su milcao,  
 por eso se cayó muerta.

La periconá se ha muerto,  
 no pudo ver a la meica;  
 le faltaban los tamangos,  
 por eso se cayó muerta

*Adiós que se va segundo*

Violeta Parra

(ay, ay, ay)adiós que se va segundo  
 (ay, ay, ay)en un buque navegando,  
 (ay, ay, ay)las niñas que lo querían  
 (ay, ay, ay)casi se han muerto llorando.

Déjenlo que se vaya,  
 (ay, ay, ay)no lo sujeten,  
 Déjenlo que navegue,  
 (ay, ay, ay)cinco o seis meses.

Cinco o seis meses, sí,  
 (ay, ay, ay)yo le escribiera,  
 Pá decirle a segundo  
 (ay, ay, ay)que se volviera.

Cierto yo le escribiera  
 (ay, ay, ay)que se volviera.

*La jardinera*

Violeta Parra

Para olvidarme de ti voy a cultivar la tierra  
 en ella espero encontrar remedio para mi pena  
 aquí plantaré el rosal de las espinas más gruesas  
 tendré lista la corona para cuando en mí te mueras  
 para mi tristeza, violeta azul  
 clavelina roja pa' mi pasión  
 y para saber si me corresponde, deshojo un blanco manzanillón  
 si me quiere mucho, poquito, nada, tranquilo queda mi corazón  
 creciendo irán poco a poco los alegres pensamientos  
 cuando ya estén florecidos, irá lejos tu recuerdo  
 de la flor de la amapola, seré su mejor amiga  
 la pondré bajo la almohada, para dormirme tranquila  
 para mi tristeza, violeta azul  
 clavelina roja pa' mi pasión

y para saber si me corresponde, deshojo un blanco manzanillón  
 si me quiere mucho, poquito, nada, tranquilo queda mi corazón  
     cogollo de toronjil cuando me aumenten las penas  
     las flores de mi jardín han de ser mis enfermeras  
 y si a caso yo me ausento antes de que te arrepientas  
     heredarás estas flores, ven a curarte con ellas  
     para mi tristeza, violeta azul  
     clavelina roja pa' mi pasión  
 y para saber si me corresponde, deshojo un blanco manzanillón  
 si me quiere mucho, poquito, nada, tranquilo queda mi corazón

*Que vivan los estudiantes*

Violeta Parra

¡Que vivan los estudiantes,  
     jardín de las alegrías!  
 Son aves que no se asustan  
     de animal ni policía,  
     y no le asustan las balas  
     ni el ladrar de la jauría.  
 Caramba y zamba la cosa,  
     ¡que viva la astronomía!

¡Que vivan los estudiantes  
 que rugen como los vientos  
 cuando les meten al oído  
     sotanas o regimientos.  
     Pajarillos libertarios,  
     igual que los elementos.  
 Caramba y zamba la cosa  
     ¡vivan los experimentos!

Me gustan los estudiantes  
porque son la levadura  
del pan que saldrá del horno  
con toda su sabrosura,  
para la boca del pobre  
que come con amargura.  
Caramba y zamba la cosa  
¡viva la literatura!

Me gustan los estudiantes  
porque levantan el pecho  
cuando le dicen harina  
sabiéndose que es afrecho,  
y no hacen el sordomudo  
cuando se presenta el hecho.  
Caramba y zamba la cosa  
¡el código del derecho!

Me gustan los estudiantes  
que marchan sobre la ruina.  
Con las banderas en alto  
va toda la estudiantina:  
son químicos y doctores,  
cirujanos y dentistas.  
Caramba y zamba la cosa  
¡vivan los especialistas!

Me gustan los estudiantes  
que van al laboratorio,  
descubren lo que se esconde  
adentro del confesorio.

Ya tienen un gran carrito  
 que llegó hasta el Purgatorio  
 Caramba y zamba la cosa  
 ¡los libros explicatorios!

Me gustan los estudiantes  
 que con muy clara elocuencia  
 a la bolsa negra sacra  
 le bajó las indulgencias.  
 Porque, ¿hasta cuándo nos dura  
 señores, la penitencia?  
 Caramba y zamba la cosa  
 ¡Qué viva toda la ciencia!

*Al centro de la injusticia*

Violeta Parra

Chile limita al norte con el Perú  
 y con el Cabo de Hornos limita al sur  
 se levanta en el oriente la cordillera  
 y en el oeste luce la costanera, la costanera.  
 Al medio están los valles con sus verdes  
 donde se multiplican los pobladores  
 cada familia tiene muchos chiquillos  
 con su miseria viven en conventillos, en conventillos.  
 Claro que algunos viven acomodados,  
 pero eso con la sangre del degollado.  
 Delante del escudo más arrogante  
 la agricultura tiene su interrogante, su interrogante  
 La papa nos la venden naciones varias

cuando del sur de Chile es originaria  
 Delante del emblema de 3 colores  
 la minería tiene muchos bemoles, muchos bemoles  
 El minero produce buenos dineros,  
 pero para el bolsillo del extranjero  
 exuberante industria donde laboran  
 por unos cuantos reales muchas señoras, muchas señoras  
 y así tienen que hacerlo porque al marido  
 la paga no le alcanza pal mes corrido.  
 Pa no sentir la aguja de este dolor  
 en la noche estrellada dejo mi voz.  
 Linda se ve la patria señor turista,  
 pero no le han mostrado las callampitas.  
 Mientras gastan millones en un momento,  
 de hambre se muere gente que es un portento.  
 Mucho dinero en parques municipales  
 y la miseria es grande en los hospitales.  
 Al medio de Alameda de las Delicias,  
 Chile limita al centro de la injusticia.

*Volver a los 17*

Violeta Parra

Volver a los diecisiete  
 Después de vivir un siglo  
 Es como descifrar signos  
 Sin ser sabio competente  
 Volver a ser de repente  
 Tan frágil como un segundo  
 Volver a sentir profundo



Como un niño frente a Dios  
Eso es lo que siento yo  
En este instante fecundo  
Se va enredando, enredando  
Como en el muro la hiedra  
Y va brotando, brotando  
Como el musguito en la piedra  
Ay sí sí sí  
Mi paso retrocedido  
Cuando el de ustedes avanza  
El arco de las alianzas  
Ha penetrado en mi nido  
Con todo su colorido  
Se ha paseado por mis venas  
Y hasta las duras cadenas  
Con que nos ata el destino  
Es como un diamante fino  
Que alumbra mi alma serena  
Lo que puede el sentimiento  
No lo ha podido el saber  
Ni el más claro proceder  
Ni el más ancho pensamiento  
Todo lo cambia el momento  
Cual mago condescendiente  
Nos aleja dulcemente  
De rencores y violencias  
Solo el amor con su ciencia  
Nos vuelve tan inocentes  
El amor es torbellino  
De pureza original  
Hasta el feroz animal

Susurra su dulce trino  
 Detiene a los peregrinos  
 Libera a los prisioneros  
 El amor con sus esmeros  
 Al viejo lo vuelve niño  
 Y al malo solo el cariño  
 Lo vuelve puro y sincero  
 De par en par en la ventana  
 Se abrió como por encanto  
 Entró el amor con su manto  
 Como una tibia mañana  
 Al son de su bella diana  
 Hizo brotar el jazmín  
 Volando cual serafín  
 Al cielo le puso aretes  
 Y mis años en diecisiete  
 Los convirtió el querubín

*Corazón maldito*

Violeta Parra

Corazón contesta  
 ¿Por qué palpitas? Sí  
 ¿Por qué palpitas?  
 Como una campana  
 Que se encabrita. Sí  
 Que se encabrita  
 ¿Por qué palpitas?

No ves que la noche  
 La paso en vela. Sí

La paso en vela  
Como en mar violento  
La carabela. Sí  
La carabela  
Tú me desvelas

¿Qué te estás creyendo?  
No soy de fiero. Sí  
No soy de fierro  
Me tratas lo mismo  
Como a los perros. Sí  
Como a los perros  
Es mi destierro

¿Cuál es mi pecado?  
Pa' maltratarme. Sí  
Pa' maltratarme  
Como el prisionero  
Por los gendarmes. Sí  
Por los gendarmes  
Quieres matarme

Pero a ti te ocultan  
Duras paredes. Sí  
Duras paredes  
Y mi sangre oprimes  
Entre tus redes. Sí  
Entre tus redes  
¿Por qué no cedes?

Corazón maldito  
 Sin miramiento. Sí  
 Sin miramiento  
 Ciego, sordo y mudo  
 De nacimiento. Sí  
 De nacimiento  
 Me das tormento  
 Sin miramiento  
 Me das tormento  
 Sin miramiento

*La carta*

Violeta Parra

Me mandaron una carta  
 Por el correo temprano  
 Y en esa carta me dicen  
 Que cayó preso mi hermano  
 Y sin lástima con grillos  
 Por la calle lo arrastraron, si  
 La carta dice el motivo  
 Que ha cometido Roberto  
 Haber apoyado el paro  
 Que ya se había resuelto  
 Si acaso esto es un motivo  
 Presa también voy sargento, si  
 Yo que me encuentro tan lejos  
 Esperando una noticia  
 Me viene a decir la carta  
 Que en mi patria no hay justicia

Los hambrientos piden pan  
Plomo les da la milicia, si  
De esta manera pomposa  
Quieren conservar su asiento  
Los de abanicos y de frac  
Sin tener merecimiento  
Van y vienen de la iglesia  
Y olvidan los mandamientos, si  
Habrase visto insolencia  
Barbárie y alevosía  
De presentar el trabuco  
Y matar a sangre fría  
A quien defensa no tiene  
Con las dos manos vacía, si  
La carta que he recibido  
Me pide contestación  
Yo pido que se propague  
Por toda la población  
Que el león es un sanguinario  
En toda generación, si  
Por suerte tengo guitarra  
Para llorar mi dolor  
También tengo nueve hermanos  
Fuera del que se engrilló  
Los nueve son comunistas  
Con el favor de mi Dios, si

*Casamiento de negros*

Violeta Parra

Se ha formado un casamiento  
Todo cubierto de negro  
Negros novios y padrinos  
Negros cuñados y suegros  
Y el cura que los casó  
Era de los mismos negros  
Cuando empezaron la fiesta  
Pusieron un mantel negro  
Luego llegaron al postre  
Se sirvieron higos secos  
Y se fueron a acostar  
Debajo de un cielo negro  
Y allí están las dos cabezas  
De la negra con el negro  
Y amanecieron con frío  
Tuvieron que prender fuego  
Carbón trajo la negrita  
Carbón que también es negro  
Algo le duele a la negra  
Vino el médico del pueblo  
Recetó emplasto de barro  
Pero del barro más negro  
Que le dieron a la negra  
Zumo de maqui de cerro  
Ya se murió la negrita  
Que pena p'al pobre negro  
La puso a dentro de un cajón  
Cajón pintado de negro

No prendieron ni una vela  
 Ay, que velorio tan negro

*Gracias a la vida*

Violeta Parra

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me dio dos luceros que cuando los abro  
 Perfecto distingo lo negro del blanco  
 Y en el alto cielo su fondo estrellado  
 Y en las multitudes el hombre que yo amo  
 Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me ha dado el oído que en todo su ancho  
 Cada noche y días  
 Grillos y canarios, martillos, turbinas  
 Ladridos, chubascos  
 Y la voz tan tierna de mi bien amado  
 Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me ha dado el sonido y el abecedario  
 Con el las palabras que pienso y declaro  
 Madre, amigo, hermano y luz alumbrando  
 La ruta del alma del que estoy amando  
 Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me ha dado la marcha de mis pies cansados  
 Con ellos anduve ciudades y charcos  
 Playas y desiertos, montañas y llanos  
 Y la casa tuya, tu calle y tu patio  
 Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me dio el corazón que agita su marco  
 Cuando miro el fruto del cerebro humano

Cuando miro el bueno tan lejos del malo  
 Cuando miro el fondo de tus ojos claros  
 Gracias a la vida que me ha dado tanto  
 Me ha dado la risa y me ha dado el llanto  
 Así yo distingo dicha de quebranto  
 Los dos materiales que forman mi canto  
 Y el canto de ustedes que es el mismo canto  
 Y el canto de todos que es mi propio canto  
 Gracias a la vida

*Hace falta un guerrillero*

Violeta Parra

Quisiera tener un hijo  
 Brillante como un clavel,  
 Ligero como los vientos,  
 Para llamarlo manuel,  
 Y apellidarlo Rodríguez,  
 El máspreciado laurel.  
 De niño le enseñaría  
 Lo que se tiene que hacer  
 Cuando nos venden la patria  
 Como si fuera alfiler;  
 Quiero un hijo guerrillero  
 Que la sepa defender.  
 La patria ya tiene al cuello  
 La soga de lucifer,  
 No hay alma que la defienda,  
 Ni obrero ni montañés;  
 Soldados hay por montones,



Ninguno como Manuel.  
Levántese de la tumba,  
Hermano, que hay que pelear,  
O la de no su bandera  
Se la van a tramitar,  
Que en estos ocho millones  
No hay un pan que rebanar.  
Me abrigan las esperanzas  
Que mi hijo habrá de nacer,  
Con una espada en la mano  
Y el corazón de Manuel,  
Para enseñar al cobarde  
A amar y corresponder.  
Las lágrimas se me caen  
Pensando en el guerrillero,  
Como fue Manuel Rodríguez  
Debiera de haber quinientos,  
Pero no hay ni uno que valga  
La pena en este momento.  
Repito y vuelvo a decir,  
Cogollito de romero,  
Perros cobardes mataron  
A traición al guerrillero,  
Pero no podrán matarlo  
Jamás en mi pensamiento.

*La exiliada del sur*

Música: Patricio Manns

Letra: Violeta Parra

Un ojo dejé en los lagos  
Por un descuido casual  
El otro quedó en parral  
En un boliche de tragos  
Recuerdo que mucho estrago  
De niña vio el alma mía  
Miserias y alevosías  
Anudan mis pensamientos  
Entre las aguas y el viento  
Me pierdo en la lejanía  
Mi brazo derecho en buín  
Quedó, señores oyentes  
El otro en san vicente  
Quedó, no sé con qué fin  
Mi pecho en curacautín  
Lo veo en un jardincillo  
Mis manos en maitencillo  
Saludan en pelequén  
Mi falda en perilauquén  
Recoge unos pececillos  
Se m'enredó en san rosendo  
Un pie el cruzar una esquina  
El otro en la quiriquina  
Se me hunde mares adentro  
Mi corazón descontento  
Latió con pena en temuco  
Y me ha llorado en calchuco

De frío por una escarcha  
Voy y enderezo mi marcha  
A la cuesta 'e chacabuco  
Mis nervios dejo en granero  
La sangr'en san sebastián  
Y en la ciudad de chillán  
La calma me bajó a cero  
Mi riñonada en cabrero  
Destruye una caminata  
Y en una calle de itata  
Se me rompió el estrumento  
Y endilgo pa nacimiento  
Una mañana de plata  
Desembarcando en riñihue  
Se vio a la violeta parra  
Sin cuerdas en la guitarra  
Sin hojas en el colihue  
Una banda de chirigües  
Le vino a dar un concierto  
Con su hermanito roberto  
Y cochepe forman un trío  
Que cant'al orilla del río  
Y en el vaivén de los puertos

*Ni chicha ni limoná*

Victor Jara

Arrímese mas pa' ca  
aquí donde el sol calienta,  
si uste' ya está acostumbrado  
a andar dando volteretas  
y ningún daño le hará  
estar donde las papas queman.

Usted no es na'  
ni chicha ni limoná  
se la pasa manoseando  
caramba zamba su dignidad.  
La fiesta ya ha comenzao  
y la cosa está que arde  
uste' que era el más quedao  
se quiere adueñar del baile  
total a los olfatiillos  
no hay olor que se les escape.

Si queremos más fiestoca  
primero hay que trabajar  
y tendremos pa' toítos  
abrigo, pan y amistad  
y si usted no está de acuerdo  
es cuestión de uste' nomás  
la cosa va pa' delante  
y no piensa recular.

Ya déjese de patillas  
venga a remediar su mal  
si aquí debajito 'el poncho  
no tengo ningún puñal

y si sigue hociconeando  
le vamos a expropiar  
las pistolas y la lengua  
y toíto lo demás

*Te recuerdo, Amanda*

Victor Jara

Te recuerdo Amanda  
La calle mojada  
Corriendo a la fábrica  
Donde trabajaba Manuel  
La sonrisa ancha  
La lluvia en el pelo  
No importaba nada  
Ibas a encontrarte con él  
Con él, con él, con él, con él, con él  
Son cinco minutos  
La vida es eterna en cinco minutos  
Suenan las sirenas  
De vuelta al trabajo  
Y tu caminando  
Lo iluminas todo  
Los cinco minutos  
Te hacen florecer  
Te recuerdo Amanda  
La calle mojada  
Corriendo a la fábrica  
Donde trabajaba Manuel  
La sonrisa ancha

La lluvia en el pelo  
 No importaba nada  
 Ibas a encontrarte con él  
 Con él, con él, con él, con él, con él  
 Que partió a la sierra  
 Que nunca hizo daño  
 Que partió a la sierra  
 Y en cinco minutos quedó destrozado  
 Suena la sirena  
 De vuelta al trabajo  
 Muchos no volvieron  
 Tampoco Manuel  
 Te recuerdo Amanda  
 La calle mojada  
 Corriendo a la fábrica  
 Donde trabajaba Manuel

*Plegaria a un labrador*

Victor Jara

Levántate y mira la montaña  
 De donde viene el viento, el sol y el agua  
 Tú que manejas el curso de los ríos  
 Tú que sembraste el vuelo de tu alma  
 Levántate y mírate las manos  
 Para crecer, estréchala a tu hermano  
 Juntos iremos unidos en la sangre  
 Hoy es el tiempo que puede ser mañana  
 Líbranos de aquel que nos domina  
 En la miseria tráenos tu reino de justicia

E igualdad sopla como el viento la flor de la quebrada  
 Limpia como el fuego el cañón de mi fusil  
 Hágase por fin la voluntad aquí en la tierra  
 Danos tu fuerza y tu valor al combatir  
 Sopla como el viento la flor de la quebrada  
 Limpia como el fuego el cañón de mi fusil  
 Levántate y mírate las manos  
 Para crecer, estréchala a tu hermano  
 Juntos iremos unidos en la sangre  
 Ahora en la hora de nuestra muerte  
 Amén

Sin título 1

Evelyn Cornejo

Trabajando pará todo el día  
 Sudando sudando  
 Como mano de obra barata  
 Nos negociaron, nos traicionaron  
 Trabajando pará todo el día  
 Sudando sudando  
 Las baratas manos obreras  
 van mutilando todos los días  
 Trabajando para todo el día  
 Sudando sudando  
 Las baratas vidas obreras  
 Son solo barata mercancía  
 Por eso la huelga se ha puesto de moda  
 La huelga se ha puesto de moda  
 La huelga llegó cantando

Porque a la vida están maltratando  
La huelga se ha puesto de moda  
La huelga se ha puesto de moda  
La huelga llegó cantando  
Porque a la vida están maltratando  
Las empresas se compraron el poder  
El amor me va traicionando sirviente  
Las empresas se compraron el poder  
En la calle vigilan sus sicarios  
Las empresas se compraron el poder  
El amor me va traicionando sirviente  
Las empresas se compraron el poder  
En la calle vigilan sus sicarios  
La moneda presionando sirviente  
Por eso prepárate, prepárate  
Porque se viene el paro  
Prepárate, prepárate  
Pa dignificarte mi hermano  
Prepárate, prepárate  
Porque se viene el paro  
Prepárate, prepárate  
Pa dignificarte mi hermano  
Pa dignificarte mi hermano  
Las empresas se compraron el poder  
El amor me va traicionando sirviente  
Las empresas se compraron el poder  
En la calle vigilan sus sicarios  
Las empresas se compraron el poder  
El amor me va traicionando sirviente  
Las empresas se compraron el poder  
En la calle vigilan sus sicarios



La moneda presionando sirviendo  
 Por eso la huelga se ha puesto de moda  
 La huelga se ha puesto de moda  
 La huelga llegó cantando  
 Porque a la vida están maltratando  
 La huelga se ha puesto de moda  
 La huelga se ha puesto de moda  
 La huelga llegó cantando  
 Porque el obrero ahora está luchando

## Sin título 2

Evelyn Cornejo

:A mí me matan las leyes  
 A mí me matan las leyes  
 A mí me matan, me matan  
 Me matan, me matan,  
 me matan las leyes:  
 Tiene el burgués las leyes en sus pies  
 Instituciones comprar con dólares  
 Acuerdos mega proyectos ambientales  
 Aunque se opongan todas las juntas vecinales  
 La policía están a su merced  
 Pa protegerle la propiedad privada  
 Para mandar a apresar al que entiende  
 El territorio se defiende  
 :A mí me matan las leyes  
 A mí me matan las leyes  
 A mí me matan, me matan  
 Me matan, me matan,

me matan las leyes:  
 Pa Palestina genocida leyes  
 Ay para Cuba el bloque son leyes  
 Para el mapuche terroristas leyes  
 Para el chileno esclavizantes leyes  
 Pal pueblo pobre la pena son leyes  
 Pa nuestro recurso las ventas son leyes  
 Para el que lucha la cárcel son leyes  
 Aquí nos matan las leyes  
 Me tengo que ir caminando  
 Que el patrón me está esperando  
 Para que el siga engordando engordando  
 y yo siga siga adelgazando  
 Me tengo que ir caminando  
 Que el patrón me está esperando  
 Para que él siga viajando viajando  
 Y yo siga cumpliendo el horario  
 A mí me matan las leyes  
 A mí me matan las leyes  
 A mí me matan, me matan  
 Me matan, me matan,  
 me matan las leyes  
 :A mí me matan, me matan  
 Me matan, me matan,  
 me matan las leyes:

## "La chusma inconsciente"

Evelyn Cornejo

Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Somos la chusma inconsciente  
Incapaz de tener opinión  
Somos la chusma inconsciente  
Incapaz de tener opinión  
Somos la chusma inconsciente  
Incapaz de tener opinión  
Somos la chusma inconsciente  
Incapaz de tener opinión  
Somos los mal hablados  
Los mal pensados, los mal vestidos  
Los mal portados, los que queremos  
librar al gato que está encerrado  
Somos los rotos de mierda  
de piel morena y la cabeza negra  
Somos los resentidos  
fumamos pito y nos gusta el vino  
Soy descendiente de los pelientos  
Huele a cebolla nuestro aliento  
Nos reproducimos como la callampa  
Mira mi vientre cómo se levanta

Soy descendiente de los populacho  
Mujer caliente y de hombre lacho  
Es por eso que ahora en la calle  
haciendo desorden anda tanto wacho  
Somos a quien nadie les hace justicia  
Vivo en un reino de impunidad y de avaricia  
Somos a quienes el futuro le robaron  
De mis hermanos toda su sangre derramaron  
Soy de los poblacionales  
Hablo a chuchá y no tengo modales  
Somos los huasos sureños  
Hablamos mal y tomamos pipeño  
Soy de los más marginales  
Aprendimos a nadar en los canales  
Juego con la tierra juego con la calle  
No me enfermo y nunca tomo antigripales  
Siempre yo escucho que mi raza es la mala  
Que no nos merecemos nada  
Y que no reclamemos nada  
Y somos en quienes se sustenta la riqueza  
El poder, la tentación  
De esta psicopata nobleza  
Soy la vulgar cultura popular  
Canto canciones pronunciando muy mal  
Soy panfletaria canción contestataria  
Porque la música oficial no acepta crítica social  
Soy panfletaria canción contestataria  
La que está negra de puro sufrimiento  
Por ese pueblo sin reconocimiento  
Canción de calle, de micro y de mercado  
El ignorante feo siempre la ha mirado

Somos a quienes le negaron la cultura  
Es por eso que yo ahora  
Te compongo esta basura  
Somos a quienes nadie les habló del arte  
Es por eso que yo ahora te compongo este desastre  
Esta versión no está en los diarios ni en la tele  
Pero la encuentras de mil color en las paredes  
Criminalizan si te pones a pensar  
Somos delincuentes para cultura oficial  
Nuestra versión no está en los diarios ni en la tele  
Pero la encuentras de mil color en las paredes  
Criminalizan si te pones a pensar  
Somos delincuentes para la cultura oficial  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Y el mundo está como está  
Porque todos tienen mala voluntad  
Porque todos tienen mala voluntad  
Porque todos tienen mala voluntad

*Compañero presidente*

Antar y Margarita

Compañero Presidente

Compañero Salvador

Ahora más que nunca, Compañero

Ahora más que nunca Salvador

Tu palabra el sur del continente

Los pueblos de América aprendieron

Con tu compromiso, con tu congruencia

Seguimos sembrando nuestra libertad

Y se abrirán las alamedas

Y ahí estaremos con tus banderas

Junto al campesino, junto al obrero

Salvador Allende siempre vivirá

Compañero Presidente

Compañero Salvador

Ahora más que nunca, Compañero

Ahora más que nunca Salvador

Tu palabra el sur del continente

Los pueblos de América aprendieron

Con tu compromiso, con tu congruencia

Seguimos sembrando nuestra libertad

Y se abrirán las alamedas

Y ahí estaremos con tus banderas

Junto al campesino, junto al obrero

Salvador Allende siempre vivirá

Ina Trekan Kompuan

Música: Yay Fuentes

Letra: María Inés Huenuñir

Ina trekan kompuan kisu ñi rupu meu,  
rayituai ñi kimun upekonlu lemu meu.

Trepetuay fei chi aukiñ umautulefulu,  
meli kuruf meu alkigñeai ñi sungu.

Kom trem keche tañi elkantun,  
ñi papay tañi kimun  
fey chi lolenrupu rupalu.  
Kisu ñi am meu mongueleay

rumell ta nagkonai  
kom tañi kimun  
fey mu tachi shakinguen rumellma peutunkonai.

(Transcripción de Yaya Fuentes:)

VOLVERÉ A MI CAMINO

Volveré a caminar,  
 en mi propio camino.  
 Florecerá mi sabiduría,  
 olvidada en los bosques.  
 Despertarán los ecos,  
 que estaban dormidos.  
 En los cuatro vientos  
 se oirá mi voz.

El canto de mis abuelos,  
 la sabiduría de mi papay,  
 los surcos de mi pasado,  
 en mi alma se harán inmortal  
 Sembraré en el tiempo  
 ¡todo mi saber!  
 para que el respeto  
 al fin se deje ver.

DOMO

(Mujer)

Música: Yaya Fuentes

Letra: María Inés Huenuñir

Weñankley küñe domo küñe Mapuche ñuke  
 kisu ka lelikey antü lelikey trimiñ pun.  
 chi trimiñ puntukuniekefüi ñi kúpam mew  
 weñanklekey



ñi trapelakucha kañi trarilongko  
 amŪn relmun felekey ñi chape  
 ka küñe kelü trariwe tukunekey  
 pa yomüllkey ñi age yewekelu,

welu küme küzawkey chew ñi amün amukey  
 kisu ñi sungu yengu Mapuche ñuke  
 amün manke reke feleaimi,  
 fey ta yewekelay ñi kurügen

küme utrapranlekey  
 wente escudo mew  
 eimi niemi küme piuke küme molfün  
 poyeneimi kom tami pu püñeñ

amuaimi eimi tami lelfün mew  
 petu mongelekay ti koskilla rayen  
 mañum küme ñuke  
 Weñankley kuñe Domo

## ANEXO 3

## Vocabulario chileno.

Letra	Palabra	Interpretación al español de México
<b>A</b>	Achuntar	Atinar
	Agarrar	Cfr. Comer. Besar a alguien.
	Aguja	Molestoso
	Apañar	Acompañar, hacer paro
	Aperrado	Envalentonado, valiente
	Apitutado	Que tiene contactos
	Apitutarse	Obtener algún beneficio por medio de contactos y redes sociales
	Atado	Problema
	Atinar	Ver cachada
<b>B</b>	Bacán	Chido
	Barsa	Mañoso; poco confiable
	Barsudo	Pedingüeño; vividor
	Brígido	Se utiliza como exageración
<b>C</b>	Bulla	Ruido; volumen alto
	Cabritas	Palomitas
	Cabro	Niño;joven
	Cacha	1.- Fallar; Cfr. Guatear. 2.- Acto sexual
	Cachada	Ver, atinar
	Cachar	Comprender; entnder
	Caleta	Mucho
	Camorra	Pelea
	Camorrero/a/e	Peleador

Letra	Palabra	Interpretación al español de México
	Caño	Cigarrillo de marihuana
	Carabinero	Policía
	Carrete	Fiesta; reunión social
	Carretear	Fiestear; estar en una fiesta; enfiestar
	Challa	Confeti; cambio o feria
	Chancho	Cerdo
	Chanta	Mentiroso; poco confiable
	Chantar	Detener; (me voy a chantar un sandwich)
	Chato	Harto
	Choriflay	Chido
	Choro	Delincuente
	Cogote	Cuello
	Cogotear	Robar, asaltar
	Combo	Golpe
	Comer	Besar a una persona
	Congelar	Acción de administración escolar universitaria
	Copete	Bebida alcohólica
	Cresta	Cima
	Cuático	Polisemia
	Cuestión	Algo
	Cuico	Gente que es o se comporta como del barrio alto
<b>D</b>	Desubicado	Torpe social
<b>E</b>	Encachado	Con garbo
	Engrupido	Engañador
	Engrupir	Engañar

Letra	Palabra	Interpretación al español de México
<b>F</b>	Flaite	Naco
	Fleto	Homosexual
	Foca	Regaño
	Fome	Aburrido
	Forado	Millonario; rico
	Forrarse	Enriquecerse
	Forro	Condón
<b>G</b>	Gallo	[Un o una] Tipo, tipa. Alguien.
	Garabato	Grosería
	Gato de campo	Ladronzuelo
	Guata	Panza; barriga
	Guatear	
	Guatón	Gordo
	<b>J</b>	Jote
Jotear		Comportarse como un Don Juna; ligar.
<b>L</b>	Llevar	Chido
<b>M</b>	Macanudo	De pelos
	Manso/a	Superlativo. Grande, inmenso.
	Mono	Enojarse. Hacer el mono.
	<b>N</b>	Nítido
<b>P</b>	Pa la corneta	Mal
	Paila	Platillo regional de comida marina.
	Pajero/a	Flojo
	Parlante	Bocina
	Patudo	Pedigüeño

Letra	Palabra	Interpretación al español de México
	Pega	Trabajo; chamba
	Peladero	Terreno valdío
	Pelado	Calvo
	Pelar el cable	Estar loco; decir tonterías; decir algo incompensable
	Peludo	Difícil; peligroso
	Penca	Chafa; malo; de baja calidad.
	Pendejo/a	Niño/a
	Pichanga	Partido callejero de futbol
	Pieza	Cuarto; habitación
	Pinchar	Hacer más íntima una relación de dos personas que se atraen
	Piola	Leve; buena onda; tranquilo.
	Pitear	Morir.
	Pitiado	Loco; enfermo mental.
	Pito	Cigarillo de marihuana
	Pituto	Contacto
	Plumón	Edredón
	Polar	Tela
	Polola/o/e	Novio/a/e
	Pololear	Ser pololo de alguien
	Pucha	Muletilla
	Pucho	Cigarillo de tabaco
<b>R</b>	Raspar	Huir
	Rayar la papa	Decir incoherencias, decir loqueras
<b>S</b>	Sacar la madre	Mentar la madre; insultar
	Sandwich	Puente vacacional

Letra	Palabra	Interpretación al español de México
	Se te echó la yegua	Mal del puerco
<b>T</b>	Sonar	Valer madre
	Talla	Chiste; carrilla, guasa
	Tata	Abuelo
	Tela	Adj. Buen onda
	Tirar	Besarse apasionadamente
	Tontera	Tontería
<b>V</b>	Torpedo	Acordeón para hacer trampa en un examen
	Torta	Pastel
	Virar	Irse; largar
<b>W</b>	Weá	Cosa; palabra polisémica.
	Webiar	Joder; molestarr
	Weón	Wey
<b>Y</b>	Yeta	Mala suerte
<b>Z</b>	Zarpado	Arrebatado, impulsivo
	Zorrón	Mirey; Mamalón; Farol