

ABEJORROS

LAS MORENITAS

RODRIGO MIRANDA

CARLA ARIAS

NANO BAHAMONDES

PHUYU Y LA FANTASMA

CALELE

CORTE CHILENERO

PILLITA

JOAQUÍN GONZÁLEZ

Metalengua

CHISFOLK A LA VENA





MusicaPopular.cl

«La enciclopedia de la música chilena.
18 años. Nuevo diseño»

la vitrola.cl

«El archivo audiovisual más grande de la música chilena»



ABEJORROS

SUMARIO

Editorial

Las Morenitas. 70 años de canto y tradición. POR CLAUDIO CONSTANZO

Phuyu y la Fantasma. Vale la pena intentar. POR MISSAEL GODOY

Y nos juimos pa'l sure. Joaquín González y sus cantares con pillería. POR CLAUDIO CONSTANZO

Nano Bahamondes (1935-2025). Tu acordeón rompió fronteras. POR DANIEL SÁNCHEZ Y CLAUDIO CONSTANZO

Rodrigo Miranda. El show no tiene precio. POR MISSAEL GODOY

Los de 90 pa' arriba. Calele. El cantor de Hospital. POR CLAUDIO CONSTANZO

Metalengua. Chisfolk a la vena. POR MISSAEL GODOY

Despierta corazón. Nennette Pepin. ¿Cuál sería tu seudónimo? POR CATALINA PLAZA

Músicas para el año nuevo. POR MACO

De pura cepa. Chile en 78 RPM: un viaje hacia la vitrola. POR CLAUDIO CONSTANZO

La semilla. Pillita. Tantos cantos que hay. POR PATI DÍAZ

EnTonadas. Carla Arias. El arte de hacer que las cosas pasen. POR CAROLINA ADAROS

Corte Chilenero. «La cueca fue música urbana antes de la música urbana». POR ARAUCARIA ROJAS Y DAVID PONCE

35 años de «Corazones». No te olvides lo que digo. POR CRISTOFER RODRÍGUEZ

Agenda en movimiento. POR CAROLINA ADAROS



DIRECTOR
MISSAEL GODOY

SUBDIRECTOR
CLAUDIO CONSTANZO

SUPERVISOR DE REDACCIÓN
DAVID PONCE

COORDINADORA DE MARKETING Y PUBLICIDAD
CAROLINA ADAROS

ARTE Y DISEÑO
MISSAEL GODOY

ILUSTRACIONES
NICOLÁS ASTORGA (IG @_NICOJAZZ_)

COLECTIVO ABEJORROS
CAROLINA ADAROS
CLAUDIO CONSTANZO
MISSAEL GODOY

COLABORARON EN ESTA EDICIÓN
ARAUCARIA ROJAS
CATALINA PLAZA
CRISTOFER RODRÍGUEZ
DANIEL SÁNCHEZ
DAVID PONCE
MACO (MARCELO CORNEJO)
PATI DÍAZ

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
ARCHIVO CHABELITA FUENTES
ARCHIVO FELIPE LLANEZA
ARCHIVO RODRIGO MIRANDA
ARCHIVO COLECTIVO ABEJORROS
JUAN MATURANA
CAMILA LUENGO
NICOLÁS ZAPATA
LEONARDO VÁSQUEZ
NINA DALÍ
CARLOS MUÑOZ SALAMANCA
RODRIGO SANTIS

CONTACTO
EMAIL: ABEJORROSREVISTA@GMAIL.COM
INSTAGRAM: @REVISTABEJORROS

EDITORIAL MONTAÑA NEGRA
DESCARGA DIGITAL GRATUITA
DESDE WWW.ABEJORROS.CL

IMPRESO EN GRÁFICA ANDES
SANTIAGO DE CHILE
JUNIO, 2025



PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO
PARA EL FOMENTO DE LA MÚSICA NACIONAL
LÍNEA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA NACIONAL
CONVOCATORIA 2025

Editorial

UN PROBLEMA HONESTO

En 1977 irrumpe en el panorama musical chileno Raúl Alarcón Rojas, rebautizado como Florcita Motuda, y con pasado en bandas coléricas y bailables. La propuesta visual de Florcita causó impacto en la época. Se paseó por festivales y canales de televisión con vestidura estrafalaria —icónicas son sus antiparras junto con su jardinera amarilla—. Sus cuecas espaciales llenas de poesía humanista ya comenzaban a generar anticuerpos. Lo que al comienzo era desconcierto fue mutando en burlas de diferentes tonos. «*Con tus cuecas espaciales, a mí me duelen las muelas / embárcate en una nave, y anda a cantarle a tu abuela*», le cantaban Los Puntillanos en su disco «Esta sí es cueca, mi alma» (1977).

Pero un día todo empeoró. En una de sus habituales *performances* osó bailar un pie de cueca con un trozo de papel higiénico. Resultado: escándalo nacional. Desde ese momento pasó de ser el bufón inofensivo a prácticamente un traidor a la patria. Vicente Bianchi lo subió y bajó a «*chuchadas*». Hubo hasta amenazas. «*Ellos se lanzaron contra mí, sin siquiera preguntar qué significado había, y sin preguntar qué cueca fue*», comentaría Florcita.

Décadas más tarde, los hermanos Torres Miranda, del grupo Metalengua, corrían por su vida luego de ser perseguidos con armas de fuego por un grupo de «neonazis chilenos». La razón: su vestimenta. Mohicanos rosados y una estética libre de prejuicios fueron los culpables.

Ese episodio no fue un hecho aislado en su carrera. En la era digital el *hate* en redes sociales ha ido en aumento. El más reciente fue debido a su exposición mediática en la última versión del Festival de Viña del Mar, donde resultaron ganadores. Luciendo unos vistosos trajes de estética queer, más emparentados al glam de Marc Bolan y Bowie que al tradicionalismo de la chupalla y espuelas. «*El hate hacia nosotros apunta hacia la propuesta estética, no a lo musical*», reflexiona Pascal Torres.

Vivimos tiempos donde el arte y la música deberían ser expansivas, conviviendo libremente entre estilos y géneros musicales, y no encadenadas, pero acá estamos. Existiendo en un letargo cíclico del prejuicio. Esquivando *haters* y mentes conservadoras y ortodoxas. Todo muy agotador pero motivante. Solo nos queda decirlas a esas mentes estrechas, y parafraseando al trasandino Norberto Napolitano: «*mejor búsquense un problema honesto*».





LAS MORENITAS

70 años de canto y tradición

Mujeres fundamentales en el cancionero de tonadas y cuecas, Las Morenitas ocupan un sitio inolvidable en la música chilena, en virtud de las décadas de historia de este conjunto iniciado en 1954 por Chabelita Fuentes (1931-2023) y Laurita Yentzen (1933-2025). No por nada el 14 de marzo, natalicio de Chabelita, es la fecha en que celebramos el Día Nacional de la Cantora Chilena.

POR CLAUDIO CONSTANZO



hace diez años y un poco más, un disco acompañado de un concierto en la sala SCD de Bellavista se titulaba «60 años de canto y tradición», y tenía como protagonistas a Las Morenitas, quienes se presentaban como cuarteto. Dos de sus integrantes en aquella oportunidad eran fundadoras de esta agrupación, Chabelita Fuentes (1931-2023) y Laurita Yentzen (1933-2025), mujeres que marcaron a generaciones con su canto, picardía y devoción por la música chilena. Ésta es la historia de sus eternas voces y del gran recorrido musical de quienes fueron coronadas como Las Damas del Folklore.

Corría 1954 cuando, en una celebración de santo, Chabelita se acercó a Laura para preguntarle si acaso era ella la niña que cantaba el himno en el liceo donde la propia Chabelita también había estudiado. Y así era, habían estado juntas en el colegio años antes. Ambas tenían su historia con la música.

Doña Matilde Isabel Fuentes Pino, Chabelita, nacida en Ñuñoa, comenzó a cantar a los siete años junto a su padre, que tocaba la guitarra y entonaba antiguos valses y tonadas. Más tarde tomaría clases de guitarra clásica con Fernando Montero, por ese entonces primera guitarra de Los Provincianos, el conjunto al que Chabelita se uniría después como segunda guitarra y tercera voz.

También había conformado junto a su prima el Dúo Fuentes Torres, que actuó en las radios de la época.

Por su parte, Laura del Carmen Yentzen Flores, también ñuñoína, creció oyendo cantar a sus hermanos y a los guitarreros habituados a frecuentar el local que su familia tenía en avenida Macul con Irarrázaval. Desde niña mostró gran afición por el canto, y más tarde se casó con un guitarrista, con quien solía interpretar a dúo un extenso repertorio de boleros y valses peruanos.

Pero el espíritu inquieto de Chabelita buscaba nuevos horizontes. Ya había ganado sus primeros sueldos con Los Provincianos, con los cuales grabó un disco 78 RPM y viajó en gira hasta Buenos Aires. Sin embargo eran hombres mucho mayores que ella y vivían en provincia juntamente, por lo que desde ahí nació la idea de crear su propio conjunto, pero esta vez solo de mujeres.

Debut en Radio del Pacífico

Durante la misma fiesta en que se reencontraron, Chabelita invitó a Laura a ensayar para ver si lograban afinarse como dúo. Vivían cerca una de la otra, y la voz de soprano de Chabelita podía calzar bien con el timbre

vocal más pastoso de Laura. Claro que esta última no sabía tocar la guitarra ni hacer la segunda voz, por lo que la misma Chabela le impartió un curso intensivo de un par de meses, lo que bastó para prontamente presentarse en público.

Mientras ensayaban las escuchó Mario Oltra, destacado compositor e integrante de Los Provincianos, quien exclamó «¡Y estas chiquillas tan morenitas, y que cantan!» Así surgió el nombre que las acompañaría siempre. Fue en el mismo año 1954 cuando debutaron en Radio del Pacífico cantando a dos voces, ambas tocando la guitarra e interpretando una tonada de Daniel Moreno Saavedra:

*«Por qué será tan traidora
Y tan llenita de pena
La existencia que en el mundo
Soportan las almas buenas.
Por qué sufrirá, por qué,
Aquel que bien sabe amar.
Por qué también sufre igual
Aquel que sabe olvidar».*

Tras el gran éxito de su debut, Las Morenitas comenzaron a trabajar en aquella emisora, pues su director, Isidro Martínez Gajardo, quedó fascinado con este dúo. Pero ellas sentían que algo faltaba mientras cantaban, tal vez otro tipo de acompañamiento. Fue así como conocieron a un conjunto masculino secundado por una joven arpista, quien había sido alumna de Germán del Campo en su academia de arpa, la misma de donde salieron destacadas figuras del instrumento como Juanito Carrasco y José Véliz.

La arpista se llamaba Petronila Salinas, la invitaron a integrarse al conjunto y de ese modo, en 1955, Las Morenitas se transformaron en un trío.

Pronto vinieron diversos contratos en los más reconocidos locales de la bohemia santiaguina, como El Violín Gitano, El Pollo Dorado, el Tap Room, el Goyescas, El Club de la Medianoche e incluso El Rosedal, la quinta de recreo más grande de la época. Las Morenitas eran un número puesto en aquellos establecimientos, haciendo incluso dobles y tripletes matizados con pre-

sentaciones en radios y también teatros, como el Teatro Pacífico, el Teatro Santiago y el Caupolicán.

Además trabajaron en rodeos de norte a sur. Por esos años los representantes artísticos solían llevar a aquellos encuentros un conjunto folclórico y una orquesta para la parteailable, y de esa forma Las Morenitas conocieron al dúo Oscar y Lucho, quienes por entonces iban integrando la orquesta. Más tarde tendrían gran éxito, claro que esta vez con el nombre de Los Perlas.

En escena y en los discos

Una gran amistad unía a Las Morenitas con Margot Loyola, con quien compartieron giras y presentaciones, incluso en el Teatro Municipal de Santiago.

Fue ella quien las presentó al sello RCA Victor, de manera que, en octubre de 1956, el grupo grabó su primer LP, titulado «El ranchito de totora», nombre de la tonada que abre este álbum. El disco rescata un exquisito repertorio radial de aquella época, incluyendo tonadas populares, una habanera tradicional y cuatro cuecas entre las que se destaca un estreno de autoría de Cristina Miranda y Margot Loyola: *De la uva se hace el mosto*, canción con que Las Morenitas participaron en el filme «Un país llamado Chile» (1961).

Por aquel entonces, la radio era el principal medio de comunicación. Muchas de las emisoras contaban con un salón auditorium donde el público presenciaba en vivo a los artistas. Uno de los más recordados programas folklóricos fue «Esta es la fiesta chilena», de Radio Corporación, donde por varias temporadas actuaron Las Morenitas junto al elenco estable conformado por Estela Loyola, Los Hermanos Lagos, Lucho Souza y Ramón Diez, entre otros.

A continuación las esperarían extensas giras y presentaciones de norte a sur, donde compartieron escenario junto a grandes figuras como Esther Soré, Silvia Infantas, Marianela, Fiesta Linda, Las Caracolito, Dúo María Inés, Dúo Rey Silva, Antonio Prieto, Vicente Bianchi, Osvaldo Silva, Los Peniques y, por supuesto, sus grandes amigos Arturo y Lucho Gatica, quienes cada vez que podían las llevaban a Rancagua para que



IMAGEN IZQUIERDA / IMAGEN DERECHA. Las Morenitas en formato trío: Isabel Fuentes, Laura Yentzen y Petronila Salinas.

dieran un esquinazo a su madre, doña Juanita Silva. También se presentaron junto a artistas internacionales de renombre, como Alberto Marino, Oscar Larroca y la orquesta de Alfredo de Angelis.

Viajes, cuecas y rodeos

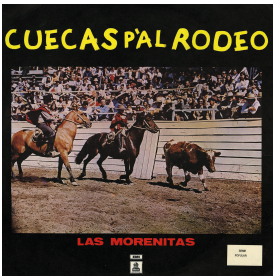
En 1965 Las Morenitas participaron en el LP «Una noche en El Pollo Dorado», del sello RCA Victor, junto a varios artistas que actuaban en aquella famosa boite del centro de Santiago. Durante el mismo año se retiró Laura Yentzen, quien por motivos familiares se fue de la capital y se estableció más tarde en Malargüe, Argentina. Las Morenitas volvieron a ser un dúo, esta vez con Chabelita y Petronila, o Pety, como la llamaban sus colegas. Juntas grabaron dos LPs para el sello EMI Odeon, «El compadre Chaplín» (1968), en colaboración con el Dúo Leal del Campo, y «Estas son... Las Morenitas» (1970), y continuaron presentándose así hasta 1970, año en que se retiró Pety.

Chabelita trabajó durante una temporada con su entrañable amiga y guitarrista y cantante Alicia López, ex integrante de Las Dos Alicia, por supuesto presentán-

dose como Las Morenitas. Pero Alicia no pudo seguir. En ese momento, la fundadora del conjunto conoció a doña Juanita Vergara, una excelente segunda voz, quien fue su compañera por unas tres décadas. Juanita, nacida en Valparaíso, cantó largos años junto a su hermana Flora como Las Hermanas Vergara, y también como solista, facetas con las que llegó al disco.

Vino entonces una nueva etapa del grupo con Juanita en voz y guitarra, pues para ese entonces Chabelita tomó el arpa, instrumento que había aprendido exclusivamente mirando a su antigua compañera Pety. Así recorrieron los escenarios de Chile, especialmente rodeos, permaneciendo alrededor de veinticinco años como número habitual en el Champion de Rancagua.

Con Juanita grabaron registros icónicos. Debutaron en el sello internacional GAS con el LP «Folklore sudamericano» (1972), que incluye canciones como *Los ejes de mi carreta* de Argentina, *La flor de la canela* de Perú, *Alma llanera* de Venezuela o *Recuerdos de Ipacarai* de Paraguay. En este disco fueron acompañadas por Alberto Rey en el arpa y las guitarras de Luis Bahamonde, Jaime Rojas y Miguel Abarca.



Catálogo de discos: «El ranchito de totora» (LP, 1956); «Estas son... Las Morenitas» (LP, 1970); «Folklore sudamericano» (LP, 1972); «Cuecas p'al rodeo» (LP, 1974); el compilado «Una noche en El Pollo Dorado» (LP, 1965); «El compadre Chaplín», colaboración con el Dúo Leal del Campo (LP, 1968); «60 años de canto y tradición» (CD, 2014); y «Tengo que vivir cantando» (CD, 2016).

Dos años más tarde, en 1974, grabaron un disco con catorce cuecas de destacados compositores del género: Mario Catalán, Hernán «Nano» Núñez y Efraín Navarro. Así nació «Cuecas p'al rodeo», que cuenta con las animaciones de Alicia López y Carlos Alonso, antiguos colegas que se especializaban en realizar teatrillos para las grabaciones de cueca.

Hijas ilustres y premios

A mediados de los años setenta, Chabelita contrajo matrimonio y se trasladó a vivir a San Vicente de Tagua Tagua, donde formó nuevos conjuntos y se dedicó a la enseñanza del folklore. Esto implicó un receso temporal con Las Morenitas, aunque breve, porque el grupo era su principal fuente laboral y pronto retomó la actividad. Ya alejadas de la capital, dejaron de grabar por un tiempo, hasta que en décadas posteriores surgieron producciones artesanales y grabaciones en vivo como «Siempre cantando» y «En rodeo», que mantuvieron viva su presencia en el mundo musical.

El regreso de Laurita Yentzen a Chile en los años noventa significó también su reencuentro con Las Morenitas. Incluso en varias oportunidades se presentaron como trío: Chabelita, Juanita y Laura. Más adelante, Juanita Vergara abandonó el conjunto y Las Morenitas siguieron como dúo. Debido a la alta demanda de presentaciones, a mediados de la década del 2000 se integró Ofelia Gana, quien permaneció cerca de cuatro años como guitarrista y segunda voz. Seguidamente, y dada la exigencia vocal que implicaban las extensas jornadas, Chabelita decidió sumar a una de sus alumnas del conjunto Rigolemú como primera voz, Fany Flores, quien además añadió el tormento al conjunto.

Cuando se acercaba la fecha de su aniversario número sesenta, Las Morenitas resurgieron, esta vez consagradas como cuarteto: Chabelita Fuentes (arpa y voz), Laura Yentzen (guitarra, pandero y voz), Fany Flores (primera voz y tormento) y Emilia Ramírez (guitarra y voz), esta última incorporada desde 2010. El conjunto volvió a florecer con producciones como «60 años de canto y tradición» (2014) y «Tengo que vivir cantando»

FOTO: ARCHIVO DE FELIPE LLANEZA

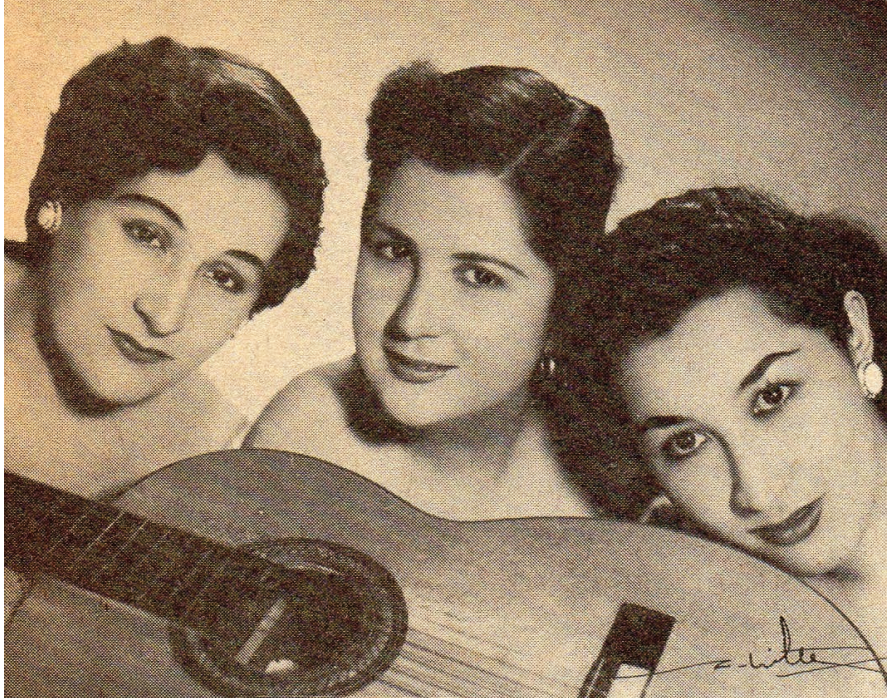


FOTO: ARCHIVO DE CLAUDIO CONSTANZO

IMAGEN IZQUIERDA. De izquierda a derecha: Laura Yentzen, Isabel Fuentes y Petronila Salinas. 1956.

IMAGEN DERECHA. Isabel Fuentes y Juanita Vergara.

(2016), que acompañaron con presentaciones en variados escenarios durante las últimas décadas, como Cuecas Mil, Entre Cuecas y Sandías, La Fiesta de la Chicha de Curacaví y muchos otros en los que también recibieron múltiples reconocimientos.

En 2017 realizaron una gira a Londres, y en años recientes se les otorgó el título de hijas ilustres: a Chabelita en San Vicente de Tagua Tagua y a Laurita en San Felipe. Chabelita recibió el Premio a la Música Nacional Presidente de la República en 2022, y durante ese mismo año el Senado de Chile declaró el 14 de marzo como el Día Nacional de la Cantora Chilena en honor a su natalicio.

Vaya este homenaje a todas quienes han formado parte de Las Morenitas, en especial a sus históricas integrantes sobrevivientes, Pety Salinas y Juanita Vergara, a quienes debemos reconocimiento y gratitud. Y un recuerdo en forma de despedida a nuestras queridas amigas y maestras Chabelita y Laurita, como cariñosamente las llamamos, mujeres sin igual en simpatía y en lo musi-

cal. Afortunadamente muchas personas, especialmente jóvenes, alcanzamos a disfrutar de sus presentaciones, cargadas de aires criollos de antaño que hoy desaparecen con ellas. Pero a su vez tuvieron la sabiduría de entregar su repertorio, hoy resguardado principalmente por el conjunto Las Morenitas El Legado.

Sólo queda agradecer su entrega infinita, y recordar una frase que Chabelita pronunció al cerrar una cueca: «¡Morenas hasta la muerte!». Y así fue, maestras eternas, bien llamadas Las Damas del Folklore, a quienes la propia Clarita Solovera dedicó los versos de una tonada que hoy evocamos en su honor:

«Me gusta la morenita,
La que hace hablar la guitarra,
Más me gusta la gordita
Que al arpa le saca garra.
Las dos son tan rebonitas
Como racimo en las parras». **A**



PHUYU Y LA FANTASMA

Vale la pena intentar

POR MISSAEL GODOY

FOTOS: NICOLÁS ZAPATA

Conectar el folclore con el noise rock es uno de los efectos de este grupo que en 2024 publicó el disco «La antropofagia nos une». Lo lidera Rodrigo Romero, un músico capaz de poner en contacto a referentes como Violeta Parra y el productor de rock alternativo Steve Albini en los discos simples, dobles y tetralógicos de la banda.



En 1928 se publicó el ensayo «Manifiesto antropofágico» (conocido también como «Manifiesto canibalista»), del poeta brasileño Oswald de Andrade (1890-1954). Inspirado en el cuadro *Abaporu* —que le obsequió su esposa, la pintora Tarsila do Amaral, para su cumpleaños— este manifiesto planteó reivindicar las raíces absorbiendo o *canibalizando* elementos de otras culturas para crear algo nuevo. Este concepto es el que trabajó la banda chillaneja Phuyu y la Fantasma en su disco doble «La antropofagia nos une», que consiste en sus últimos dos lanzamientos «A| Tetralogía de bichos y setas» y «B| Décimas de Phuyu y la Fantasma», ambos publicados en 2024 por el sello Registro Móvil.

Así como Caetano Veloso, Gilberto Gil y el desaparecido Torquato Neto abrazaron la antropofagia para justificar su «canibalismo musical» en el Tropicalismo, Phuyu y la Fantasma lo hicieron casi sesenta años más tarde para dar vida a ese hijo bastardo, pero bien alimentado, salido de un improbable aunque certero cruce entre la Violeta Parra más inspirada y el noise rock más primitivo.

Phuyu y la Fantasma partió en 2020 —en plena pandemia—, como un proyecto solista de Rodrigo Romero (1999). Ese año, e inspirado en el disco «Fetch the bolt cutters», de la cantante Fiona Apple, publicó el álbum debut «El patio de los calla'os». Un año más tarde salió a la luz «Anticuecas subterráneas». «El «Anticuecas» fue

el primer disco que hice y que la gente escuchó. Tuvo cierta repercusión dentro de un grupo de melómanos», comenta Rodrigo. «Este disco no fue grabado en un estudio. Ocupamos salas de amigos que tienen baterías, micrófonos. Muy al estilo de Steve Albini».

Las primeras influencias musicales de Rodrigo vinieron del metal. Bandas como Slayer, Suffocation y Necrophagist eran habituales en su reproductor, pero fueron los norteamericanos de Mr. Bungle quienes expandieron sus gustos musicales a otro nivel. En paralelo aparecía en su radar Violeta Parra. «Para mí Violeta es la gran letrista de Chile. Ella me ha inspirado muchísimo. Ha inspirado el «Tetralogía», pero el «Décimas» sobre todo. Leí el libro «Décimas, autobiografía en verso», y fue increíble», relata.

Sobre conectar el folclore con el noise rock, Rodrigo Romero plantea:

«Cuando he hecho estos discos es porque tengo una idea musical que no encuentro. Recuerdo cuando estaba escuchando las Anticuecas de la Violeta y pensé «esto quedaría bacán con guitarra eléctrica, batería, bajo». Me lo imaginaba, buscaba y no pillaba nada. No encontraba a ninguna banda que hiciera eso que yo estaba pensando. Entonces lo hice. Los grabé, los compuse. No es que quiera hacer algo anti mainstream, sino que hago las cosas que me gustan nomás. Son cosas que me llaman artísticamente.

Yo quiero cantar la cueca, y quizás no funcione. Pero eso hay que hacer, hay que intentarlo nomás».



Rodrigo Romero
Guitarra y voz



Catalina Parra
Teclado y voz



Ignacio Romero
Bajo



Oscar Hernández
Batería

En 2021 se integró a la banda el baterista Oscar Hernández, mientras que Ignacio Romero, hermano de Rodrigo, asumió el rol de bajista. Dos años más tarde, en junio de 2023, apareció el tercer disco de Phuyu, el EP «El Pacífico albergará nuestros huesos». Así describe Rodrigo Romero esta producción en la página de Bandcamp del sello Registro Móvil.

«Las canciones que componen este EP son producto de una idea de disco que empecé a grabar luego de «Anticuecas subterráneas», pero fueron dejadas de lado por el comienzo de la producción de otra idea de disco junto a los nuevos integrantes de la banda Ignacio y Oscar, el cual se mantiene en grabación a la fecha de este lanzamiento. De esta forma, luego de estar almacenadas por un año, consideramos que era buena idea lanzarlas en este formato para cerrar el ciclo «solista» de Phuyu y poder entrar a la fase banda con el ya mencionado LP».

Con la llegada en 2024 de Catalina Parra en teclados y voces, se consolida la formación de cuarteto de Phuyu y la Fantasma. El 18 de septiembre de ese año publicaron el disco «A| Tetralogía de bichos y setas», y dos meses más tarde «B| Décimas de Phuyu y la Fantasma». Al respecto Rodrigo Romero explica:

«El disco «Tetralogía» está dividido en cuatro partes. Las cuatro secciones tienen distinta instrumentación: la primera es noise rock, la segunda es más limpia, la tercera tiene

dos bajos y batería y la cuarta es acústica. Cada una de esas partes tiene un concepto lírico. La primera es política, la segunda es más introspectiva, la tercera habla sobre huir y la cuarta es sobre el amor, sobre la unión. Esas cuatro secciones luego se representan en el «Décimas», que es como una gran narración que abarca estas cuatro temáticas».

Ambos álbumes recibieron elogios de la prensa independiente, citados dentro de las mejores publicaciones del pasado 2024. Fueron presentados por primera vez en vivo en Valparaíso, en abril de este año, en un concierto donde compartieron cartel junto a las bandas Légame y Pato Patín.

Sobre la música folclórica actual y su futuro con Phuyu y la Fantasma. Rodrigo Romero comenta:

«En pandemia llegué a un conjunto folclórico, un grupo de músicas, llamado Calila Lila. Me obsesioné mucho con ellas. Las estudié harto para hacer mis discos. Ellas son lo mejor que he escuchado de cueca. Son súper experimentales dentro del canon folclórico de la cueca.

En lo personal lo que me interesa con Phuyu es grabar discos. Grabar otro disco, y que sea más bacán que el anterior. Que esté mejor grabado y yo poder hacer mejores canciones. El siguiente disco de Phuyu está casi el 90% compuesto. Está casi listo. Pero saldrá cuando tenga que salir. Para ese disco quiero dedicarme harto a grabarlo. Da lo mismo cuánto se demore». **A**

Adelanto de su próximo
DISCO

CLAUDIO CONSTANZO
E INVITADOS

VIERNES 8 AGOSTO
20:00 HORAS
SANTA FILOMENA 110

Entradas por
PORTALTICKETS

Concierto
EN LA SALA SCD BELLAVISTA



FOTO: JOAQUÍN GONZÁLEZ

JOAQUÍN GONZÁLEZ Y SUS CANTARES CON PILLERÍA

Estudió música en la universidad, es uno de los violinistas de la Orquesta Sinfónica de Ñuble y en paralelo se formó en la recopilación de cantoras campesinas. Y ésta sigue siendo la vocación personal de Joaquín González a sus 25 años. *«Cada vez que uno sale a aprender con las cantoras te das cuenta de que este mundo es algo infinito: enseñanzas infinitas, repertorio infinito, relatos infinitos».*

Durante esta entrevista, nos remontaremos a los paisajes de la provincia de Diguillín para conversar con el músico y cantor Joaquín González Cortez, oriundo de Quiriquina, en la región de Ñuble, donde nació, creció y vive a todo campo. Hoy, a sus veinticinco abriles, forma parte de la Orquesta Sinfónica de Ñuble, tras licenciarse como intérprete superior en violín de la Universidad Católica. Sin embargo, sus raíces de campo y guitarra lo han llevado a forjarse, paralelamente, como un portador de la sabiduría campesina de su tierra y, sobre todo, como un profundo conocedor de la vida y el repertorio musical de las cantoras, que aún abundan en su zona.

Parte de su trabajo ha quedado registrado en dos proyectos. El primero es un libro sobre la música tradicional de la comuna de El Carmen, titulado «Para toda la compañía: cantos de vida de la comuna de El Carmen» (2022). El segundo es su reciente producción musical como intérprete y compositor: «Cantares con pillería: tonadas, versos, canciones y cuecas» (2024), que consta de dos discos acompañados de un libro-cancionero.

¿Cuándo y cómo fue tu primer encuentro con el canto tradicional? Es difícil responder, porque el folklore popular siempre se escuchó en mi casa. Desde chico tuve una búsqueda inconsciente en la música; tocaba cha-

rango y otros instrumentos, como el cuatro. Fue por el año 2015 ó 2016 que fui al Museo Violeta Parra, allá en San Carlos, y durante el recorrido encontré una guitarra. Estaban haciendo un taller y, por lesear, tomé la guitarra y estaba en una afinación campesina. Ese sonido me impactó mucho.

Cuando llegué a mi casa afiné mi guitarra igual y empecé a buscar qué era eso. Se lo mostré a mis tatas, y me dijeron que mi bisabuela, que era cantora, tocaba en esa afinación. Ahí empecé a investigar realmente qué significaba la cantora. Siempre la había escuchado, es una palabra súper común, sabía de mi bisabuela, de una comadre que también lo era, pero no le tomaba el peso, ni sabía bien lo que significaba. Y ahí me conecté con esa raíz de mi familia.

¿Qué es para ti la figura de la cantora y cómo te has relacionado con ella? La cantora es la portadora de la tradición musical y poética del canto campesino acá en la zona. Es una figura muy importante, de mucha sabiduría, no solo en el canto, sino también en la vida. Logra conectar la forma de ver y entender el mundo con el canto, y haciéndolo canto.

Tenía dieciocho años cuando fui a visitar a mi bisabuela. Después de eso, se me empezaron a abrir puertas llegando a la casa de otras cantoras para aprender con



ellas el canto tradicional antiguo. Con el tiempo, se generaron lazos de amistad muy profundos con las cantoras, pero siempre desde una relación de aprendiz y maestra, con mucho respeto. Innegablemente, se crean vínculos muy bonitos, y eso también implica un aprendizaje más profundo. Aprender el repertorio empieza a significar otra cosa: las enseñanzas toman otro significado.

En relación con la música tradicional y la cantora, ¿cómo describirías el panorama actual en la zona donde has recogido los saberes que fundamentan tu trabajo? Es un panorama de sorpresas infinitas, porque uno siempre se va encontrando tesoros. Cada vez que uno sale a aprender con las cantoras, a conversar con la gente, te das cuenta de que este mundo es mucho más grande de lo que imaginabas, como algo infinito: enseñanzas infinitas, repertorio infinito, relatos infinitos.

La tonada, que sigue siendo la forma principal de expresión, aquí uno la encuentra en todas sus formas. Está la danza, como la cueca, que sigue estando súper vigente, y hay otras que ya no están vigentes, como la mazurca o la polka, pero que aún se encuentran en algún relato o aunque sea algún versito. Y también están las cuatro afinaciones principales que las cantoras todavía las usan: la tercera alta; por guitarra o por música; y otras que acá cambian de nombre: por la orilla, por primera o transporte; y por segunda, por la marcha o por el aire.

Desde fuera uno cree que las cantoras ya no existen, que es algo que ya no está vigente. Aún están muy presentes. Ya no tienen la misma presencia que antes en las festividades, pero las cantoras y la gente de avanzada edad siguen recordando su repertorio, tomando la guitarra en sus hogares o en fiestas pequeñas, siempre dispuestas a compartir y enseñar.

¿Cómo ha sido repartir tu vida entre la academia y el canto tradicional? Se dio natural repartir la vida entre el canto tradicional y lo académico. A veces me dedicaba más a uno que a otro, por algún proyecto o mis estudios, pero al final he logrado llevar ambos. Sobre todo viendo y sintiendo lo tradicional como algo interno y como una manera de ver y entender las cosas.

Tu trabajo en «Cantares con pillería: tonadas, versos, canciones y cuecas» rescata géneros tradicionales con composiciones de tu creación. ¿En qué momento comenzaste a escribir canciones propias y en qué elementos te basaste para ese trabajo? Desde muy chico escribía, pero así que haya quedado satisfecho con lo que hice, fue en la pandemia, ahí empecé a crear hartito. Cuando empecé a aprender el canto tradicional campesino, comencé también a escribir ciertas cosas. Eran intentos de jugar con la palabra, hacía versos y cosas, pero no me gustaba como quedaban.

También me inspiraba en temáticas antiguas de las que aún no había aprendido. Por ejemplo tonadas de saludo, tonadas de despedida, tonadas de angelito. Como no las había aprendido en sus formas tradicionales las creaba con ese fin, para tenerlas en el repertorio, también por si me tocaba cantar en algún momento.

Dentro de ese aprendizaje con las cantoras, uno aprende a improvisar melodías. Uno tiene que seguir a la guitarra, y si no tiene una melodía, me decían que escuchara bien la guitarra, y la guitarra me iba a decir una melodía. Así que empecé a eso, a improvisar melodías y a crear cogollitos. Es la enseñanza fuerte de las cantoras de acá, el uso de estos versos de inicio y de despedida, que van acorde a la ocasión o acorde al sentimiento que se tenga en ese momento. Eso fue de las primeras cosas que empecé a crear.

¿Cuáles son los espacios en donde difundes tu trabajo? El año pasado hice un podcast con el fin de difundir a la cantora y su historia de vida, porque creo que es mucho más valioso rescatar eso de la persona. Es ella la portadora de toda esta riqueza cultural, pero también es quien le da vida al canto, entonces siempre me ha interesado difundir a la persona que está detrás de eso.

A mi trabajo de creación no es que no le tenga cariño, pero siento que no es algo relevante de difundir con urgencia. Lo importante es la cantora.

Por ahora seguiré cantando por la zona y en festividades como el Encuentro de Cantoras, organizado por el Centro Cultural Huellas del Diguillín, la institución que me ha apoyado y con la que hemos trabajado en conjunto en torno a la cultura tradicional. 

NANO BAHAMONDES (1935-2025)

Tu acordeón rompió fronteras

Cuando cerrábamos esta edición de Abejorros nos golpeó en los corazones el 7 de junio la noticia de la muerte de Manuel Hernán Bahamondes Núñez, más conocido y querido como Hernán Bahamondes o Nano Bahamondes, acordeonista protagónico en siete décadas de música chilena. Lo escuchamos en conjuntos históricos como Fiesta Linda y Los Labradores y nos alegramos de reconocimientos recientes como el Premio a la Música Chilena Presidente de la República que recibió en 2023. Hoy lo despedimos como a un amigo y a un maestro.

POR DANIEL SÁNCHEZ Y CLAUDIO CONSTANZO

Despedir a Nano Bahamondes es algo muy triste, porque se va un amigo cercano y un maestro. Él plasmó un estilo, una forma de tocar el acordeón. Tenía mucha habilidad y buen gusto, y además tenía un buen instrumento: era un todo. Creemos que ni siquiera él se dio cuenta del gran trabajo que hizo para la música chilena, y tuvimos mucha suerte de que su acordeón se plasmara en ella.

Dejó una marca profunda desde que comenzó su carrera musical, pero sobre todo en grabaciones desde los años sesenta hasta hace uno o dos años, con sus últimos registros. Desde ahí, todos los acordeonistas que están en el folclore tenemos algo de él: tal vez alguna frase o alguna introducción. Ninguno puede decir que no aprendió algo de Bahamondes. Nano vino a este mundo con ese propósito.

Son varios homenajes en vida los que recibió, y quienes estuvimos cerca le hicimos saber quién era y cuán valiosa es su herencia. Pero siempre vamos a estar al debe con los músicos chilenos, en especial con los folcloristas. Pensamos que la gente no sabe lo que él significó para el folclore y la música chilena. Si no, hubiésemos sido cientos, tal vez miles, en su despedida. Porque el Nano está en el subconsciente de todos los chilenos.

Él es parte de la cultura, y su acordeón rompió fronteras. Hasta el día de hoy, uno va descubriendo las cosas que grabó solamente escuchando su estilo. Antiguamente no ponían los créditos de quienes grababan en los longplays, pero al sólo escucharlo uno reconoce el acordeón de Hernán Bahamondes y sabe que es él. Ese es su gran valor. 



FOTO: ARCHIVO DE CLAUDIO CONSTANZO



RODRIGO MIRANDA

El show no tiene precio

POR MISSAEL GODOY

Trompetista, director de orquesta, productor, pero también un eximio narrador de historias, Rodrigo Miranda (1951) fue un rostro familiar durante gran parte de la década del noventa gracias a su trabajo en televisión. Conversamos con el recordado «maestro Miranda», quien en este 2025 celebra seis décadas de una ininterrumpida trayectoria musical.

Cuando era adolescente su padre le regaló una guitarra con la que partió tocando canciones de Los Iracundos. Estudió cuatro años para ser sacerdote en el Seminario Cristo Rey de Rancagua, pero se retiró para dedicarse a la música. Fue copista de Domingo Santa Cruz Wilson, Luis Advis y Alfonso Letelier Llona. Participó en los debut discográficos de Florcita Motuda (1977) y De Kiruza (1988). Grabó para Juan Antonio Labra, Antonio Prieto, Gloria Simonetti y Valentín Trujillo. Fue trompetista invitado en los conciertos de Profetas y Frenéticos en Olmué (1993) y Los Temerarios en Viña del Mar (1993). En televisión grabó música para el programa de humor *Jappening con ja*. Fue parte de *Sábados gigantes*, *El festival de la una*, *Rojito y Mi nombre es*. Tiene historias con George Martin, Muhammad Ali, Dizzy Gillespie y Juan Pablo II. Pero el mayor orgullo de Rodrigo Miranda es haber convocado esa especie de *dream team* de músicos que formó su orquesta y con la que marcó un estilo en televisión.

Usted partió tocando a muy temprana edad. ¿Qué recuerdos tiene de su primera conexión con la música? Mi primera manifestación con la música se remonta la vez que mi madre me llevó a la Plaza de Armas de Santiago y estaba tocando el Orfeón de Carabineros canciones del repertorio popular. Cuando comenzó a sonar el «Cancán» me volví loco. Mi madre me tenía parado en la baranda del odeón y me puse a bailar desenfrenadamente. Lo que demuestra la esencia de la música, de lo que pretende transmitir un compositor.

Mi segunda manifestación fue en uno de los lugares donde viví en mi infancia, en el barrio Nueva de Matte (antes Conchalí, y desde 1991 comuna de Independencia). Este era un barrio de «guapos», al más puro estilo bonaerense. Había cafiches, había prostitutas, había carreras de caballo —mi casa estaba a una cuadra y media del Hipódromo Chile—, había también varios clubes sociales. Muy cerca estaba la Carlina. Esta era una época donde se colocaba mucha música en los *wurlitzer*, y recuerdo haber escuchado en ese tiempo, a mediados de la década del cincuenta, el bolero *Cuando tú me quieras*, del cantante boliviano Raúl Shaw Moreno que grabó junto a Los Peregrinos.

Y posteriormente ya nos trasladamos al campo. A un pueblito llamado Maipo, cerca de Buin. Ahí mi acercamiento con la música siempre fue una radio a pilas, porque en mi casa no había luz eléctrica. Escuchando alguna emisora de la época me llamó mucho la atención un instrumento, que para mí era muy raro, y que resultó ser el clavecín. Entonces yo quería saber cómo era el clavecín, ese instrumento que sonaba tan particular. Cuando lo conocí en persona y me lo presentaron, fue un poquito desilusionante, porque me di cuenta que el volumen era parejo. Esos recuerdos los tengo muy vívidos.

Hubo una etapa de su vida donde estudió para ser cura, pero que abandono con el paso del tiempo. ¿Influyó ese período en su formación musical? Ingresar al seminario me cambió la vida. Me hice súper fan de dos curas: el cura Miranda, que era el que hacía clases de música, y



IMAGEN IZQUIERDA. Rodrigo Miranda durante una gira por el norte de Chile.

IMAGEN DERECHA. De izquierda a derecha: Florcita Motuda, Sergio «Tilo» González, Rodrigo Miranda, Guillermo Soto y Marcelo Valsecchi.



que tenía la paciencia de responder mis preguntas sobre teoría musical, y del cura Salcedo, que tenía una grabadora Telefunken, y que al único al que se la prestaba era a mí, refunfuñando. Así que aprendí rápidamente los rudimentos del solfeo, de la teoría musical.

En el seminario tuve mi primera actuación profesional en la Radio Manuel Rodríguez de San Fernando. Esa fue la primera vez que conocí un auditorio de radio. En ese tiempo tocaba canciones del neofolklore: Rolando Alarcón, Víctor Jara, Los Paulos (con Pedro Messone a la cabeza), Los Cuatro Cuartos, Violeta Parra, entre otros. Tocaba con un muchacho de apellido Molina, que era compañero mío, y con el que formamos el dúo Los Andariegos. Él se encargaba del bombo y yo de la guitarra, a dos voces, y en el cual ocasionalmente se incorporaba el rector del seminario, don Lucho Riquelme.

¿Qué vino después que dejó el seminario? Cuando me retiré, porque tenía claro que no quería ser cura, mi padre me echó de la casa, por lo que volví al barrio Nueva de Matte, a la casa de mi tío Manuel. Con la necesidad de trabajar, mi tío me contactó con su amigo Alberto Almarza, flautista de la Filarmónica, que me contrató para hacerle los sténcil y las copias de un coro que di-

rigía en el Inacap, y quien luego me sugirió que fuese por trabajo a la Universidad de Chile. Ahí me recibió un personaje que era una belleza, la señora Elisa Gayán (quien fue la primera mujer decana de la Universidad de Chile en 1968), que me subió y bajó a garabatos. Me dijo «muchacho, tú estás en una etapa en que tienes que estudiar». Le dije «señora, yo realmente necesito trabajar, porque quiero estudiar». Eso le gustó mucho y llamó a la señora Ester Cifuentes, quien dirigía la sala de copias, y me contrataron a honorarios. En esos años se hacían muchos festivales de música chilena en la universidad, todos patrocinados por el Instituto de Extensión Musical, que dependía de la Facultad de Música.

¿En qué momento decidió dedicarse por completo a la trompeta? A los trompetistas y a esta gente que tocaba instrumentos de viento los miraba con mucha compasión. En ese tiempo pasé de tocar en grupos totalmente eléctricos a la formación de sonoras. Entré a una sonora muy conocida en la zona, que era la Vici Jazz, y ahí había trompeta. Nosotros si queríamos hacer sonar la guitarra le dábamos más volumen con la perilla, pero ellos tocaban a *capella*, y veía que se colocaban colorados para tocar. Un día le dije a uno de los trompetistas «*oye y cómo*

es la cuestión», y me dice «*¿la querí hacer sonar?*» Y ahí me di cuenta de que, luego de haber estudiado dos años de guitarra clásica con la edad que tenía en ese momento, quizás iba a llegar a ser un buen guitarrista de música clásica, pero no iba a poder hacer una carrera, porque para eso debería haber empezado a estudiar a una edad más temprana. Mi profesora de guitarra, doña Liliana Pérez Corey (1917-1990), que fue una eminencia y formó generaciones de guitarristas y docentes, lloró cuando me fui, porque era su «chiche». Ahí primó un criterio de sobrevivencia de mi parte. Dije «*tengo que estudiar un instrumento que sea versátil y que me permita tocar todo tipo de música*».

¿Quién o quiénes fueron sus maestros? Mi gran maestro en trompeta fue Miguel Buller. Él me invitó a tocar en el Quinteto de Bronces de Chile. Fue un profesor, miembro fundador de la Orquesta Filarmónica de Chile. A Miguel Buller el gran valor que yo le asigno, a diferencia de otros, es que cuando sus alumnos egresaban, a todos les buscó pega. Dejó a todos sus alumnos trabajando.

¿Cuál fue el camino que recorrió hasta llegar a la televisión? Tocando con la Vici Jazz en Maipo, en mi pueblito, un día pasó un músico, Luis Magaña, fundador de una orquesta emblemática que nunca llegó a la altura de la Huambaly, de la Ritmo y Juventud ni de Los Peniques, pero que era del mismo estilo, se llamaban Los Embajadores. Él habló conmigo para integrarme a su orquesta. Lucho fue alguien muy importante en mi carrera. Después pasé a un grupo que se llamó Punto Seis, que fue uno de los tantos grupos que se movieron bajo el legado de Los Ángeles Negros. Posterior a eso me fui a Los Rockets. Éste era un grupo donde tocó Horacio Saavedra, pero ya casi no quedaban integrantes originales. Un día llegó Miguel Zabaleta buscando músicos para un programa que se iba a hacer en la televisión, en el canal Teleonce (actual Chilevisión), y que se iba a llamar *¿Cuánto vale el show?* Ahí estuve una temporada y luego me fui a Puerto Rico, donde viví un año, eso fue a comienzos de los ochenta. Volví a Chile y me reintegro a la orquesta de Miguel Zabaleta.

Esa primera etapa de *¿Cuánto vale el show?* fue casi o más exitosa que el periodo noventero del programa. Se recuerda bastante por la performance del poeta Rodrigo Lira, a quien usted acompañó con su trompeta, y que días después se quitaría la vida. ¿Por qué no siguió al aire el programa si tenía tanto éxito? Cuando llega al canal como directora ejecutiva Marta Blanco, que era pareja de Enrique Lafourcade, dijo que el *¿Cuánto vale el show?* era un programa rasca, que no tenía nada que ver con el espíritu universitario del canal, y nos echaron a todos.

¿Cuánto duró su cesantía? A los días me llama a la casa Horacio Saavedra. Horacio era el director que la llevaba en esos años. Yo me crié viendo programas estelares, observando músicos, y soñaba con alguna vez llegar a tocar en una de esas orquestas. Entonces Horacio me dice «*Hola, maestro, ¿cómo está? ¿Es verdad que se terminó el Cuánto vale el show?*» «*Sí, es verdad, nos desvincularon a todos*», le dije. «*Mira, te estoy llamando porque te quiero preguntar si te interesa venir a trabajar conmigo acá*». Puta madre. Me sonaron trompetas, se abrió el cielo. Eso fue el año 1982.

En su orquesta estaba Gilberto Piña y Lucho Reyes, que era un personaje, el mejor segunda trompeta que yo conocí. Así que éramos tres trompetas de planta. Con Horacio estuve como primer trompeta del Festival de Viña por muchos años.

Además de compañero, Héctor «Parquímetro» Briceño fue muy cercano a usted. ¿Cuándo nace esa amistad? Esto se remonta a cuando yo estaba en Los Embajadores. Un día se empezó a correr el rumor de que había llegado un trombonista de la Armada, que era un personaje y que tocaba muy bien. Al poco tiempo, en la punta de diamante que hay en José Joaquín Pérez con Mapocho, había un local que se llamó Ipacarai. En esa época estaban de moda los salones de baile. Con Los Embajadores nos tocó estar ahí junto con otra agrupación llamada Beat Combo, que era bien famosa. Un día llegó a tocar con ellos el Parquímetro. Quedé impresionado. Efectivamente tocaba muy bien. Era un personaje: flaco y con los ojos grandes. Según el viejo (Gilberto) Piña parecía «gusano



de choclo», porque se retorció cuando tocaba. Años después cuando llegué a la orquesta de Horacio, el Parquímetro ya estaba. Ahí nos hicimos inseparables.

Todo el gremio musical coincide en la genialidad de Nino García (1957-1998). Usted tuvo el honor de trabajar con él en varias producciones, especialmente en el debut de De Kiruza. ¿Qué recuerdos tiene de esa grabación? Alejandro «Chupete» Vásquez (saxo), Parquímetro (trombón) y yo (trompeta) éramos un trío al que normalmente llamaban para grabaciones de todos los estilos. En ese andar nos topamos con Nino García, quien solía decir «*ustedes son mis metales preferidos*», entonces cuando se presentó esta grabación con De Kiruza, Nino nos convocó para grabar con él. Fue toda una aventura, puesto que no sabíamos qué estilo era, no sabíamos con qué notas nos íbamos a encontrar. Ese día, Nino García no tenía ni una hoja, nada. Él nos cantaba lo que nosotros teníamos que tocar. Nosotros con el «Parqui» nos mirábamos y sabíamos que seguramente eso iba a terminar en una genialidad. Siempre sacamos bien los trabajos ya que la máquina estaba muy bien aceiteada, estábamos en un buen nivel de rendimiento. En nuestro peak.

En los noventa su rostro era familiar. Hasta el día mucha gente lo recuerda. ¿Cómo llegó a ser el director de la orquesta del *Cuánto vale el show* y posteriormente de *Hágase famoso*? Estaba en conversaciones para irme a trabajar al Principado de Mónaco recomendado por mi amigo Toly Ramírez, con una orquesta de doce músicos y una lady crooner. La noche en que debía firmar el contrato para cerrar el acuerdo suena el teléfono. Era mi amigo el productor Gerardo Luna, que me dice «*vamos a reeditar el*

¿Cuánto vale el show?, y yo quiero que tú seas el director de la orquesta». Al final no firmé el contrato y así fue como me convertí de la noche a la mañana y con mucho éxito en el «maestro Miranda», director de la orquesta del *¿Cuánto vale el show?* Varios ilustres músicos y directores de orquesta han dicho que en televisión ha sido la orquesta que mejor ha sonado. Si bien nosotros éramos músicos buenos para la talla, nunca mezclamos las cosas. Jamás se le faltó el respeto a ningún participante. A los músicos siempre les dije que la protagonista del programa era la música. No yo, ni la orquesta, y eso se notó.

Cuando llegamos a Megavisión (actual Mega) para hacer el *Hágase famoso* le presentaron el programa a Alfredo Escobar, quien era el director ejecutivo del canal, y le encantó la orquesta, por lo que dijo «*yo quiero que esa orquesta haga todos los programas que se hagan aquí*».

Cerrado su paso por Megavisión, ¿qué vino después? En el año 98, después de haberse terminado mi trabajo en Megavisión, me vi en la necesidad de empezar a producir artistas para festivales, y de a poco me fui metiendo en la producción, a ponerle toques míos en lo musical, y me fue bien. Estuve cerca de veinte años trabajando en Longaví, y en paralelo quince años en María Pinto y dieciseis años en San Javier. Este último lo tomé cuando se realizaba con un cajón al medio de una cancha de fútbol, para terminar posicionándolo como uno de los festivales de verano más importantes del país.

Actualmente estoy volviendo a mis raíces de músico. Solo con proyectos musicales. Disfrutando a concho de mis nietos. Como diría algún político, me encuentro en una bella y feliz etapa de reflexión activa. 



CALELE

El cantor de Hospital

Ante miles de personas o en los lugares más austeros hemos visto a este cantor de voz potente, siempre dispuesto y con la misma entrega al momento de interpretar. Es Ángel Custodio Marambio Gajardo: en una palabra, Calele.

POR CLAUDIO CONSTANZO

FOTO: LEONARDO VÁSQUEZ



ocos son los cantores en Chile que tienen una calle con su nombre. En la comuna de Paine existe la calle Cantor Calele Marambio, homenaje hecho en vida al músico oriundo del sector de Hospital, de esa misma comuna. Hace poco entró al club de «los de 90 pa' arriba», pues el 23 de noviembre de 2024 celebró sus nueve décadas, nada menos que en el Teatro Municipal de Paine, acompañado por una docena de músicos en escena.

Ángel Custodio Marambio Gajardo nació en la Casa de Socorros de Hospital en 1934, y ha permanecido en la zona durante toda su vida. Fue allí donde escuchó por primera vez los acordes de la guitarra de su madre, dando inicio a una vocación que lo ha acompañado siempre. A los catorce años, un 15 de agosto en 1948, debutó junto a la estudiantina de su escuela interpretando canciones de antaño como *Dos arbolitos* y *Rancho chileno*, que hasta hoy recuerda con gran cariño.

En su juventud, al igual que muchos cantores de su época, la radio fue verdaderamente su escuela musical. Por esos años la memoria era su principal aliada. Bastaba con oír una sola vez una canción para grabarse letra y melodía. De esta manera, en sus presentaciones estrenaba los éxitos de moda, como los boleros que popularizó Lucho Gatica o las guarachas de La Sonora Matancera. Calele conformó así un variado repertorio que iba desde la tonada hasta el tango y mucho más, pues tenía que cubrir actuaciones en innumerables restaurantes, quintas de recreo, tanguerías y cabarets, ya fuera en Huelquén, Paine, Rancagua y hasta en reconocidas picadas capitalinas como Pancho Causeo, en Estación Central, donde cantó por varias temporadas.

A comienzos de los años sesenta se casó con doña Irma Morales, madre de sus seis hijos. Paralelamente al canto trabajó durante quince años en líneas y obras de Ferrocarriles del Estado. Tras una reducción de personal, fue desvinculado de la empresa. En ese entonces su oficio de cantor cobró real importancia, pues muchas veces fue el único sustento de su hogar.

Una de las facetas más importantes de este cantor hospitalino ha sido la composición de cuecas. Su incursión comenzó en 1962, cuando creó una cueca dedicada a la selección chilena que participaba en el Mundial de ese año. Desde entonces no ha parado de componer. Ha tomado temáticas sencillas y cotidianas para convertirlas en cueca: así nacieron la cueca del equipo de fútbol O'Higgins de Rancagua, la cueca de los vinos Pérez Cruz, la cueca de la Pollita Inés, dedicada a su nieta, o *Los reyes de la sandía*, cueca con la que ganó el Festival de Paine en 2005. En esa oportunidad se presentó con su dúo Los Angelitos, que integraba junto a otro recordado cantor local, don Ángel Custodio Muñoz.

En sus recuerdos está el haber compartido cancheos musicales con destacados cantores y músicos populares, entre ellos Tumbaíto (Rubén Salgado Tornero), el Baucha (Luis Hernán Araneda), Egidio Altamirano, Rafucho (Rafael Andrade Mardones) y hasta el legendario Mario Catalán, con quien se batió «a cueca limpia» en la inauguración de la quinta de recreo de Champa, hace ya varios años.

Durante la última década, Calele ha recorrido un sinfín de escenarios, entre ellos Expo Paine, Entre Cuecas y Sandías, Cuecas Mil y La Casona Sol de Septiembre, entre muchos otros lugares, donde ha amenizado y compartido su repertorio. También ha registrado dos producciones solista: «Calele y Los Ruralinos» y «Ángel Marambio «Calele» y Los Mejores de Chile» (2018). Este último incluye tonadas de Luis Bahamonde, cuecas tradicionales y, por supuesto, sus composiciones propias. El eco de una historia de dulce y agraz se ha transformado en el canto de este hombre sencillo que enseña y emociona. Nos referimos a un cantor de una voz potente, que siempre ha estado dispuesto a cantar para su pueblo, sin importar cuál sea el escenario. Asimismo lo hemos visto frente a miles de personas y también en los lugares más austeros, pero siempre con la misma entrega al momento de interpretar. ■



FOTO: CARLOS MUÑOZ SALAMANCA

Metalengua

CHISFOLK A LA VENA

Son los flamantes ganadores de la versión 2025 del Festival de Viña del Mar en la categoría folclórica, con una canción de su autoría. Honor que comparten junto con insignes compositores de la vieja guardia como Jaime Atria (1961) y Clara Solovera (1963) y otras contemporáneas como Elizabeth Morris (2006 y 2015). Conversamos con los hermanos Pascal y Martín Torres sobre sus inicios a pulso, su amor por la poesía y la física, y sobre cómo inyectaron colores flúor al folclore, creando un imaginario lúdico y espacial.

POR MISSAEL GODOY



a primera canción que interpretaron los hermanos Torres Miranda fue *La petaquita*. Tenían seis y cuatro años cuando Pascal (nacido el 3 de enero de 1994) y Martín (nacido el 1 de enero de 1996) se pararon frente a su familia para versionar este clásico del folclore chileno, que fue grabado y popularizado por Violeta Parra.

Hijos de José Luis Torres Molina y de Paula Miranda Herrera —académica y coautora del fundamental libro «Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche»—, Pascal y Martín recibieron de sus padres el amor y respeto por el canto y la poesía. Inolvidables para esta pareja de hermanos fueron sus prematuros encuentros con el cantor y guitarronero Juan Pérez Ibarra —con quien tomaron enguindado en su casa—, o el influyente poeta popular y guitarronero Santos Rubio, a quien conocieron poco antes de su muerte.

Nacidos en la comuna de Independencia en Santiago, vivieron gran parte de sus primeros años en La Florida,

donde asistieron al colegio Latino Cordillera. Ahí cursaron hasta sexto básico para luego pasar a ser alumnos del Instituto Nacional. Del período floridano son los recuerdos que evoca Martín: «*En La Florida tenemos recuerdos de infancia, de niños. Teníamos amigos por todos lados, íbamos en bicicleta pa' arriba, pa' abajo*».

Ustedes además de desarrollar habilidades en la composición y el canto han demostrado ser prolijos en la ejecución de sus instrumentos. ¿Cómo fue su primer acercamiento con éstos?

MARTÍN: En la básica yo me puse a estudiar violín. Mi papá dijo «*tienen que escoger un instrumento y deben tocarlo por lo menos tres años*». Y toqué en el colegio, con un profe, después me metí en las Orquestas Juveniles e Infantiles de La Florida.

PASCAL: Yo elegí la guitarra, al principio estuve mucho tiempo de autodidacta.

¿Tuvieron algún profesor que los guiara en lo musical?

PASCAL: Mis papás tienen un amigo de la vida, que se llama Martín Oyarzún (músico de la compañía Gran Circo Teatro). Él nos hizo las primeras clases de música, guitarra y percusión. Él nos hacía ejercicios musicales como marchar, aplaudir.

MARTÍN: Cuando éramos chicos empezamos a tener contacto con los tíos Fidel Améstica y Hugo González, que son más cuequeros y nos enseñaban cuecas choras. El Pascal tocaba guitarra, y tocaba con la mano abierta, decían que era españolao. Y al principio lo retaban.

¿Cómo influyó la actividad cultural de sus padres en su formación musical?

PASCAL: Ellos eran motivadísimos. Nos llevaban a todas las cosas donde mostrábamos los mismos intereses que los de ellos. Fueron muy comprometidos con nuestra crianza. Mis papás han estado muy ligados al mundo de la cultura. Organizaban lecturas públicas de poesía, con invitados como (Raúl) Zurita y (Mauricio) Redolés. Compartimos y aprendimos mucho con Cecilia Astorga. Ella iba a nuestra casa. Alexis Díaz Pimienta (payador cubano) y Nano Stern también.

MARTÍN: Mi mamá organizó un congreso muy bello que se llamó «Chile mira a sus poetas». La veíamos organizar todo eso, y no era de hacerlo administrativamente, sino yendo a buscar tal cosa o consiguiéndose un permiso no sé dónde. Mientras nosotros le ayudábamos de mozos desde muy chiquititos, armando canapés, entre otras cosas. Venimos de esa escuela.

Los conciertos de Metalengua se caracterizan por la energía que ambos entregan en vivo, con una notable resistencia física. Entiendo que de adolescentes fueron deportistas, ¿qué recuerdos tienen de esa etapa?

MARTÍN: Hicimos hartos años gimnasia olímpica en el Comité Olímpico. Recuerdo que en esa época había un cabro que era más grande que nosotros y que era brígido. Era el Tomás González. Después nos metimos a bicicross en el Estadio Nacional, éramos del Nuñoa BMX. Competimos muchos años. Pasábamos esguinzados y quebrados.

PASCAL: Fuimos tercero nacional cada uno en su categoría. Competimos en todo Chile. También fuimos a competir a Argentina.

Sus discos están nutridos de variadas influencias musicales. ¿Cuál fue la banda sonora de su infancia?

PASCAL: A Los Peores de Chile los escuchaba caleta. De hecho, *Chicholina* era mi canción favorita cuando chico.

MARTÍN: Siempre hemos sido súper misceláneos. Tenía mi MP3 con canciones gringas, con unos rap, con pop, con cumbia, con reggaetón. También escuchábamos harta radio.

PASCAL: Cuando chico jugábamos a ser Los Prisioneros. Tenemos un primo que hacía de Jorge González, porque era más grande y tenía el papel principal; Martín era (Miguel) Tapia, y yo (Claudio) Narea. Cuando nos encontramos con Claudio Narea en el pasillo (después de la premiación del Festival de Viña del Mar), nos dice «oigan, chiquillos, cualquiera de los jurados los hubiera escogido a ustedes, así que tranqui». Yo lo saludé y respondí «es un honor. Cuando chico jugábamos a ser Los Prisioneros y yo era tú».

¿Qué se escuchaba en la casa de sus padres?

PASCAL: En mi casa escuchaban harto Buena Vista Social Club, la Violeta, Silvio Rodríguez, Chico Buarque y «La leyenda del tiempo» de Camarón de la Isla.

MARTÍN: Todos los domingos escuchábamos «La leyenda del tiempo». Despertábamos y estaba sonando *El sueño va sobre el tiempo / Flotando como un velero / Flotando como un velero (cantan a dúo)*.

Antes de formar Metalengua, ¿qué camino musical recorrieron?

PASCAL: Comenzamos actuando en peñas y bingos. También tocamos en las micros.

MARTÍN: Para el Mundial de Sudáfrica tocábamos la canción del mundial del 62, mixeado con el *Waka Waka*. Hacíamos *Cariño malo* junto con un poco de Chico Trujillo. Salíamos con melódica y guitarra.



IMAGEN IZQUIERDA. Pascal y Martín Torres en una postal de su infancia.

IMAGEN DERECHA. Los hermanos Torres Miranda junto con el antipoeta y físico Nicanor Parra.

Un camino orgánico

Metalengua se formó en 2011 en medio de las movilizaciones de ese año. Su primera producción «Anticalzoncillos» es un disco en vivo grabado en el Cerro San Cristóbal, y lanzado en una junta de vecinos de Macul. Luego vinieron otros dos EP en vivo: «Sesiones en el tercero» (2019) y «La costra de la luna - Sofar Sounds Session» (2021). Completa su catálogo su primer disco de estudio titulado «CHISPOP», publicado en 2024. Fue producido por Simón Ibarra y cuenta con las colaboraciones de Rosario Alfonso (*La baba del sol*), Chinoy (*La espinilla*), Juan Ayala (*Campaní*) y la Banda Conmoción (*Paloma la delincuente*).

¿Cómo nace Metalengua?

PASCAL: Fue en el Instituto Nacional. Realizaron audiciones para tocar en el aniversario y quedamos primero.

MARTÍN: Ahí nos colocamos Metalengua. Pascal dibujó el primer logo de la banda.

PASCAL: Mi papá nos dijo «ustedes deberían llamarse Metalengua». Después cachamos que hubo una banda chilena que se llamó Metalengua y que ahora se llaman Los Poetas Marcianos. Era una banda ultra experimental. Encontramos algo de ellos, ni siquiera en YouTube, sino

que en una página rara de audio. Eran poetas, medios performances. Después los pillamos en el Festival Poesía y Música, nos dijeron «nos da mucho gusto que ustedes hayan continuado el legado de Metalengua».

MARTÍN: Ese año hubo infinitas tocatas. Tocamos en el Liceo 1, en el Carmela (Liceo Carmela Carvajal), en liceos de distintos lados, en villas, todo dentro del movimiento estudiantil.

¿Dónde fue la primera presentación como banda?

PASCAL: La primera tocata de Metalengua fue en el Internado Nacional Femenino. Tocamos canciones de Juanito Ayala, Chico Trujillo, Los Picantes, Marc Anthony, Los Peores de Chile, Los Tetas, Joe Vasconcellos y Antonio Ríos.

¿Cómo describirían el camino recorrido desde esa primera tocata hasta hoy, después de catorce años de trayectoria?

PASCAL: Hemos tenido un camino orgánico. Nunca hemos tenido pitutos ni nos han puesto plata. Mis papás nos han apoyado, pero nos han apoyado haciendo jugos, atendiendo en la caja, en nuestros eventos a beneficio. Pero nunca han dicho «tomen una plata para grabar». Eso nunca, nadie.



Martín y Pascal Torres durante la presentación de Metalengua en La Picá del Abejorro 4 (2023).



FOTOS: VIOLETA CASTRO

Folclórico sin dejar de ser nosotros

El 28 de febrero de 2025 quedará inscrito como el día en que Metalengua obtuvo el primer lugar en la competencia folclórica del Festival de Viña del Mar, con la canción *La baba del sol*, originalmente interpretada junto a la cantautora Rosario Alfonso.

¿Qué rescatan de su paso por el Festival de Viña del Mar?

PASCAL: Viña fue una experiencia de alto rendimiento. Teníamos todo programado con horarios: ensayos, prueba de cámara, prueba de vestuario, prueba de maquillaje, entrevistas. Nos preparamos meses antes con fonoaudiólogos, con clases de canto. Nunca habíamos tenido y nos sirvió hartito. Dejamos los lácteos, las frituras. Intentamos hacer una propuesta estéticamente interesante. Queríamos hacer algo folclórico, pero sin dejar de ser nosotros.

MARTÍN: Trabajamos con un equipo riquísimo, muy profesional. Fue bacán ver el nivel top de profesionalismo en Chile.

Ustedes vienen de una formación de la autogestión. ¿Estaba dentro de sus objetivos el Festival de Viña del Mar?

PASCAL: Lo que sentimos del Festival de Viña es que la canción nos llevó a eso, la canción nos eligió. No es

que nosotros pensáramos en una canción para el festival o para la competencia folclórica. Era la canción más transversal del disco. Ha sido lindo reencontrarnos con nuestra base folclórica.

Se destacó transversalmente que el nivel de la competencia estuvo especialmente alto este año. ¿Hicieron conexión con el resto de los participantes?

MARTÍN: Nos encantaría hacer una colaboración con la Renata Flores de Perú y con la Sele Vera de Argentina. Ella es una cabra del sur de Argentina, muy muy famosa que toca chamamé. Nos caímos súper bien.

Metalengua no pasa desapercibido. Principalmente por su vestuario, que tiene cosas del queer y el punk. ¿Cómo se tomaron todo el hate que recibieron de una parte más ortodoxa y tradicionalista del folclore por su participación en el Festival de Viña?

MARTÍN: Después de ganar la competencia teníamos dos opciones: una, ponerse a pelear respondiendo todos los comentarios, que siempre es un gasto de energía, y lo otro era responder con un poco de humor.

A los días, estando en la casa de mi abuela, el Pascal me dice «¿y si nos vestimos de huaso?» Al día siguiente arrendamos unos trajes y nos fuimos a sacar unas fotos con la gaviota, y colocamos en redes «¿ahora sí?»

Astrofísica y poesía

En 2017 Martín Torres, con estudios de literatura en la Universidad Católica, publicó su primer libro de poesía titulado «Una esfera saltarina», el que fue ilustrado por Pascal. Su hermano por su parte estudió astrofísica en la Universidad Católica y actualmente cursa su tercer año de doctorado. El interés por las estrellas y el espacio lo llevó a crear su primera cueca «astronómica», compuesta por bulería y próxima a publicar.

*La tierra estaba bailando
flechada en seis octavos
con la luna de pañuelo
y su pandero estrellado.*

*Su amor prohibido ay sí
y enamorarlo
y mientras zapateaban
pedir su mano.*

*A Saturno pidió
un par de anillos
para declararle a Marte
su amor prohibido.*

*Neptuno fue testigo
y Venus cupido.*

Siendo que al folclore le falta recorrer varios kilómetros para llegar a ser totalmente inclusivo, ¿cómo logran hacer convivir su propuesta, que fusiona diversos géneros, con un folclore más tradicionalista y conservador?

MARTÍN: El folclore chileno no es solamente el folclore del campo. Existe un folclore que se desarrolló en la ciudad. Está el folclore del norte, del centro, del sur, de Rapa Nui, pero también hay un folclore de ciudad, que es el que nosotros vivimos. Nosotros venimos de tradición súper citadina. La primera cueca que nos aprendimos fue la *Legua vieja*, cueca urbana.

PASCAL: Es muy ingrato cuando se enfrentan estos dos mundos: el de un folclore más tradicional con uno más modernizante o que va renovando. Porque en el fondo son dos vertientes del folclore, de la identidad, que son necesarias. Se necesita un folclore más tradicional, que cumpla con las reglas que vienen de antes, y algo que lo vaya cambiando, porque así se mantiene vivo.

Nosotros siempre defendimos el juego. No nos interesa hacerle caso a las críticas. Todo lo que hacemos lo disfrutamos. Nos hemos creado esta vida para disfrutarla. Tenemos esa libertad. ■



FOTO: NINA DALI



NENNETTE PEPIN

¿Cuál sería tu seudónimo?

Si alguna vez escuchaste o tarareaste una canción como *Guitarra dímelos tú*, la zamba *Luna tucumana* o cualquiera de las estrofas de *El arriero*, entonces quizás no lo sabes pero algo conoces de Nennette Pepin, la mujer que eligió llamarse Pablo del Cerro y cuya historia contamos aquí.

Si tuvieras que ponerte un seudónimo para escribir una novela, para resolver un crimen como detective misteriosa o incluso para vivir otra vida... ¿cuál elegirías? Algo en ese juego de imaginar otra identidad siempre tiene un toque de libertad, pero ¿qué pasa cuando ese seudónimo no es una simple elección, sino una estrategia para existir en un mundo que no te mira?

Durante siglos, muchas mujeres artistas y creadoras eligieron firmar con nombre de hombre para tener más chances de ser publicadas, escuchadas o reconocidas. Porque, siendo realistas: en más de una época, las mujeres podían ser brillantes, pero no figurar como tales. Y ahí es donde aparece la historia de Nennette Pepin, una mujer que eligió llamarse Pablo del Cerro para entregar canciones hermosas al repertorio folclórico argentino. Es probable que ninguno de estos dos nombres se te haga familiar, pero yo creo que conoces mucho más de lo que crees saber de este personaje. Es más, seguramente cantaste o tarareaste alguna de sus creaciones en la sobremesa de un almuerzo.

La mujer detrás del seudónimo

Antonietta Paule Pepin Fitzpatrick, nacida en Saint Pierre, territorio francés de la costa atlántica de Canadá en 1908, era una talentosa pianista de formación clásica. Llegó a Argentina en 1928 y se instaló en Ballester, cerca de Buenos Aires, donde siguió con sus estudios de piano avanzados, en los que tuvo la oportunidad de aprender de la investigadora y folclorista Isabel Aretz en el Conservatorio Nacional de Música.

Viajaba frecuentemente a ciudades importantes de Argentina para presentarse como concertista de piano clásica y es así como se enamoró del país, de su paisaje, de su música y, tiempo después, de uno de los artistas más importantes de la historia del folclore argentino: Atahualpa Yupanqui, con quien compartiría no solo una vida, sino también una obra musical inmensa.

El encuentro ocurrió en 1942, cuando Nennette Pepin llegó a Tucumán a dar un concierto. Luego de esa actuación la invitaron a escuchar música folclórica del norte argentino y es así como conoció a Héctor Roberto Chavero, futuro Caballero de la Orden de las Artes y Letras Musicales, más conocido como Atahualpa Yupanqui.

Desde el anonimato impuesto, Nennette fue clave en el desarrollo de varias composiciones que hoy se consideran piezas fundamentales del cancionero argentino. Juntos con Yupanqui recorrieron caminos, tocaron en pueblos y ciudades y crearon melodías que todavía se cantan en guitarreadas, escuelas y escenarios del mundo. Pero en los créditos casi siempre estaba él. Y donde alguna vez debió estar el nombre de ella, estaba otro: Pablo del Cerro, un seudónimo masculino elegido por la propia autora, inspirado en su segundo nombre (Paule) y en el cerro que veía desde su casa en Córdoba.

Hay varias teorías al respecto. Se dice que el hecho de firmar con otro nombre fue una estrategia para mantenerse a salvo en un contexto de persecución política que rodeaba a Yupanqui, más que una imposición vinculada a su condición de mujer dentro del ámbito musical. Pero eso forma parte de una historia cuya verdad completa solo conocen quienes la vivieron de cerca.

¿Qué hizo Nennette?

Muchísimo. Además de acompañar a Yupanqui en giras y proyectos, Nennette compuso más de sesenta obras que firmó bajo el nombre ficticio. En algunas escribió la música, y Atahualpa la letra. En otras, la letra fue toda suya. Muchas veces, como ocurre con las parejas artísticas, la creación fue un proceso compartido, dialogado, donde participó como autora, compositora, arregladora y coautora.

A ella se le debe su participación en *Chacarera de las piedras*, *El alazán*, *Luna tucumana*, *Los dos abuelos*, *Guitarra dímelos tú*, *Zamba del grillo*, *El coyita*, *El arriero* y tantas otras que llevan la riqueza de su sensibilidad, su oído de pianista y su mirada sobre esta tierra que eligió como propia.

Nennette no solo aportó melodías y estructuras armónicas que enriquecieron la obra de Yupanqui; también le dio una dimensión más íntima, más universal. Su presencia musical marcó un estilo, una poética sonora. Sin embargo, fue recién muchos años después, ya lejos de los escenarios y casi al final de su vida, que empezó a hablarse de ella como lo que fue: una compositora brillante, pionera y silenciosa.



¿Cuántas más vivieron así? ¿Cuántas obras importantes del cancionero popular latinoamericano se esconden detrás de nombres ficticios? Hoy, en una época donde los derechos y las libertades han avanzado significativamente (aunque no de forma uniforme en toda la región), estas preguntas siguen siendo urgentes. Nombrarlas, visualizarlas, contar sus historias, es una forma de devolverles el lugar que siempre merecieron en nuestra memoria cultural.

¿Ya pensaste en tu nombre oculto?

Hoy, cuando escuchamos esas canciones, quizás no nos preguntamos quién las escribió.

Pero detrás de cada una de esas melodías hay una larga historia de dedicación y compromiso con el folclore y el arte. Hay una mujer que escribió desde el amor, el talento y la sombra.

Por eso, la próxima vez que alguien te pregunte cuál sería tu seudónimo, tal vez puedas responder:

—Yo sería Pablo del Cerro.

Y contar esta historia. **A**



MÚSICAS PARA EL NUEVO AÑO

Lo llamarán *Machaq Mara* los aymara, *Inti Raymi* los quechua, *We Tripantu* o *Wiñol Tripantu* los mapuche. El solsticio de invierno no sólo marca un nuevo ciclo o año en el calendario. También representa un visor para conocer cómo los pueblos originarios que habitan Chile hacen dialogar tradición y modernidad al mismo tiempo en el siglo xxi.

POR MACO (MARCELO CORNEJO)

El evento del solsticio de invierno en nuestro hemisferio sur (entre el 20 y 24 de junio) se puede asimilar como un equivalente a la celebración de año nuevo que festejan otros pueblos en el hemisferio norte del planeta (el 31 de diciembre). En América del Sur, posterior a la conquista europea, se adoptó una serie de ritos y festividades que terminaron por invisibilizar a otros que existían previamente y que, a pesar de cientos de años de colonialismo, logran resistir al paso del tiempo.

La fecha de nuestro solsticio no es azarosa ya que tiene directa relación con la importancia que posee la observación astronómica y su mayor estrella, el sol, dentro de las culturas precolombinas. El solsticio de invierno marcará el momento en el que esta estrella llegará lo más bajo en el cielo, creciendo así las sombras y haciéndose las horas de luz más breves. Después de eso, el sol vuelve a subir, marcando un nuevo ciclo (año) en donde nuestra estrella mayor vuelve a dirigirnos con mayor fuerza.

Actualmente en Chile existen más de diez culturas originarias con presencia activa que se preparan a dar la bienvenida a estos nuevos rayos de luz. Solo por mencionar algunas, los aymara lo llamarán *Machaq Mara*, los

quechuas lo denominarán *Inti Raymi* y los mapuche lo nombrarán *We Tripantu* o *Wiñol Tripantu*, transformando esta fecha en un momento de alta importancia para el calendario social y preparándose así las distintas comunidades para una fiesta que incluye agradecimientos, celebración, comida, músicas y danzas como manifestación de la profunda y vital identidad existente en nuestro territorio.

En el siglo xxi, las músicas de los pueblos originarios que habitan Chile funcionan como un dispositivo que presenta tradición y modernidad en un mismo tiempo. Dentro de esos pueblos, los distintos grupos humanos convocados para la práctica musical ingresan al ámbito según su experticia y afinidad. Así, los grupos etarios de edad avanzada conformarán un canal de difusión musical más próximo a lo tradicional, mientras los grupos etarios medios se relacionarán con una musicalidad concentrada en la historia social del siglo xx. Por último, los grupos etarios más jóvenes se relacionarán con una musicalidad acorde a lo mediático/global del siglo xxi.

¿Quiénes son sus representantes? ¿Qué música se recomienda escuchar para celebrar este nuevo año en el hemisferio sur?



Músicas tradicionales

Dentro del colorido panorama musical indígena en Chile hay un abanico de diversos representantes que ponen en valor las prácticas musicales de cada cultura.

Desde el extremo norte, y en el campo tradicional, podemos encontrar a **Rosa Quispe Huanca**, profesora y cantora aymara con más de veinte años de trayectoria musical. Con textos que abordan el amor por la lengua materna, la defensa de la naturaleza y el respeto a la cosmovisión andina, la propuesta que deja esta creadora se puede enlazar con la memoria del *tata* **Eugenio Challapa**, fallecido hace algunos años, o con el tesoro humano vivo **Rodomiرو Huanca**, ambos inmensamente valorados por ofrendar un legado musical apreciado entre las nuevas generaciones que buscan conocer —y comprender— el camino trazado por los mayores, aquellos que se enlazaban a los sonidos en beneficio de su comunidad.

En ese mismo sentir comunitario, pero desde el sur, se podrán encontrar *ülkantun* o cantos mapuche que, con ritmos e instrumentos diversos, se pondrán a disposición de la comunidad. Con más de una veintena de composiciones —y recopilaciones— aparece el canto de **Joel Maripil**, cultor proveniente de la ribera del lago Budi, en el borde costero del *Wallmapu*, quien canta al quehacer cotidiano y espiritual del pueblo mapuche. Labor similar realizará la *lamngen* **Elisa Avendaño Curaqueo**, Premio Nacional de Artes Musicales 2022, quien junto al grupo **Ñi Kimvn** ha publicado diversos discos de creación y recopilación musical del ancestral pueblo.

Un poco más interdisciplinario, pero no menos musical, será el trabajo sonoro del *uñümcheu* (hombre pájaro) **Lorenzo Aillapan**, tesoro humano vivo que se dedica a vincular la poesía, el canto, la recopilación del canto de las aves y la investigación en beneficio de su pueblo.

Sikus, tarkas, wankaras al norte; pifilkas, trutruacas, wadas al sur... se unirán en el canto comunitario. Música para el quehacer social y espiritual de los pueblos del sur del mundo.

Músicas intermedias

El sonido generacional intermedio tendrá un vínculo sonoro más cercano a la urbe. El flujo migratorio de las comunidades indígenas, desde lo rural hacia lo urbano, se hará forzado muchas veces por necesidad económica, pero esto no impedirá llevar consigo la identidad de las culturas que se comienzan a vincular con diversas musicalidades pertenecientes a otras latitudes, sin perder el arraigo hacia lo propio.

Ejemplificando desde el norte grande podemos mencionar a las decenas de comparsas lakitas existentes desde Arica y Parinacota hasta la región de Valparaíso, en donde el siku en tubo de PVC se transformará en el instrumento identitario. Tan solo seis nombres de más de una veintena: **Lakitas Karpas de Jaiña**, **Chaquetos de Jaiña**, **Contrapunto Musical**, **Lakitas de Antofagasta**, los centralinos **Manka Saya** o las porteñas **Matria Saya** serán algunos representantes dentro de una historia de más de cincuenta años de comparsas lakitas, quienes tomarán ritmos tales como huaynos, taquiraris, vales, cuecas nortinas y la infaltable cumbia dentro de su amplio repertorio.

Así como los ritmos comienzan a mixturarse, algo similar ocurre con los cantos e instrumentos, en donde las guitarras, mandolinas, bajos y acordeones, entre otros, se incorporarán a conjuntos de música mapuche. Buenos ejemplos de aquello estarán en el conjunto mapuche huilliche **Wechemapu**, con cincuenta años de vida musical, o en la cantautora **Nancy San Martín**, proveniente de Nueva Imperial. Ambos serán ejemplos de la *champurriá* mapuche, en donde el canto en mapudungun y castellano se combinarán en pos de la difusión la vida cultural de este pueblo.

Hablar de música de pueblos originarios nos puede remitir muchas veces (en ocasiones desde el prejuicio, en otras desde la ignorancia) a pensar en un lugar oculto en el tiempo, escuchando un pasado estático y lleno de esencialismos que no piensan en mixturarse —ni convivir— con el presente global.

Esa idealización y exotismo que se atribuye a músicas de culturas indígenas de Chile y América surge de la mano de cierta elite intelectual que puede simpatizar con este universo pero que, por el mismo juego de idealización, remite al espacio indígena como un sitio premoderno, no dispuesto —ni capaz— de situarse dentro del lenguaje diverso de la música actual. Las nuevas generaciones demuestran que esto no es así.

Nuevas músicas

La fiesta es un manifiesto de entrega colectiva, en donde el disfrute grupal se acompañará de música y movimiento corpóreo, reafirmando así la identidad plural. Las nuevas generaciones también entenderán y se harán parte de esta afirmación.

Tanto en las músicas del norte grande como en las del sur de Chile se consigue un listado de conjuntos y solistas que se ponen a disposición de su identidad territorial.

Si hablamos de cumbia aymara, no existirá el prejuicio para escuchar proyectos musicales que toman como referentes a los conjuntos (de alta difusión) existentes en el sur de Perú o en Bolivia. Tal es el caso de **Los Shamanes de la Cumbia**, conjunto juvenil ariqueño liderado por los hermanos Gregorio, que colgarán los sikus y quenás y tomarán los teclados y sintetizadores como voces protagónicas.

Un fenómeno similar en el adaptar lenguajes ocurrirá en la región de la Araucanía de la mano de los **Werkenes del Amor**, quienes se empapan de la estética de la cumbia corrido, pero integrando elementos de la cultura mapuche y con un mensaje de intensa crítica social.

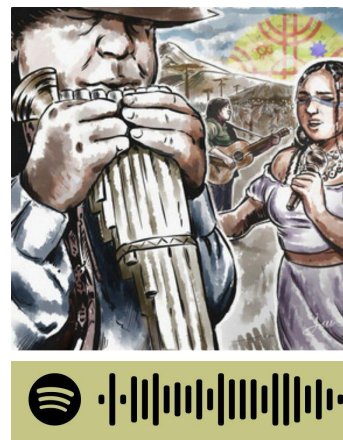
Desde la vereda del hip-hop y lo urbano las propuestas son nutridas. Nombres como **Luanko**, **Isleña Antumalen**, **Neculman**, **Waikil** o **Katrilef** pondrán la cuota intercultural, con beats y líricas de alto vuelo.

Más próximo a la vereda de las músicas mediáticas andinas (cuestión interesante que da para otro artículo)

lo) estarán representantes ariqueños como **Los Cantores**, **Inti Thaqui**, **Arica Manta** o el iquiqueño **Chachajila**, fieles exponentes de los nuevos modos de representar lo andino en la ciudad, con ritmos como caporales, tinkus y tobas, entre otros.

La mayoría de estos ejemplos, si no todos, serán parte de generaciones contemporáneas urbanas, quienes decididamente toman el rol de mantener un vínculo activo con su identidad tradicional, esa que fue heredada por sus padres y abuelos y que hoy muestran con orgullo en ciudades como Arica, Iquique, Santiago o Temuco. Es lo que en el mundo mapuche se conoce como warria, o jachaq qillqi en aymara: son los habitantes de culturas originarias que hoy viven en las grandes urbes, son los indígenas del siglo XXI.

Escucha el playlist especialmente preparado para este artículo aquí:



CHILE EN 78 RPM: *Un viaje hacia la vitrola*

Victrola, marca derivada del nombre de la empresa fabricante RCA Victor, fue una serie de aparatos fonográficos surgidos en los años veinte que hicieron historia en la música y la industria del disco. Como Vitrola quedó rebautizado ese invento en la cultura popular. Y es la historia de aquellas vitrolas, y de los discos que giraba en ellas, la que contamos aquí.

El coleccionismo de discos ha tomado gran fuerza durante los últimos años. Aunque no se trata de una práctica nueva, hoy las disquerías del país y los mercados persas de Santiago vuelven a latir al ritmo del «vinilo», como los llama la juventud. Pero entre los diversos soportes de reproducción musical, existe uno más antiguo que vendría siendo el padre del vinilo, esencial en nuestra historia sonora y tal vez un poco olvidado. Me refiero al disco de vitrola, conocido por nuestros abuelos como disco de acetato.

En aquellos discos se escribió un capítulo importante de la música chilena, que será muy difícil de resumir, pero que es necesario refrescar recordando sus grandes momentos. Hoy volvemos a dar vuelta a la manivela de nuestra vitrola para posar la aguja sobre el surco de una historia que, al igual que los acetatos, se escribe en 78 revoluciones por minuto.

Música chilena al disco

La revista *El Musiquero* relataba en 1967 que las primeras placas fonográficas con música chilena habrían sido

realizadas en Inglaterra por Los Guasos de Orosco, de lo que no tenemos ningún ejemplar que lo confirme. Sí sabemos con certeza que la primera casa grabadora sudamericana fue chilena: Fonografía Artística, fundada en Santiago por el comerciante ruso Efraín Band.

Se presume que desde Fonografía Artística surgieron las primeras grabaciones nacionales, aproximadamente desde 1901 hasta bien entrada la década de 1930. De ese período sobrevive una grabación del himno nacional de Chile en un cilindro, formato anterior al disco de acetato, hoy conservado en el museo de ciencia y tecnología de Santiago. Si bien existen versiones anteriores del himno hechas en Estados Unidos, el cilindro del cual estamos hablando es la grabación más antigua hecha en Chile que aún se conserva, y que además está rotulada con el número uno, por lo que, si no es la primera grabación de esta casa grabadora, está dentro de las primeras.

La gran demanda de cilindros, o sea el abuelito del vinilo, durante la primera década del siglo xx, despertó en Band la necesidad de producir un catálogo con repertorio local, pues hasta ese momento se comercializaban principalmente grabaciones europeas como arias de ópera, marchas o himnos. De esta manera Fonografía

Artística contrató a destacados artistas de la época para sus producciones musicales. Algunos fueron la soprano Aída Cuadra, la tonadillera Roxana o el recordado Trío Fru-Frú, conformado por los hermanos Carter, quienes amenizaban jornadas en su casa de canto y que fueron los encargados de grabar las primeras cuecas editadas por el sello de Efraín Band.

Para el año del centenario de Chile, el disco había desplazado considerablemente al cilindro, por la simple razón de que el disco, al ser plano a diferencia del cilindro, permitía su prensado en grandes cantidades, además de la ventaja de tener las dos caras grabadas con música. Principalmente estos discos traían solo una canción por lado ya que cada cara tenía un máximo aproximado de cinco minutos, y giraban a una velocidad de 78 revoluciones por minuto (RPM). Durante ese año 1910, Carmen de Riolfo grabó con su guitarra diez discos de acetato con tonadas y cuecas chilenas para el sello Victor en Buenos Aires, de lo cual solo queda el registro escrito en los libros del sello, pues las grabaciones hasta ahora son una incógnita.

Los grandes sellos internacionales Victor y Odeon se instalan entre 1928 y los primeros años de la década del '30 en Chile. Antes de eso los artistas chilenos que grabaron para tales casas grabadoras tuvieron que hacerlo fuera del país, donde estaban los estudios de estas empresas. Así surgieron discos que hoy son un verdadero patrimonio para la música chilena, como las cuecas registradas por el Octeto Santiago (1912) en Buenos Aires, las tonadas y canciones grabadas en 1927 por Jorge Quinteros Tricot en Nueva York o las grabaciones de los primeros conjuntos de huasos: Los Huasos de Chincolco y Los 4 Huasos, también hechas en la capital argentina en 1927.

Un hito importante fue la visita del sello Victor a Chile, antes que tuviera sus instalaciones en Santiago. El suceso ocurrió en 1917 y esa delegación estuvo aproximadamente dos semanas, durante las cuales registraron un centenar de canciones por artistas chilenos, entre ellas unas doce cuecas y la primera versión de la famosa canción de Pérez Freire *Ay, ay, ay* cantada por el tenor Ludovico Muzzio.



Los favoritos del público

Durante las décadas de 1940 y 1950 hubo un apogeo en la industria nacional de discos de vitrola, de los cuales muchos se transformaron en los favoritos del público. Uno de ellos fue *El carro chileno*, cueca de Víctor Acosta interpretada por el Dúo Acosta Carter para el sello Columbia, éxito en ventas. Entre otros discos inolvidables se destacan *En Mejillones yo tuve un amor* (1945), foxtrot compuesto por Gamaliel Guerra y cantado por Jorge Abril con la orquesta de Porfirio Díaz para RCA Victor; *Pobre loca* (1950), vals de Crispulo Gándara interpretado por el Trío Añoranzas para la RCA Victor, y *Tonadas de Manuel Rodríguez* (1956) de Pablo Neruda y Vicente Bianchi interpretado magistralmente por Silvia Infantas y Los Baqueanos con el acompañamiento de la orquesta de Bianchi para el sello Odeon.

De esta forma en 1955 llegó el primer disco de oro para Chile con *Ofrenda*, corrido de Jorge Landy interpretado por la estrella chilena del género mexicano, Guadalupe del Carmen, con acompañamiento de Los Hermanos Campos. Había sido grabado en 1949 y logró vender 175 mil copias. Esmeralda González, nombre real de la intérprete, se transformó en una figura popular con innumerables giras organizadas por su representante, el mismo Landy, en las que recorrieron los pueblos más recónditos del país. Otro disco de oro para la vitrola fue la cueca *Aló, aló* (1951), de Mario Catalán, interpretada por el famoso Dúo Rey Silva junto al mismo autor. Claro que el premio llegó trece años más tarde, cuando ya se había reeditado en formato 45 RPM.

Joyas de la vitrola

Si hablamos de un patrimonio musical chileno, en la vitrola podemos encontrar verdaderas joyas, pues en un disco de acetato comenzaron las carreras de Margot Loyola, Violeta Parra, Lucho Gatica, Sonia y Myriam, la orquesta Huambaly y otros artistas chilenos que hoy son leyenda.

Si hablamos de joyas, he escogido algunas. Por ejemplo, únicos registros del prolífico compositor chileno Os-

mán Pérez Freire (1890-1930) son dos discos de 1922, del sello Victor, donde el artista interpreta cuatro de sus composiciones acompañado de su piano. Ese mismo año el pianista y compositor Enrique Soro (1884-1954) grabó en Nueva York una serie de discos como solista que también son de los escasos registros existentes de este personaje fundamental en la música chilena.

También entre las gemas escogidas está la colección «Aires tradicionales y folklóricos de Chile» (1944) en la que, a modo de investigación y testimonio, una serie de intérpretes y cultores de la tradición fue llevada al estudio para registrar por primera vez diversas versiones de canciones y danzas antiguas: al aire, el cuando y el costillar, entre otras. Aquí participan Las Hermanas Loyola, el Dúo Molina Garrido, Las Hermanas Acuña, Derlinda Araya, Los Provincianos y también auténticos cultores como don Pepe Icarte de la región de Los Lagos, don Roselindo Allende de Alhué o don Ismael Navarrete de Cauquenes.

En un acetato de 1938 se escucharon por primera vez las voces del Dúo Rey Silva, y en 1944 debutaron en el mismo formato Los Hermanos Campos. También serían famosas las canciones de Clarita Solovera interpretadas por la Negra Linda, Esther Soré. Y más tarde el reconocido cantante rancagüino Arturo Gatica invitaría a su hermano chico a grabar dos discos con canciones folclóricas en 1950, sin saber que sería el inicio de la grandiosa carrera artística del Rey del Bolero, Lucho Gatica.

Puede sonar anecdótico que mi abuelo a sus noventa y dos años ponga su canción preferida en YouTube a la hora que quiera, porque hace ochenta años atrás él mismo daba cuerda a la vitrola RCA que tenían sus vecinos para disfrutar de alguna canción de los escasos discos que llegaban al campo de la provincia de Llanquihue. Va mi homenaje a todos los artistas que duermen en la vitrola: Las Hermanas Loyola, Elba Altamirano, Derlinda Araya, Magda Ruiz, el Dúo María Inés, Federico Ojeda y su orquesta, Pepe Aguirre, Raúl Gardy, Chito Faró, Los Peregrinos, Fiesta Linda, Los Hermanos Lagos y así muchos más que, espero algún día, el mundo pueda volver a escuchar. ■

Nuevo libro editorial Montaña Negra y Colectivo Abejorros

ME LLAMAN LA NEGRA LINDA

LA VIDA DE ESTER SORÉ

VENTA
DESDE EL
28
JUNIO

Ventas al correo:
colectivoabejorros@gmail.com



PILLITA

Tantos cantos que hay

Un viaje hacia el corazón del canto tradicional fue conocer a Orfilia del Carmen Meza Meza, llamada Pillita. Nacida en una localidad de Parral en la región del Maule, entregó sus saberes a la actriz y cantante Pati Díaz, quien hace aquí el relato de ese encuentro con los paisajes, dolores, alegrías, versos y melodías profundas de la cantora campesina.

Creo que a Pillita la conocí como por arte de magia. Me gusta dar ese valor a las experiencias sorprendentes y misteriosas que nos da la vida.

Su nombre es Orfilia del Carmen Meza Meza, y es una cantora campesina, oriunda de Los Bajos de Huenutil, sector ubicado de Parral hacia la cordillera, en la región del Maule.

El encuentro se dio por una extraña llamada de teléfono que sorprendió mi tarde, mientras regaba el patio de la casa de mis abuelos.

Le doy la connotación de magia porque, a diferencia de lo que comúnmente sucede, fue Pillita quien me encontró y me eligió como su discípula, sin haberme visto nunca. Decidió que yo fuera la persona que recibiera todo el repertorio que ella había heredado de su madre, y su madre de su abuela, y su abuela de su bisabuela, en ese sector específico de Los Bajos de Huenutil, una localidad pequeña cerca de las montañas. Yo tenía algunos vagos conocimientos sobre la labor de la recopilación, gracias a las enseñanzas de mi maestra Margot Loyola, pero todo lo que sabía era desde lo teórico, porque nunca me había enfrentado a la experiencia de llevarla a cabo.

La llamada era de su hija, quien al escucharme me dijo «Me dieron su teléfono, me dijeron que a usted le podría interesar aprender las canciones de una cantora. Ella es mi madre y tiene ganas de entregar todas sus canciones, y está buscando a alguien que le interese

aprender». Respondí «*Por supuesto, ¡me encantaría! Solo tengo que saber de dónde es y coordinar una visita porque, por los tiempos, es más difícil para mí viajar*» (dando por hecho que vivía fuera de Santiago). Y me dijo «*Vivimos en Maipú*». Entonces salté del asiento, acepté encantada la propuesta y agendamos de inmediato una fecha. La primera visita fue en 2016.

Entrar en esa casa fue toda una experiencia. Me recorrió el país de las maravillas, porque cuando me paré en la reja vi que estaba llena de animales, muchos pájaros cantores, gatos, perros y tortugas, y de pronto aparece ella, muy sonriente y emocionada de recibirnos. Llegué con el músico Marco Palma, quien me acompañó siempre en estas visitas. Ese día conversamos de todo, de la vida, de experiencias alegres y penas muy grandes, me fui empapando de su vivencia y ella siempre se mostró abierta para hacernos entrar en su mundo. Por supuesto cantó un montón: tonadas, cuecas, valsos, corridos. Tenía muchísimo repertorio y quería cantarlo todo. Yo anotaba, porque no quería olvidar nada, pero el lápiz quedaba atrás porque era mucha información, así que era más fácil grabarla, según el trato que hicimos, y al llegar a casa respaldar y organizar esos saberes y aprenderlo todo. La escuchaba, le preguntaba y ella se iba acordando de más y más cosas. Muchas risas y recuerdos se asomaron durante todo el encuentro.

Esa tarde fue magnífica, y volvimos a la semana siguiente y la siguiente, y así durante años.

Nos contó que su papá, un hombre muy celoso, prohibió a su esposa ejercer la labor de cantora y la silenció. Entonces Pillita supo que no querría eso para su vida, y decidió a temprana edad que nunca se casaría y que no permitiría a nadie prohibirle ser quien quería ser. Eso llamó enormemente mi atención. Ese pensamiento no era común en las mujeres de su época.

Pillita cantaba parabienes a los novios y esquinazos, cantaba en trillas y en fiestas de la Cruz de Mayo, o para los trabajadores del fundo de su padre, o con su madre a dúo, con sus hermanas y mayormente sola. Tocaba con distintas afinaciones, sin embargo cuando la conocí ya no recordaba cómo trasponer la guitarra (le costaba afinarla porque veía muy poco) y por eso tocaba con la «guitarra derecha». También contaba cuentos. Se sabía muchos, y muy largos (duraban hasta cuarenta minutos cada uno). Los había aprendido de su padre y de sus tíos, quienes los contaban cuando se iba el sol y entraba la noche, a la luz de las velas. La memoria de Pillita era sorprendente. Contaba que de adolescente tejía, que en la calle identificaba los puntos tejidos en los chalecos de personas que iban pasando, que al llegar a su casa los tejía de memoria y que siempre estaban bien; ahí vemos una mezcla de lo pillita y buena memoria que era. Recuerdo que el último día en que la vi me cantó una tonada que nunca le había escuchado antes; siempre tenía una sorpresa para enseñarme. El material que estábamos recibiendo era tan valioso que con nuestro grupo De Patienquínch registramos en 2022 ese repertorio en un disco, donde incluimos quince temas y agregamos algunos relatos y canciones interpretados por ella. Lo llamamos «Pillita», fue financiado por el Fondo de la Música y luego nominado a los Premios Pulsar en 2023. Los grabamos con Nelson Vera, Marco Palma, Miguel Molina, Dominga Corral y Andrés López en Estudios Paraíso, y está disponible en Spotify.

La vida siguió sorprendiéndonos con su magia.

La pandemia nos había retrasado la grabación del disco y tuvimos que pedir prórroga varias veces. Ya estábamos finalizando el año 2022 y Pillita había regresado a vivir Los Bajos de Huenutil. Yo había vivido tantos cambios en esos años que me sentía un poco desmotivada, pero un

día en casa de Yasna Mena, la Picá de la Yasna, Claudio Constanzo y Miguel Molina me instaron a presentar el disco en vivo. Me sentía sin las fuerzas suficientes para enfrentarme a eso, porque lanzar un disco no es algo fácil, pero me dijeron «*Hazlo, no te atrases más, nosotros te ayudamos*». Sus palabras me empoderaron, en tiempo record comenzamos a gestionar tres lanzamientos junto a Nelson Vera y se fueron sumando artistas hasta completar una parrilla hermosa en Rancagua, Santiago y, por último, en Los Bajos de Huenutil, la tierra de Pillita.

Lo único que me importaba es que ella presenciara este trabajo, lo tomara en sus manos y supiera que cumplí mi palabra con nuestro acuerdo. Me importaba mucho su opinión y verla satisfecha con el resultado. Luego de los dos primeros conciertos, que salieron maravillosos y emocionantes, mientras viajábamos a los Bajos de Huenutil solo pensaba en ella, en ese momento en que se cerraba un ciclo iniciado varios años antes. Ese día ella estaba feliz, comimos una exquisita cazuela con chuchoca y chancho ahumado, cantamos, nos reímos, Pillita escuchó el disco y le encantó. Luego vino la fiesta. Ahí estaba ella, radiante, en un homenaje que le brindó todo su pueblo, con carteles con su nombre y chapitas que llevaba la gente en sus solapas con la portada del disco en la que aparecía su carita. La llenaron de flores y cantaron para ella muchas cantoras y cantores de la zona. Pillita estaba muy emocionada, y nosotros también. Esto sucedió el 11 de diciembre de 2022. Y como la vida es perfecta así como es, dos semanas después de ese lanzamiento, sin previo aviso y muy rápidamente, se detuvo el corazón de Pillita y se despidió de este mundo yéndose a dar «la vuelta larga», como me dijo alguna vez.

Pillita falleció a los 82 años, el 28 de diciembre de 2022.

Fue un misterio hermoso.

Aprendí cuantiosamente de ella y nos quisimos mucho todo el tiempo. Me entregó más de setenta canciones que espero seguir dando a conocer. Es una misión muy importante recibir el repertorio de una cantora: es como entrar en su corazón y conocer su historia, los paisajes recorridos con sus dolores y alegrías. Espero que desde donde esté se sienta satisfecha y agradecida de lo que hicimos juntas, así como yo lo siento. 



Carla Arias

El arte de hacer que las cosas pasen

POR CAROLINA ADAROS

FOTO: RODRIGO SANTIS

El periodismo, la producción y la representación de artistas son campos en los que se ha desempeñado Carla Arias desde fines de los años noventa. Así ha visto y ha contribuido a generar las transformaciones de un quehacer musical independiente convertido en industria. Instancias como el sello Quemascabeza y la agencia Armónica en su portafolio de experiencias.

Productora, gestora cultural y mánager, Carla Arias ha construido su camino entre la autogestión y el profesionalismo, guiada por la intuición, la colaboración y una mirada crítica hacia la industria musical. Ha sido parte fundamental del desarrollo del sello Quemascabeza y de la agencia de booking y management Armónica, desde donde ha impulsado la circulación de proyectos musicales en Chile y el extranjero. En esta conversación, repasa su trayectoria, sus referentes y los desafíos de impulsar la música independiente.

¿Cómo fueron tus primeros vínculos con la música y con los medios, desde la infancia hasta tus años universitarios? Crecí en San Miguel y después viví en La Cisterna y La Granja. En mi casa se escuchaba mucha radio: la Aurora, la Chilena, Cooperativa, todas estaciones que mezclaban música e información. Mi papá era fanático de Nicola Di Bari, así que sonaba mucho en los viajes familiares. También traía casetes con pop italiano de los años setenta y ochenta. Mi mamá escuchaba a Julio Iglesias y José Luis Perales. Era básicamente lo que sonaba en la radio en esa época. En la adolescencia empecé a escuchar rock latino: Soda Stereo, Cerati, después INXS, y de ahí fui investigando hacia atrás, descubriendo a The Rolling Stones, The Doors, me metí mucho en los sesenta y setenta.

No tenía plata para discos, así que con mi hermano

íbamos al Persa Bío Bío con un cassette virgen y un amigo nos grababa discos. Luego, cuando entré a estudiar periodismo en la USACH, conocí a gente muy melómana, que grababa casetes y compartía música. Uno de ellos creó después (el programa de música independiente) Súper 45. También iba a leer a bibliotecas e institutos culturales, como el Chileno Norteamericano, el Chileno Británico y el Centro Cultural de España en Providencia. Ahí leía revistas gringas e inglesas de música. Incluso tomé talleres, como uno con Fabio Salas sobre el origen del rock.

¿Te interesaba hacer música o más bien escribir sobre ella? ¿Cómo empezaste a colaborar en medios? Intenté estudiar piano y guitarra, pero no tenía ni la habilidad ni la paciencia. Me gustaba escribir. Admiraba revistas como *Rockdelux*, pero sabía que no vivía en España para escribir ahí. Me enfoqué en el periodismo informativo, que sentía más útil socialmente. Trabajé en Radio Nuevo Mundo, en Corporación, en la Chilena, luego en Sonar y Oasis haciendo producción de programas informativos. También estuve en televisión: once años en Chilevisión, diez de ellos en el noticiero de la mañana, entrando a las 5:30 AM. Era muy intenso, porque me acostaba tarde viendo conciertos y madrugaba para ir al canal.

En paralelo, escribí sobre música en *Extravaganza!*, Chile Rock —en los inicios de Internet— y en el sitio Primera Línea del diario La Nación. A *Extravaganza!* llegué por

un amigo de la universidad que me presentó a Fernando Mujica (director de la revista) en un concierto de los Beastie Boys. Yo era fan de la revista, así que fue natural sumarme. Estuve ahí desde 1993 hasta fines de los noventa, mientras estudiaba. Fue un espacio clave para soltar la pluma: entrevisté músicos chilenos, vi muchos shows en vivo, abrí mi cabeza musical. Venía de una escena muy cerrada, y ahí empecé a escuchar de todo, desde pop latino hasta metal.

¿Cómo se cruzaron esos años con la escena independiente y con Quemassucabeza? Conocí a Congelador y a Walter (Roblero), su bajista, en esa época. Me hice amiga y empecé a ayudarlos con textos, prensa, biografías. Nadie conocía a esas bandas, así que insistimos mucho. Cuando decidieron ir a México me involucré más en gestión. Era la época de MySpace, hicimos el compilado «Panorama neutral» (2005) para mostrar la escena fuera de Chile. Todo era autogestión, no se generaban ingresos y reinvertíamos todo. Rodrigo Santis (fundador de Congelador y Quemassucabeza) fue clave en mantener el proyecto vivo. Trabajábamos compatibilizando con nuestras otras pegadas, porque esto no era una pega formal.

Ese viaje (a México) fue un punto de quiebre. Una reseña en Rockdelux validó la escena desde España y eso hizo que los medios chilenos empezaran a hablar de Gepe o Javiera Mena. Fue muy loco, pero simbólico. Chile es un país chico, con una industria poco formada, así que salir era necesario para crecer.

¿Cómo evolucionó el sello y qué aprendieron en ese camino de profesionalización? La formalización vino después, cuando empezamos a facturar para eventos. Ahí cometimos todos los errores posibles: contadores malos, multas, pero fuimos aprendiendo. Al comienzo, el primer disco se financió con una tarjeta de crédito de mi cuñado. Después fuimos pioneros en lo digital: lanzábamos discos por 24 horas para descarga, antes de que existiera el streaming. Pero con la pandemia nos dimos cuenta que el modelo tradicional de sello ya no tenía tanto sentido. Quemassucabeza siempre ha sido una plataforma de difusión con una línea editorial clara: no nos interesaba ge-

nerar tanta cantidad sino calidad, por eso nos llamaban «sello boutique» y aunque suene siútico, tiene sentido.

¿Y cómo surge Armónica en ese camino? ¿Cómo se relaciona con Quemassucabeza? Armónica nace alrededor de 2010, al ver que lo que hacía crecer a los proyectos era ponerlos a tocar en vivo. Fue agencia de comunicaciones del sello al principio, pero después nos dimos cuenta que los ingresos venían de los shows. Entonces nos estructuramos como agencia de booking, y en 2013 se formalizó. Fue una transición de Quemassucabeza a algo más independiente, con artistas del sello y otros también. Armónica tiene hoy una pata de management, que al principio no entendíamos bien: la diferencia entre mánager, booker, tour manager, prensa... ahora sí. Ha sido bonito y, en términos de modelo de negocios, ha funcionado.

¿Qué desafíos has visto en el acompañamiento artístico y en la profesionalización de la industria? Uno de los grandes desafíos es el desconocimiento. Hay artistas que solo quieren tocar y desentenderse de lo demás, y está bien, pero para eso existen los managers. A veces no hay recursos, así que parten con fans o amigos sacando fotos, grabando, ayudando a negociar. Yo estudié music business en México en 2017, pero hacía esto desde 1998. Se aprende en el camino, sabiendo con quién vincularse y cómo.

¿Qué artistas nacionales estás escuchando actualmente? ¿Hay algo del folclore que te haya interesado? Ahora estoy pegada con un proyecto que se llama Hesse Kassel, que son chicos de acá, chilenos. En realidad, llegué a ellos por un influencer español que los comentó; ni siquiera los había escuchado nombrar en Chile.

Y mi acercamiento al folclor fue gracias a Gepe, con «Folclor imaginario» (2018). No es algo que escuchara de forma personal, pero me fui metiendo. Gepe dice que el folclor es una música sin ego, más colaborativa. Me gusta esa idea.

Soy fan de Claudita (Mena), Miguel (Molina), Dúo Pajarito, la Cata y las Bordonas de Oro. Me he puesto a escuchar más cueca y música folclórica dura, que no habría escuchado de otra forma. No suelo escucharla en



Uno de los artistas de la agencia Armónica es Pedro Piedra, en la foto durante su presentación en el teatro santiaguino Coliseo (2025).

el día a día, pero me emociona y me gusta verla en vivo. Hay mucha música bonita y gente talentosa acá, dan ganas de meterse en todo.

¿Tienes alguna referente femenina que haga algo similar a tu trabajo? Como manager, tengo resquemores porque hay managers muy malos en la historia de la música popular. Espero no parecerme a ninguno de esos personajes, por eso rehuí mucho del concepto de manager. Pero ahora me autodefino así.

Más que identificarme con alguna manager, me siento cercana a mujeres que hacen producción y gestión, como Wanda Flores (Ana Tijoux), Martina Valladares

(Mariel Mariel), mujeres power que le ponen pasión. También admiro a managers como Rebeca León, que ha desarrollado artistas increíbles como Rosalía, pero de todas formas sé que mucho del éxito tiene que ver con las características del artista.

¿Cómo ves la industria hoy y cuál es tu foco principal en este momento? Actualmente no me siento cercana a la industria de la música por sus códigos, premios y lobby multinacional. Más que perseguir un Grammy, por ejemplo, que es complicado y tiene mucho lobby detrás, eso no me interesa tanto, prefiero enfocarme en aportar a la cultura del país. ■



✠ CORTE CHILENERO ✠

«La cueca fue música urbana antes de la música urbana»

Con año y medio de trabajo desde la primera fiesta que organizaron en diciembre de 2023, este núcleo de jóvenes voces y voluntades cuequeras es un eslabón entre la raíz y la era digital. De eso conversan aquí cuatro de sus integrantes: Martín Acertijo, Feis6, Sacky y Alan Tiwas.

ARAUCARIA ROJAS / DAVID PONCE

Sostener que la cueca es una expresión pura o estática es desconocer su devenir, más vinculado siempre a los cambios que a la inmovilidad. Su historia —si es dable decirlo en singular— nos dice que ha sido más bien una vasija colmada por significados diversos que conviven en contextos complejos. Desde tiempos remotos, la innovación ha estado presente en el baile, en las temáticas que aborda, en los tópicos a los que recurre, en sus ejecutantes y, qué duda cabe, en su instrumentación y su sonido. En distintos momentos se presentaron como disruptivos la guitarra y el bajo eléctricos, el cajón peruano, la batería e incluso el acordeón. Luego emergió la cueca fusión (con jazz, salsa o tango) y la cueca rap, entre otras manifestaciones. En este sentido, Corte Chilenero se presenta como un ejercicio más de renovación de la cueca y no como su debacle, clímax ni culminación.

El 9 diciembre de 2023 quedó impreso el nombre Corte Chilenero en la primera fiesta organizada por este núcleo que forman Martín Acertijo, Feis6, Alan Tiwas, Sacky y el más reciente Jano Ormeño. Un año después, el sexto encuentro tuvo por consigna «fiesta de folklore

y perreo», fiel a los cruces que proponen sus creadores entre cueca, rap, reggaetón, trap y otros elementos. Parte de una generación siguiente a la de artistas que revitalizaron la cueca desde fines de los años noventa en Chile, Martín Acertijo (Martín García) y Feis6 (Felipe Sepúlveda) nacieron en 1994, Jano Ormeño en 1996, Sacky (Catalina Conejeros) en 1997 y Alan Tiwas (Vicente González) en 1999. Y al menos tres integrantes se aproximaron a la cueca en 2016: Sacky y Alan Tiwas en las ruedas cuequeras del Parque de Los Reyes en la capital y Feis6 en la escuela carnavalera Chinchín Tirapié. Alan Tiwas pasó además por Los del Mapocho, Feis6 formó Los Puntúos y Sacky es integrante de Calila Lila Colectivo.

Es Martín Acertijo el socio de Corte Chilenero más reciente en llegar a la cueca, pero también el que trae más experiencia previa. Partió en el rap en su natal Concepción en el grupo Parley (2014) y es un reconocido exponente del freestyle, modalidad improvisada del rap que le permitió coronarse campeón de Chile en el torneo Batalla de los Gallos de Red Bull en 2020. Sin abandonar el freestyle, Martín Acertijo viene grabando desde 2020, y a partir de su canción *No te tengo aquí* (2023)

aparecieron rasgueos y ritmos de cueca junto a las rimas de rap, en una tendencia sostenida en los singles *Alexis y Kintrala* (2023), producidos por Feis6; *Que corra encendió* (2024), que suma sonidos de corridos tumbados, y *Estación Central* (2024), también con ritmo de cueca.

—Hace un par de años llegué por una exploración musical personal realmente —explica Martín Acertijo sobre su contacto con la cueca—. Estaba buscando generar mi proyecto solista, mi música, y estaba rallando la papa con proyectos extranjeros como eran C-Tangana y Rosalía en España, los corridos tumbados en México, después Trueno en Argentina, y ahí fue cuando dije «¿cómo puedo darle una sonoridad de raíz a mi música?» Me agarré de la cueca y me puse a escribir letras muy improvisadamente en pistas de un grupo que se llamaba Aparcoa (conjunto que en los años sesenta se aproximó a su vez al arte de Los Chilenos, y que sigue vigente). Busqué «cueca brava» en Spotify, agarré lo primero que encontré y me puse a escribir barras encima.

El hip-hop es también la cultura desde la que llegó a la cueca Feis6, cuyas primeras grabaciones se remontan a 2019 y 2020.

—Yo creo, hermano, que me encontré con la cueca cuando me di cuenta que no sabía de qué rapear —dice Feis6—. Yo de cabro chico escucho rap, hip-hop, empecé a hacer música en el computador, aprendí a hacer pistas, y tenía amigos, familiares, que me educaban en la mente de esta música underground, que tiene todo un rollo, una belleza que se valora por otras cosas. Y yo escuchaba sus letras y eran crudas, y me conmovían. Y decía «*No tengo nada que decir tan fuerte como eso, qué voy a contarte yo*», siendo mi contexto otro también, un Chile culiao más neoliberal, con un sentido de identidad medio difuminado, como que nosotros somos hijos de esa generación media postmoderna, que abandonamos los grandes discursos para reivindicar las hueás particulares, entonces yo musicalmente, artísticamente, tuve esa inquietud. Primero fue una inquietud musical, y luego fue una inquietud identitaria. La identidad en el fondo es un concepto psicológico: cómo te identificas, quién erís tú, cuál es tu representación de ti mismo, qué es tuyo, qué no es tuyo.

Rapero por tradición, cuequero por consecuencia

—¿Qué tan natural para ustedes fue agregar otros elementos a esa cueca previa que conocieron? —A mí me pasa que siempre tuve una búsqueda de entender el juego, y una vez entendido el juego me decía «¿por qué no se puede hacer esto otro?» —plantea Alan Tiwas—. Yo tenía otro lote, con un par de cabros que habíamos estudiado música, en la Facultad de la Chile, y todo pasaba en el centro, todo era muy urbano, tocar cueca era pensar en la ciudad, «¿qué cantaría uno caminando por esta calle?» Eso siempre ha sido una búsqueda: innovar, a partir de saber dónde uno está parado y quién estuvo acá antes, y qué cosas bonitas o malas o feas y atroces pasaron.

—Yo creo que viene de una necesidad de cada uno y de nuestras vivencias —agrega Sacky—. Porque, por ejemplo de mi parte, vengo de un mundo del hip-hop, yo hacía graffiti, ésa era mi escuela. Y también era escuchar mucho rap y bailar dancehall. Y dentro de esa necesidad, me gusta que la música tenga variedad de sonido. Y que Corte Chilenero le ponga más bombo, más caja, cosas que a mí me resonaban desde muy chica, y lo completamente con una lírica que no es sólo la poesía de la cueca, sino que dice más aún. Mi contexto era muy de bailar, de cuerpo, y lo siento tan propio por haberlo vivido tantos años con viveza, porque estar en el escenario era como el diez por ciento de lo que yo disfrutaba de la cueca. Despertaba pensando en una cueca, todos mis amigos, todos mis pololos eran de la cueca. Y no es como apropiarme de la volá, sino que realmente la siento tan propia que no la profano al incluirle aún más cosas de mi vida.

—Así como para Sacky un punto de partida es el cuerpo y el baile, ¿cómo es ese arranque para Feis6 en cuanto a la producción musical, a armar pistas de cueca con un software, con efectos vocales, ser un beatmaker en el fondo? —Es que no sabía hacerlo de otra forma —dice Feis6—. La única forma en que yo sabía hacer música es en un computador, era como hacíamos rap de pendejos. Y para mí, igual que la Sacky, fue bacán cuando cachamos eso, me siento un hueón muy nativo del hip-hop. Por ahí he leído algunas interpretaciones de que somos una generación media guacha de identidad, de figuras paternas, entonces



FOTO: ARCHIVO DEL CORTE CHILENERO

«En esta generación le tocó hacer cueca a los cabros que son nativos del hip-hop», afirma Feis6, uno de los integrantes de Corte Chilenero.

el rap, el hip-hop, vino a ser como una especie de superyó moral. En las letras del rap te enseñaban a comportarte, la realidad, los códigos, la historia. Yo soy rapero por tradición, y cuequero por consecuencia, no lo sé, por una emergencia, pero lo que yo recibí de tradición oral, de música, de arte, para expresarme, fue el rap. En esta generación le tocó hacer cueca a los cabros que son nativos del hip-hop, y eso fue lo que pasó nomás, si yo hubiera sabido hacerla de otra manera lo hubiera hecho de otra manera ojalá, y perdón si mi manera culiá ofende a alguien también. Pero no estamos ni ahí tampoco.

Que no sólo sea la danza

—¿Quiénes han sido referentes para ustedes en la cueca, o más allá de la cueca? —El primero es Nano Núñez —destaca Martín Acertijo—. Sobre todo porque no era sólo un gran cantor, sino también un gran autor de letras. Hacía coplas que describían su barrio en ese tiempo. Eso me toca también, porque creo que si Nano Núñez viviera en 2025 y tuviese dieciséis o diecisiete años sería frees-

tyler. Es lo más probable. Entonces también me identifico con él.

—Nano Núñez es súper importante para entender cómo escribir una cueca —coincide Alan Tiwas—. Al mismo tiempo me gusta Mario Rojas, ya mucho más moderno, que tiene que ver con lo que nos pasó a nosotros y que está en un eslabón al medio de la cadena, un eslabón así como...

—... digital —dice Feis6.

—Claro, casi una estética. Para mí, como Alan Tiwas, Mario Rojas es un referente muy importante porque bebió de los viejos y puso a los viejos en YouTube. Y nosotros vivimos en YouTube.

—Otro gran referente para mí es Daniel Muñoz —refiere Acertijo—, como alguien en una posición mediática favorable, y que desde esa exposición decide tomar la posta de la cueca, defenderla y visibilizarla. Me siento también muy llamado a eso, converjo mucho con esa misión. Porque a mí también me pasó que, cuando ingresé al mundo de la cueca, me miraban un poco raro, porque no dejaba de ser un hueón con doscientos

mil seguidores (tiene 283 mil en Instagram) que había aparecido en la tele y que era conocido por el mundo del freestyle. Soy un loco con los pies en la tierra. Estoy diciendo objetivamente que tengo un reconocimiento mediático que un cuequero promedio no tiene. Entonces también tomo eso como una responsabilidad. Cuando quise hacer fusión folclórica me puse a investigar la cueca, no quise pasar a llevar a nadie.

—Los artistas que para mí son referentes, los que más me marcaron, Margot (Loyola), Violeta (Parra), Nano Núñez, (Fernando González) Marabolí también —pone por ejemplos Sacky—, lo que más aprendo de ellos es que a través de su pasión tenían una gran lucha por dentro: reflejar al mundo, a los chilenos, que esto era lo más valioso que teníamos, y que los demás sintieran lo que ellos sienten. Violeta se enojaba: *«sordos: ¿cómo no se dan cuenta?»*

—*«¿Cómo no entienden la puta vibra?»* —traduce Feis6.

—*«Cómo no entienden la puta vibra»* —corroborra Alan Tiwas.

—Claro. Margot era como *«haz lo tuyo, no existe cueca ‘huasa’, ‘campesina’, no: todas mis cuecas son diferentes en cada segundo de mi vida»*. Y Nano Núñez también, *«soy libre con mi poesía, hago lo que quiero, hago este tipo de melodías»*. En conjunto de todos ellos lo que me inspira es esa lucha de hacer sentir que tienen que amar esto. Desde mi lado más profe siempre quiero hacer sentir a mis estudiantes que disfruten como un juego la cueca. Les enseño a cantar a la rueda porque es un juego, no es otra cosa. Nadie nunca en los colegios enseña a cantar a la rueda. ¿Qué pasaría si fuera parte de la educación jugar a cantar y compartirse el canto? Y que no sólo sea la danza, que también es ultra hermosa, pero hay muchas otras cosas detrás que se pueden aprovechar.

—En el caso de Feis6 es sabido que una influencia es el cantor Mario Catalán, y tú mencionabas recién a Catalán transpuesto en el mundo actual. Hacías ese paralelo. —Sí, también parte de descubrir la cueca fue descubrir lo parecido que era con esta cultura que yo ya conocía de años, que es el hip-hop —dice Feis6—. Hay tópicos, hay personajes, hay códigos que se parecen. Cuando yo escuchaba

Expresiones más tradicionales también son parte de las fiestas Corte Chilenero. «Nadie nunca en los colegios enseña a cantar a la rueda. ¿Qué pasaría si fuera parte de la educación jugar a compartirse el canto?», se pregunta la cantante e instrumentista Sacky, parte del colectivo.



el «Cuecas con escándalo» (disco de 1970), donde entre ellos se tiran las tallas de la falopa, decía *«ah, esto es como el rap: están hablando explícito»*. Hay algo en la cueca que es un arte que te propone hacer retratos, paisajes, crónica, literatura, con tu contexto. Y hay algunos que han sabido leer su contexto muy bien, y para mí esos son grandes artistas. Catalán, teniendo pocas oportunidades, terminó siendo un referente para la cueca chilena.

—Y lo llevaron a la tele —menciona Alan Tiwas.

—Y dejaba pillo a Don Francisco, le decía *«la cueca es muy alegre para el tipo que anda pato»*. *«¿Cómo, que anda pato?»* *«Que anda pato po: que anda huérfano de padre y madre, que necesita una mano, que anda torreja, que anda machuca»*. Y eso es lo que me llenó: dije *«aquí está mi rap, hermano»*. *Tai torreja, tai machuca, qué pasa, verso improvisao, de lao a lao, entero zarpao*. Ahí dije *«Este viejo es más rapero que todo el rap chileno»*. Y después supe que Mario Rojas fue integrante de una de las primeras bandas de rap chileno que fue De Kiruza. Entonces ha habido un decantamiento de años. El rap yo siento que ha articulado todo lo que está pasando porque también de repente abrió la puerta con Martín Acertijo, que es lo que quizás causó más conmoción en la gente que fue a ver a Los Puntúos (en la fiesta Corte Chilenero).

—Y el tercer referente son Los Puntúos, sin duda —completa Martín Acertijo—. Su fusión con el rap, su onda con la cueca chora, la cueca flaite, también me inspiraron. Siento que son los que condensan mejor el espíritu hasta el estallido social, como de 2010 a 2019, si tuviera que hablar de cueca. Corte Chilenero es una transformación de esa energía que traían Los Puntúos, atacando fenómenos distintos, y con un lenguaje distinto.

TikTok y las redes sociales: la tele la tenemos en el bolsillo

—¿Cuál es el rol del género en Corte Chilenero, quizás por esta nueva masculinidad, por el espacio libre de acoso? ¿Es parte de la propuesta? —Desde un principio tratamos de que nuestras fiestas tengan el lado seguro —dice Sacky—, y lo decíamos al empezar todas las fiestas: que hay reglas y que no aceptamos ciertas cosas.

—También nació porque sabemos que nosotros solos (Martín, Feis, Alan) vemos una parte, a veces estamos entusiasmados y la Sacky nos dice *«pero piensen esto»* —dice Feis6—. Y tiene razón.

—El público joven también tiene principios súper diferentes a antes —distingue Sacky—, entonces nos adaptamos a la realidad, para que sea un espacio en el que se sientan seguros, se vistan como quieran. Han llegado unos outfits de poleras transparentes y zapatos de huaso...

—¿Cómo funciona Corte Chilenero? ¿Es un grupo, es un colectivo, un encuentro, es un ciclo de fiestas, es algo distinto a todo eso?

—El Corte Chilenero es varias cosas —parte Martín Acertijo—. Es un grupo de trabajo que busca difundir la cueca y generar un espacio, profesionalizar la escena, la misma cueca. Y eso significa que somos una orgánica que busca generar capital, ingresos. En eso no nos perdemos. Somos una marca. Y el objetivo es promover la cueca y conectarla con la actualidad, tensionarla un poco, transformarla también, unirla con la música urbana, con una nueva estética.

—Yo creo que por una parte es una comunidad —define Sacky—, porque nuestro rol es mostrar que esto está pasando y a partir de eso mucha gente apoya y se inspira para crear. En el día de mañana vamos a estar publicando a más artistas y creo que eso es lo más importante, que se forme una comunidad de gente que sienta libre de hacer lo que quiera.

—Igual para mí tiene que ver caleta con el hacer —agrega Feis6—. Es un movimiento, un sonido particular, una producción, un estilo de música fusión, pero la gente reconoce a Corte Chilenero por la pega que llevamos haciendo dos años, buscando las partes más chistosas de los documentales de Mario Rojas, buscando los videos más creepy pasta de la cueca, sacándolos de contexto, poniéndole un hook, hablando con el puto chat GPT toda la noche buscando una estrategia para generar un sold out o para revitalizar la presencia del folclore en las redes sociales.

—Somos un grupo que entiende esas nociones —dice Alan Tiwas—, de promocionar un evento. Todos esperamos que haya una industria del entretenimiento y



FOTO: ARCHIVO DEL CORTE CHILENERO

«Con Corte Chilenero (...) logramos conectar con gente a la que le gusta el trap y la cueca pero que no tenía música que uniera esos dos mundos», dice el freestyler y cantor Martín Acertijo.

efectivamente estamos compitiendo por el tiempo de la gente en sus celulares el viernes o el sábado por la noche. Ésa es la televisión de nuestra época, TikTok, las redes sociales: la tele la tenemos en el bolsillo. La tele antes la medían por rating y el rating es una muestra. Ahora es cada persona con su celular diciéndote al tiro lo que quiere ver. Si en los primeros tres segundos de tu video no te pescó, tu video vale corneta.

—Sobre eso mismo ¿la cueca puede tener en algún momento una exposición, una masividad como la que tiene ahora lo que se llama música urbana? —Para mí la cueca es música urbana —define Feis6—. Con el Alan llegamos a esa conclusión un día y defendemos esa postura. La cueca fue música urbana antes que la música urbana. Y hay hartos paralelos y detalles que para mí lo confirman. Las cuecas de flauteza de (Mario) Catalán, de los ladrones, de la marihuana, de la falopa. Eso es Pablo Chill-E, es Marcianeke, «yo estoy vivo de lo todo lo que está pasando, yo me la sé, el que sae sae nomás».

—Respecto de la masividad también hay datos que respaldan que la cueca está creciendo en números, en streaming incluso —comenta Alan Tiwas—. El año pasado hubo una cueca número uno en top Chile de Spotify: A

tu lado (del grupo Entremares). En el top 10 de la semana del Dieciocho, siete u ocho fueron cuecas y el top 1 era una cueca, que no había pasado nunca. Entonces mi teoría es que desde ese año en adelante eso va a seguir pasando todos los septiembrés, y eso también va desparamando de alguna manera.

—En estos dos años o año y medio de trabajo con Corte Chilenero, más que lograr que raperos o traperos se vuelvan cuequeros, sí logramos dos cosas —dice Martín Acertijo—. Primero, conectar con gente a la que le gusta el trap y la cueca pero que no tenía música que uniera esos dos mundos. Por ejemplo alguien que en su familia bailaban cueca los papás y él escuchaba Maihuén, y aparte escuchaba Marcianeke o Pablo Chill-E. Pero no había ninguna música urbana que se hiciera cargo de ese cruce. Nosotros entregamos eso a las personas que están en esa búsqueda. Y lo segundo es que siento que el show en vivo, ya no sé si de Corte Chilenero pero de Martín Acertijo en particular, concilia generaciones. Entonces, cuando hemos tocado en vivo, se genera una sensación de conciliar a los jóvenes con los mayores, como que terminan las señoras moviendo las manos al ritmo de la música urbana y terminan los niños bailando cueca.

ALTAVOZ

+ volumen para la música chilena

Escúchanos en Radio Universidad de Chile
(102.5 FM en Santiago) o en radio.uchile.cl

Sábado y domingo, 7 PM

Conducción: David Ponce



35 AÑOS DE «CORAZONES»

No te olvides lo que digo

Si existiese un Olimpo de discos chilenos en donde, tal como los dioses griegos, estas deidades condujeran el destino y marcaran el pulso de los mortales, seguro «Corazones» sería uno de los doce. Es que a 35 años de su publicación, es imposible pensar en el pop chileno sin la influencia que ha ejercido sobre las generaciones venideras, sirviendo de faro y hoja de ruta a la vez, como un arquetipo mítico del que todos se originan y al que todos quieren llegar.

POR CRISTOFER RODRÍGUEZ



El 22 de mayo de 1990 apareció en vitrinas «Corazones», cuarto álbum de Los Prisioneros. Son muchas las lecturas que el disco ha ofrecido en estas décadas, tanto desde la crítica especializada, la academia, el revisionismo (histórico y periodístico), la musicología y la sociología, sumando palabras de análisis en formatos tan distintos como prensa, ensayo, podcast y series de televisión. ¿Qué podemos aportar nosotros para comprender el disco más importante de la historia del pop chileno?

Una obra como «Corazones» es un monumento sonoro del tamaño de un iceberg y con la intensidad de un sismo grado 9. Y tal como los fenómenos naturales con los cuales ha sido comparado, su dimensión estética es solo una de las caras observables y medibles a primera vista, siendo un artefacto cultural que exige para su total valoración ingresar a las profundidades más abisales, indagando en los contextos y trayectorias que hicieron posible su grabación, y en los significados que aún hoy adquieren nuevos matices.

La historia no es muy original y es medianamente conocida. Un trío desarmándose por conflictos que van desde traiciones amorosas al natural desgaste luego de una intensa carrera de cortos años. Un compositor que encuentra en la depresión y el hastío de la exposición un lugar de inspiración comparable con pocos momentos de su carrera. Un contexto político, social económico en donde converge la ruta pactada de la salida de Pino-

chet y el relevo a los gobiernos civiles, un país que se abría paso a una nueva realidad democrática y un mercado (el discográfico entre ellos) preparando sus herramientas para una época que prometía ser esplendorosa luego de las reformas neoliberales. Todo esto resulta en «Corazones», álbum de nueve canciones grabado solo por Jorge González y la asistencia técnica de los argentinos Gustavo Santaolalla y Aníbal Kerpel, en los meses del cambio de folio desde la década del ochenta y del noventa en los estudios Entourage, MadDog, Enterprise y A&M de Los Ángeles, California.

La apuesta del álbum apuntaba estéticamente hacia las escenas del electro pop, techno y la movida Hi-NRG europea, filtrada con la sensibilidad de la balada hispanoamericana y con dosis de rap y rock que por entonces topaban las listas de éxitos en el norte global. La recepción inicial fue algo tímida, pero las giras y el impulso visual de los videoclips dirigidos por Cristián Galaz fueron encauzando la ruta de un disco destinado a convertirse en un hit. El canto del cisne de la banda más importante de su generación.

Desmembramos el disco canción por canción para conocer sus secretos, intenciones y significados. Como escribió Jorge González en el compilado de Los Prisioneros publicado por el sello EMI el año 1991: «pon la grabación, sube el volumen a dos puntos antes que el máximo, párate en medio de tu sala y aprieta play. Yo no me hago responsable».



Tren al sur

Primer sencillo. *Tren al sur* fue publicado el 17 de mayo de 1991, dos días después de la salida oficial de Claudio Narea de la banda y cinco días antes del lanzamiento del disco. La temática nostálgica sobre la infancia se entrelaza con una lectura de clase, sobre la huida al sur en el medio de transporte por antonomasia de la clase media —el tren—, potenciado por el solo que emula el sonido de un acordeón en medio de la canción —¿guiño a los músicos errantes del sur de Chile?—. Las imágenes del videoclip dirigido por Cristián Galaz nutren el sentido de cobijo y regresión hacía un lugar mejor, ya sea el sur de Chile o la niñez acompañado por los padres. Musicalmente, destaca la conjunción de los sonidos eléctricos y acústicos, como el beat de batería programada, el ronroco de Gustavo Santaolalla y la desaceleración del ritmo al final de la canción, que da un sentido cinematográfico a la pieza. Como dato curioso: el hook de sintetizador con que el tema comienza está inspirado en *Touched by the hand of God* de la banda inglesa New Order.

Amiga mía

«*Es una canción a la que decidí hacer una versión porque me parece genial. Tiene un contenido erótico y pasional muy único, como todo lo que hace Jorge. Es melancólica y pasional a la vez*». La frase es de Javiera Mena, compartida para la revista *Rockaxis* en el año 2020. *Amiga mía* es un hit subterráneo que, pese a no ser lanzado como single, gozó de rotación radial, convirtiéndose en favorita de los y las auditoras de las próximas generaciones. La cantante Chini Ayarza del proyecto Chini.png también dedicó palabras al tema. «*Musicalmente, me encantan esos aaah del fondo, me recuerdan a los silbidos de ‘El bueno, el malo y el feo’ y me da la sensación un poco jocosa de que la cama se convirtiera en el Viejo Oeste, esa noción de que este pueblo es demasiado grande para los dos*».

Con suavidad

Avasalladora y urgente. En *Con suavidad* Jorge González da vida a un ídolo Hi-NRG como los que eran sensación en las fiestas electrónicas de los veranos europeos,

como Rick Astley, Sabrina y el trabajo de los productores Mike Stock, Matt Aitken y Pete Waterman. Una canción discotequera y sumamente erótica, que colinda con lo incorrecto y el fetiche de la dominación. Fueron tracks de este tipo los que motivaron una crítica de *El Mercurio* que no envejeció bien: «*Hace falta una guitarra de peso, un punteo estremecedor, un individuo de la categoría simbólica de Los Prisioneros que pueda sustituir a Claudio Narea, porque si Jorge González continúa en su tecno ante una masa que no le es incondicional, terminará por enfriar una noche de verano*». Error.

Corazones rojos

Cuando en 1991 Los Prisioneros se presentaron en el Festival de Viña del Mar, Jorge González anunció esta canción con la siguiente advertencia: «*Es una canción que seguramente muchos van a pifiar porque tienen que darla vuelta para entender. Siempre que uno hace una canción con una crítica se pone en la postura crítica de ellos si hacen lo malo, nosotros no. Esta es una canción crítica donde yo me pongo adentro de eso. Nosotros somos exactamente iguales a esta canción*». Compuesta para el colectivo Las Cleopatras, fue recuperada por Jorge para el álbum «Corazones» y publicada como single. La inspiración musical es el rap de Run DMC, mientras la inspiración temática es la crítica al machismo imperante en esos años (y aún). Al cumplir 30 años el disco, el colectivo feminista Lastesis publicó su propia versión del sencillo. Dato curioso: en el videoclip actúa como extra una pequeña Camila Moreno, hija de Rodrigo Moreno, quien era asistente de dirección de Cristian Galaz.

Cuéntame una historia original

El synth pop de New Order, Human League y la banda Level 92 inspiraron la quinta canción del álbum. De hecho, el bajo utilizado está fuertemente influido por *Lessons in love*, de Level 92. Una canción sobre la complacencia de una clase media que se abría camino en la transición a la democracia, dejando atrás el oscuro pasado dictatorial que, como la metástasis, lograba penetrar en las casas su sordidez, sobreviviendo al cambio de régimen político. El productor Vicente Sanfuentes



comentó «*Jorge González no sólo es el campeón del rock chileno, sino que también del funk, disco, postpunk y electrónica. Esta canción es prueba de eso. Sus discos siempre son adelantados a su tiempo. Su olfato y curiosidad me recuerdan a Prince o Damon Albarn*».

Estrechez de corazón

Para Julio Osses, investigador de la obra de Los Prisioneros, *Estrechez de corazón* es la quintaesencia del álbum «Corazones». El single de 6 minutos y 23 segundos condensa toda la paleta de tonos, ritmos e influencias que Jorge González pensó para «Corazones»: la balada hispanoamericana de Sandro, Salvatore Adamo y Camilo Sesto —la melodía de la canción es un tributo a *El amor de mi vida* del cantante español—, y el electrodisco de Giorgio Moroder y Donna Summer —el trepidante bajo sintetizado recuerda al clásico *I feel love*—. Una canción que a Jorge no le gusta tocar en vivo y que, como afirmó, lo tiene aburrido. ¿La razón? La letra es muy larga, dura mucho y es muy exigente. Incluso en su composición original la tonalidad de la canción era en Do menor, pero Santaolalla le sugiere subirla a Do sostenido menor. Dato curioso: ha sido versionada por artistas tan diversos como Luis Fonsi, Saiko, Weichafe y Adrián y los Dados Negros.

Por amarte

Una canción considerada menor, ya que se asoma como pausa en el vertiginoso camino del disco. *Por amarte* es una pieza sencilla y sensible, que baja la velocidad para permitir mostrar a un Jorge vulnerable y en estado de

sinceridad honesta. Acá se tocan temas cuestionables, como la propiedad, la locura y el suicidio, que incluso hoy despertarían advertencias para enfrentar la escucha. Un amor masoquista que casi le costó la vida. El vibráfono en un aporte de Gustavo Santaolalla, quien años después deconstruyó la composición girando el tema desde el pop a una sentida balada.

Noche en la ciudad

El house de KLF y Soul II Soul, mezclado con R&B, componen el sustrato musical de la penúltima canción del álbum. Una letra política, que se afirma en los últimos resabios autoritarios de la dictadura, como la represión, la censura, el toque de queda y la moral castrense. La producción de Santaolalla y Kerpel es una muestra exquisita de utilización de recursos análogos, eléctricos, efectos y máquinas de ritmo, y permite el despliegue vocal de un Jorge desatado y mordaz, que nuevamente mira al rap como fuente de inspiración. La voz graciosa que surge al final de la canción es de Gustavo Santaolalla.

Es demasiado triste

El descenso a la locura. En ritmo de ¾, *Es demasiado triste* se desprende del sonido del resto del disco y mira a influencias más clásicas como la balada y el rock psicodélico. Las notas cromáticas que asignan carácter dramático a este vals, comparten color con canciones tan distintas como *Being for the benefit of Mr. Kite* de The Beatles o *Balada triste de trompeta* de Raphael. Un disco con este carácter emocional no puede terminar sino con esta coda: «Es el maldito amor, le gusta reírse, reírse en mi cara». 🗿



**CRISTÓBAL BRICEÑO JUNTO AL
GRUPO CRISIS EN SALA METRÓNOMO**

10 • MAYO • 2025

FOTOS: JUAN MATURANA



Cristóbal Briceño y el Grupo Crisis encendieron la Sala Metrónomo con la presentación oficial de «El afuerino», en una noche donde el público llenó la sala y coreó cada una de las canciones del álbum. Los músicos del Grupo Crisis, formado por Pablo Celis (guitarras y teclados), Diego Peralta (bajo y coros), Francisco Rojas (teclados) y Daniel «Chimbe» de la Fuente (batería), fueron los escuderos perfectos para una noche vibrante. Briceño, fiel a su teatralidad, lució sus dos ya clásicos trajes de charro y desplegó ese carisma escénico que lo hace inclasificable: entre trovador y cronista del desamor. El repertorio incluyó 25 canciones que recorrieron su nuevo material, algunos clásicos y la emotiva *Me cargaste*, interpretada a dúo junto a Saskya Pulgarín.

En el corazón de Bellavista, el Club Chocolate —espacio que guarda el eco del legendario Café del Cerro— se vistió de gala para recibir a Catalina y las Bordonas de Oro, en una noche que revivió el espíritu de los antiguos salones de baile. En el espectáculo la banda presentó «Presagio», su más reciente disco, entrelazando composiciones propias con clásicos del bolero y la cumbia. Con una estética cuidada —desde el vestuario hasta el diseño sonoro de los vientos y percusiones—, se sumaron las voces de Andrea Tessa, Paula Rivas y Gepe, cruzando generaciones y estilos en un mismo escenario. Hoy nominados a los Premios Pulsar 2025, Catalina y las Bordonas de Oro se consolidan como una de las agrupaciones más prometedoras de la escena musical actual.



CATALINA Y LAS BORDONAS DE ORO
Noche de Boleros en una edición salón
de baile en Club Chocolate

16 • MAYO • 2025

FOTOS: JUAN MATURANA



El pasado 25 de mayo, la banda formada en Quinta Normal —que cruza el bolero, el fox trot y el jazz guachaca— presentó su último álbum, también editado en vinilo, en el teatro principal de Matucana 100. Con Cuti Aste sumando texturas y teclados, además de sólidas colaboraciones con Pati Díaz, Dania Neko y Martín Poblete, la noche incluyó un homenaje a Víctor Jara y una apertura a cargo del humorista y músico Felo, quien sorprendió con la interpretación de uno de sus éxitos junto a la banda. Más de una década de trayectoria se vio reflejada en el fiato y la entrega de un grupo que sigue construyendo una fiel comunidad de seguidores.

SCD
PRESENTA

XI Versión



Concurso de
Musicalización de Poesía

**Vicente
Bianchi**

De la palabra
al sonido, del
verso al acorde

Ya está abierta una
nueva convocatoria
para el Concurso de
Musicalización de
Poesía Vicente Bianchi

Elige un poema chileno y
dale vida con tu música.

Postula hasta el 15
de agosto en scd.cl

TORITO ALTARO  Lira Sans Extended  **Producción Mutante**

 *Violeta Italic*  **MODÉRNICA**

CULTURAS DEL CASQUETE   Lira Sans Narrow  **animupa**

Chupilca  **Loica Sans**

 **Cordillera Stencil**

 **VIOLETA JARDINERA**

 RunRun   **MAZÚRQUICA**

BAILES CHINOS   Lira Sans Wide  **GUACHACAS**   **ATALANTA**

MÁS QUE CRITOS Y SUSUROS **LOS CORRIJELA**

ESTUDIO DE DISEÑO TIPOGRÁFICO Y EDITORIAL & FUNDICIÓN TIPOGRÁFICA DIGITAL INDEPENDIENTE

Diseñamos y dibujamos letras de múltiples estilos, formas y formatos, hacemos rotulación (*lettering*) y diseño de logotipos, diseñamos sistemas de pictogramas y tipografías digitales que puedes licenciar y usar en tus proyectos.

Conoce más del trabajo de diseño gráfico que desarrollamos en nuestras redes sociales y visita nuestra Web para adquirir tu próxima tipografía favorita. Contáctanos directamente: hola@quintana-font.cl

QUINTANA-FONT ★ QUINTANA-FONT.CL



NO MORIRÁ JAMÁS. Un podcast de MusicaPopular.cl





Radio Nuevo Mundo presenta

DONDE PICA EL ABEJORRO

Señal **930** AM

*Todos los jueves a las 4 pm
con repetición los sábados
en el mismo horario*



Conducen
Carolina Adaros
Claudio Constanzo
Missael Godoy

Escanea el código y
escúchanos en Spotify

