

ABEJORROS

**RUBÉN
NOUZEILLES**

JAVIERA ELECTRA
LUIS HERNÁNDEZ
MARINA LATORRE
NICOLÁS ORMAZÁBAL
HÉCTOR SOTO
PAULA RUIZ

ESTHER MARTÍNEZ
ANGELO PIERATTINI
SERGIO RODRÍGUEZ
CARO LÓPEZ
EMMA MADARIAGA
CAMI ROJAS
SONIDO AMERINDIO

Catalina Plaza
PRESAGIOS DESDE EL FIN DEL MUNDO

🌿 A DIEZ AÑOS DE SU PARTIDA: RECORDAMOS A MARGOT LOYOLA 🌿





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

Rubén Nouzeilles. *Ilustre afuerino.* POR MARISOL GARCÍA

Los de 90 pa' arriba. *La torre de poesías de Marina Latorre.*
POR CLAUDIO CONSTANZO

Catalina Plaza. *Presagios desde el fin del mundo.* POR MISSAEL GODOY

Esther Martínez. *Una artista completa para el folclore.*
POR CLAUDIO CONSTANZO

La revolución folclórica de Héctor Soto. *De la «guitarra chica» al charango chileno.* POR MACO

Margot: *Artista, investigadora y maestra.* POR CAMILO LEIVA

Margot Loyola. *Inmensa, profunda y poderosa.* POR PATI DÍAZ

Luis Hernández. *«La radio nunca va a morir».* POR MISSAEL GODOY

Aquí payan las mujeres. POR ARAUCARIA ROJAS Y DAVID PONCE

EnTonadas. Paula Ruiz. *Construyendo sonido y marcando el pulso del renacer de Sala Master.* POR CAROLINA ADAROS

Javiera Electra. *Lágrimas al sol.* POR MISSAEL GODOY

Sergio Rodríguez. *Un maestro para su tierra chilena.*
POR CLAUDIO CONSTANZO

Angelo Pierattini. *«Este es el disco más completo de mi discografía solista».* POR CRISTOFER RODRÍGUEZ

Lado B. Nicolás Ormazábal. *Al pie de mi guitarra.* POR MISSAEL GODOY

Sonido Amerindio. *Tan lejos y tan cerca.* POR LUIS FELIPE SAAVEDRA

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_)

ESCRIBEN EN ESTA EDICIÓN
COLECTIVO ABEJORROS
MACO (MARCELO CORNEJO)
PATI DÍAZ
CAMILO LEIVA
MARISOL GARCÍA
CRISTOFER RODRÍGUEZ
ARAUCARIA ROJAS
DAVID PONCE
LUIS FELIPE SAAVEDRA

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
ARCHIVO VICENTE BIANCHI
ARCHIVO CATALINA PLAZA
ARCHIVO CLAUDIO CONSTANZO
ARCHIVO LUIS HERNÁNDEZ
MUNICIPALIDAD DE CASABLANCA
AMAPOLA SILVESTRE
FERNANDO DE LA MAZA
CRISTIAN ACEVEDO
ALEJANDRA FUENZALIDA
DIEGO ALVARADO
JUAN MATURANA
PAULA FARIÁS
ANA FUENTES
TOMÁS YOVANE
JAIME REINIKE
FRANCISCO MELO
JOSÉ PÉREZ DE ARCE

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

EDITORIAL MONTAÑA NEGRA
IMPRESO EN GRÁFICA ANDES
SANTIAGO DE CHILE, DICIEMBRE, 2025



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

Editorial



HABRÁ QUE LEVANTARSE A CONSTRUIR

Cerramos este 2025 con buenas sensaciones en lo musical. Pasó por nuestros reproductores una variedad de discos de alta factura. Solo por nombrar algunos: «Deseo, carne y voluntad» de Candelabro; «De encuentros y ausencias» de Catalina y Las Bordonas de Oro; «Detrás de las palabras» de Alfilería; «Helíade» de Javiera Electra; «Angelo Pierattini» de Angelo Pierattini; «La brea» de Hesse Kassel; «Dejar partir» de Y Vicente; «La amistad hecha bolero» de Gamuza; «Tintinea» de Pablo Joaquín, «Cómo enamorarse con el corazón partío» de Rosario Alfonso, entre otros. También celebramos los singles *Volveré a buscarte* de Esmeraldas; *Pero déjalo así (El ponchito)* de Las Guitarras de Miguel Molina y Catalina y Las Bordonas de Oro; *La hierbita* de Las Corraleras; y *Sentir*, el esperado adelanto del disco debut de Milena Antonia.

Por otro lado, agradecemos la buena recepción que ha tenido la revista «Abejorros». Si bien a estas alturas hacer una revista de música puede verse y sentirse como un acto de contracultura, la reacción del público con este proyecto fue desde el comienzo positiva. Llegamos con las pasadas ediciones a lectores transversales, entregando un contenido diverso, siempre con un lenguaje simple y directo. Todo aquello nos deja en buen pie para comenzar el 2026 con las mismas energías con las que comenzamos este proyecto.

Agradecemos sinceramente a todas las amigas y amigos que este año fueron parte de nuestro trabajo en la revista, así como también en la Radio Nuevo Mundo con nuestro programa «Donde pica el abejorro», en nuestros eventos «La picá del abejorro» y en todos nuestros lanzamientos de libros y conciertos.

También despedimos con tristeza a las personas que partieron este año, muchas de ellas cercanas a Abejorros. Las y los recordaremos por siempre, y honraremos su legado donde vayamos. A ustedes les dedicamos este trabajo.

Seguimos adelante, con los bolsillos vacíos, pero con la frente en alto y con un dormir tranquilo. Saludamos a todos los colegas que trabajan en cultura, sobre todo en la música. Se nos viene un lindo desafío por delante. Si bien la brújula está descompuesta, el alma está intacta. Cerramos este prólogo abrazando las palabras de Candelabro en su canción *Fracaso*: «Y entre todo este fracaso / Habrá que levantarse a construir / Habrá que levantarse a trabajar / Y lucharla, tenerla, por algo mejor».





Rubén[★] Nouzeilles

Ilustre afuerino

Director artístico de la discográfica Odeon durante 21 años, el productor argentino afincado en Chile ajustó parte importante de la columna de nuestra canción popular, y convenció a las grandes audiencias del valor del folclore local. Su mirada y rigor fueron los de una época en que la tarea de grabar un álbum se emprendía con una visión de trascendencia.

POR MARISOL GARCÍA



El recorrido de la industria discográfica chilena lo marcaron en el siglo pasado personajes que decidieron ir más allá de su estricta responsabilidad profesional; en el sentido de exceder sus requerimientos de contrato para sellos y oficinas de producción. Benditas sean las horas extra de Ricardo García, Roberto Inglez, Carlos Fonseca, Santiago Vera y todos/as quienes por un período sacudieron la pauta de trabajo convencional en disqueras locales, estimulando así proyectos más allá del puro cálculo de rentabilidad; haciendo, incluso, lo que no debían.

Es probable que Rubén Nouzeilles (1927-2022) sea el más relevante de todos ellos. No el más famoso ni locuaz; tampoco aquel con más fotografías ni entrevistas en prensa. Hablamos de una relevancia medible en cantidad de discos y contratos importantes a su cargo, pero, sobre todo, en el peso cultural que supo darle a todo ello. Un hombre que impulsó carreras clave en el recuento y en la identidad misma de nuestra canción popular, y que hizo coincidir la época dorada del LP, con una ambición y rigor que le dieron al formato categoría de gran arte.

Partamos por lo grueso. Como director artístico de Odeon (luego, EMI-Odeon) entre los años 1954 y 1975,

fue Nouzeilles quien acordó contratos discográficos con Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, Cecilia, la Orquesta Huambaly, Cuncumén, Los Ángeles Negros, Los Golpes, Los Chileneros, Inti-Illimani, Los Huasos Quincheros, Los Ramblers, Los Hermanos Arriagada, Lorenzo Valderrama y Arturo Millán, entre otros; además de gestionar discos de poesía con las voces de Pablo Neruda y Nicanor Parra.

Acompañó el desarrollo e internacionalización de la mejor época de Lucho Gatica (*«además de ser un gran artista, fue un conquistador»*, iba a recordar más tarde el ejecutivo sobre la ambición del bolerista nacido en Rancagua), e integró a grabaciones de vocación masiva a los más grandes arregladores de orquesta de su tiempo: Valentin Trujillo, Luis Barragán, Pedro Mesías y Vicente Bianchi. Junto a este último supervisó la grabación de dos hitos de nuestra cultura: «Música para la historia de Chile» (1959, con Silvia Infanta y Los Baqueanos) y «Misa a la chilena» (1965, junto al Coro Chile Canta). Se intuye la sintonía entre ambos. De algún modo, el Premio Nacional de Artes Musicales 2016 tenía frente a la música una filosofía comparable a la de Nouzeilles; la de educar y afianzar audiencias en cruces no siempre

ortodoxos, pero sí en extremo respetuosos con la tradición y la identidad nacional a la cual tributaban:

«La mística que impulsé fue que aquí había que abrir caminos, dar todas las posibilidades a los valores nacionales, impulsar la creatividad e intentar que cada artista fuese único e inimitable», fue como resumió su impronta en una entrevista radial. Mejor que cualquier análisis, es un catálogo discográfico brillante el que prueba la relevancia de esas metas cumplidas.

El paseo trasandino que se convirtió en decisivo

Ya los datos biográficos de Rubén Nouzeilles Raide sugieren darle a su vida un orden narrativo fuera de lo convencional. La peculiar personalidad y vasta cultura de este argentino de ascendencia francesa y árabe pueden explicarse un poco mejor cuando se insertan en sus excepcionales circunstancias de crianza y trabajo.

Nació (el 16 de mayo de 1927) y creció entre la confluencia del sinfín de culturas que hacia la primera mitad del siglo xx se daban cita al norte de la Patagonia argentina. El poblado de General Roca, cerca de Neuquén, era «un pueblo perdido, como de Far West, donde llegaban inmigrantes oscuros, olvidados», lo describió en una entrevista radial de 1992¹.

Aunque cursó solo la primaria, su profundo amor por la lectura y la autoformación lo iba a convertir en un adulto políglota (manejaba cinco idiomas, incluido el griego), que a los 18 años recitaba de memoria los 33 cantos del Infierno de «La Divina Comedia». La muerte de su padre lo había obligado a buscar un trabajo renumerado ya en la adolescencia; un trance difícil, agravado por la rutina de un pueblo pequeño del cual salió apenas pudo. Entre sus muchos oficios juveniles en Mendoza se cuentan los de transportista interfronteras, taxista, administrativo de la Universidad Nacional de Cuyo (siguió allí cursos de piano y violonchelo), y secretario del cónsul de Francia. En 1951 se tituló como traductor público en francés.

A Chile llegó a la casa de un familiar para las celebraciones del Año Nuevo de 1953. No traía planes de radicarse, aunque necesitaba con urgencia un sueldo esta-

ble. Vio entonces un aviso en «El Mercurio» solicitando «auxiliar de oficina, preferiblemente con conocimientos de música» para una «empresa internacional». No había pistas sobre de qué firma se trataba. Escribió.

Recibió a los pocos días una llamada para presentarse en la oficina del entonces gerente de Odeon en Chile, el alemán Enrique Eppe. El hombre no había leído la carta de ningún otro postulante, ni necesitó hacerlo. Esa mañana, en las oficinas del segundo piso de Moneda 710, la seguridad y don de palabra de Nouzeilles fraguaron su ingreso como empleado a una de las dos multinacionales disqueras establecidas entonces en nuestro país (la otra era RCA). Entró a Odeon en abril de 1953, inicialmente como secretario de la dirección artística de la compañía y con el sueldo mínimo. Diez meses más tarde se quedaba con el puesto de su jefe.

Despuntaba la mejor época para la industria discográfica, con definitivos avances técnicos en los procesos de grabación y la creciente popularidad de singles y, más tarde, long-plays. La responsabilidad de Rubén Nouzeilles podría haberlo hecho descansar sobre importaciones y copias, pero su mirada fue la de la responsabilidad hacia la forja de un catálogo:

«Sin tener ninguna noción de los límites sobre los cuales tenía derecho a moverme, me ‘tomé’ la EMI —le iba a comentar a «El Mercurio» en 2007, en la única entrevista suya impresa que se puede pesquisar²—. Siempre seleccioné a los artistas, les elegí el repertorio, les armé los acompañamientos. Los llevé al estudio y dirigí siempre personalmente las grabaciones. Jamás hice uso de ‘productores’. [...] Me las ingení para levantar el nivel del trabajo de grabar la música popular. De un nivel de mero instrumento de diversión barata y ordinaria a su verdadera cualidad de ser el disco recolector, conservador, y difusor del talento humano».

El director artístico ahondó sobre esa autoimpuesta conciencia de misión cultural en una entrevista del 2000 para una tesis universitaria:

«En aquellos tiempos, lo esencial y lo más auténtico del folclore de Chile existía bajo transmisión oral, y yo sentía campanazos de alarma mientras me iba impregnando rápidamente de valores musicales que existían en una cantidad inmensa de autores silencios que llevaban esa experiencia de



FOTO: ARCHIVO VICENTE BIANCHI

Reunión social (de izquierda a derecha): el periodista Luis Muñoz Ahumada; el actor Luis Rojas Müller, «Monicaco», y su esposa; la cantante Hely Murúa, esposa de Vicente Bianchi; el comunicador Raúl Matas; Rubén Nouzeilles; Adolfo Lazarus; y Vicente Bianchi.

haber recibido de su madre canciones campesinas, por ejemplo; no registradas en ninguna parte, jamás grabadas, y desconocidas de todos [...]. Cuando el destino decide que se tienen que dar las circunstancias, el destino se las arregla para que todo ello se produzca. Tenía el estudio en la propia compañía, y ésa fue una base de operaciones fabulosa».³

La estadística de grandes contrataciones coordinadas por Nouzeilles como director artístico fue llamativa, visionaria y, sobre todo, veloz. Dejemos tan solo un dato para ilustrar su relevancia. El argentino no llevaba ni un año como A&R de Odeon cuando consiguió que Violeta Parra firmara su primer contrato discográfico solista (solía decir que era una de las pocas fechas de su vida que recordaba con exactitud: 5 de enero de 1955). Trabajaron juntos durante doce años y siete LP (todos los álbumes de Violeta Parra fueron para Odeon salvo el final, «Las últimas composiciones»).

«La conocí cuando estaba haciendo sus primeras y tímidas incursiones en la gran ciudad —recuerda en entrevista de 1996 con Radio Universidad de Chile*—. Fue muy fácil, a partir de la pasión que emanaba de todas sus palabras, sus gestos y sus actos, sentirse inmediatamente tocado por una persona importante que tenía algo muy grande que informar».

¹ Entrevista de Marcos Castañeda para programa radial «Testimonios», marzo de 1992. Disponible en YouTube.

² CONTARDO, Óscar: *El argentino que le dio voz a la música chilena*. «El Mercurio» (cuerpo Artes y Letras), 9.9.2007

³ BADE, Gabriela: *Participación de la música en la formación de la identidad cultural de un país*. Memoria para optar al título de periodista. Consultada en <repositorio.uchile.cl>.

*Entrevista de Enrique Monje Yáñez para programa «Primavera Musical de Chile», en Radio Universidad de Chile, noviembre de 1996. Disponible en YouTube.

Al llegar al país, en una reunión social le había escuchado a alguien comentar que, a diferencia de Argentina, Chile no contaba con una tradición folclórica digna de la atención: *«Me dijeron, textual, que acá el folclor se reduce a unas cuantas tonadas de mal gusto y unas cuantas cuecas de borracho»*. Aquel ninguneo no hizo más que alentarlos.

Fue Nouzeilles el del concepto y desarrollo para series discográficas clave en el registro y divulgación de nombres asociables a la cueca, tonada, música típica y la proyección folclórica⁵; incluyendo «Chile típico» (once volúmenes, en los años 70 y 80), «Fiesta chilena» (de nueve volúmenes, hasta 1965) y, sobre todo, «El folklore de Chile»; este último una colección de monografías que, entre 1959 y 1983, llegó a acumular cuarenta volúmenes. Fueron iniciativas que llevaron a un mercado de circulación masiva y radios —en la mayoría de los casos, por primera vez— a nombres como el Conjunto Cuncumén, Millaray, Ancahual y Héctor Pavez; además de, por cierto, Violeta Parra, quien inauguró con sus recopilaciones en terreno esta última serie (los volúmenes I a IV). No todas, pero sí muchísimas de las contraportadas de esos álbumes llevan un texto de Nouzeilles, un hombre que parecía tomarse muy en serio una peculiar labor promocional de tono didáctico, útil hasta hoy en las referencias de quienes investigamos. Fíjense, por ejemplo, en este párrafo al revés del compilado «Chilean folk dances» (Odeon, 1968), destinado al mercado extranjero:

«Fácil nos habría resultado incluir un folleto diagramando los pasos básicos de cada ritmo, pero obrando así habríamos desvirtuado el sentido fundamental de estas manifestaciones vernáculos, pues en Chile la danza tradicional, cualquiera que sea ella, no es para demostración de habilidades del bailarín, sino que es de carácter expresionista, en que los gestos, las miradas, los desplazamientos y los pasos propiamente tales están al servicio de un sentir profundo y auténtico, ligado a los sentimientos más genuinos de los hombres y mujeres de esta tierra. Feliz de usted, amigo extranjero, que en su corazón alimenta el magnífico entusiasmo que lo lleva a conocer el alma de un pueblo sentimental y hospitalario a través de su música autóctona. Creemos sinceramente que no se verá defraudado en esa búsqueda, y por nuestra parte hacemos votos por que la presente selección sea de su agrado y porque... ¡VUELVA PRONTO A CHILE!!!».

Carácter y reflexión

Para los años 60, Odeon ya contaba con más de ochenta nombres chilenos de proyección internacional, y aventajaba a su competidora con una participación de más de la mitad de las ventas locales de discos. Pero no era Rubén Nouzeilles el tipo de ganador que despertase envidias. Tal era su cultura

y corrección en el trato con los músicos, que no había espacio para dudar sobre su oficio superior.

«Ellos fabricaban zapatos. Yo hacía arte. Siempre en mi vida he tenido la conciencia de misión», me dijo una vez en las oficinas de EMI-Chile, muchos años después de su época de mayores responsabilidades. En sus conversaciones era usual que a su trabajo con la música lo describiera desde la palabra ‘pasión’. No era solo el fervor de la escucha activa, sino también el extremo rigor en grabaciones concebidas para la trascendencia. Así lo explica en la ya citada entrevista radial de 1992:

«Una pifia en un concierto queda tal vez como una pequeña anécdota para las doscientas o trescientas personas que lo están escuchando, pero un error en un disco es para siempre. Una grabación pone en juego un compromiso personal de todos: los artistas, los músicos, los técnicos y la dirección artística. Esto nos llevaba a trabajar con una pasión realmente absorbente. Podía ser que un solo tema nos tomara una tarde entera, pero no parábamos hasta que no quedara perfecto. En esas grabaciones se imprimía un espíritu, una vocación, una musicalidad y una convicción que hoy en día han sido reemplazados por la ley del menor esfuerzo, dado que el ser humano delega en máquinas sus facultades absolutamente personales y exclusivas de su condición de de ser pensante. Y las máquinas no van a inventar nada, eso se lo puedo asegurar».

Aunque el bolero nunca dejó de estar entre sus prioridades, no puede excluirse a Nouzeilles de la historia de la Nueva Canción Chilena. Ya desde mediados de los años ’60, nombres clave del movimiento mantenían contrato con Odeon, incluyendo a Quilapayún, Inti-Illimani, Quelentaro y Víctor Jara. Convocados a ponerse al servicio de primero el proyecto y luego el gobierno de la Unidad Popular, el ejecutivo zanjó el tema de manera salomónica: *«Cuando comencé a recibir panfletos con la excusa de ser música, les dije: Ningún problema, pero grábenlos para DICAP»*. Eso explica la doble militancia discográfica de muchos grandes músicos del periodo.

Nouzeilles pasó parte de la dictadura trabajando en EMI-Brasil, a donde se trasladó junto a su esposa e hijo

en 1974. Calculó en entrevistas que, para entonces, había conseguido entregarle a la compañía 240 LPS de repertorio folclórico chileno.

Volvió más tarde a EMI-Chile, donde mantuvo por muchos años una oficina pequeña, en los tiempos de la casa corporativa de calle Carlos Antúnez. Pasé muchas horas allí. Su disposición era abierta, con la única condición de nunca desenfundar una grabadora. Muchas veces continuamos nuestras conversaciones con epílogos por correo electrónico; esta vez con reflexiones más íntimas. Me permito reproducir algunas ideas suyas, fechadas según mi inbox en 2007, y solo porque son elocuentes del talante de su sensibilidad, alérgica a la autocomplacencia y a la banalidad de los pasatiempos:

«Te envió estas líneas porque en la soledad en que ahora vivo —y que me busqué— se agrandan y resplandecen los mejores recuerdos de un largo y un tanto accidentado camino por la vida que me tocó y cultivé con cierta furia pánica, en el afán de exprimirla rápida e intensamente. [...] Es doloroso haber tenido tantos recuerdos, propios y colectivos, en medio de una humanidad que ya perdió el don de la memoria. Hoy siento que me he vuelto hacia adentro. Creo que tengo un complejo de inexistencia como el que podría afectar a un extraterrestre lejano que, en algún momento, por azar cósmico, cayó aquí semiinconsciente. ¿Cómo, y con quién, puedo comunicarme hoy en día? Miro todo lo visto hasta tiempos recientes, y casi no lo reconozco. El idioma que a veces intento hablar con los demás sólo tiene vagas semejanzas externas, y no hace más que acentuar el aislamiento irremediable».

Le restaban aún muchos años de vida, si bien cada vez más privada. Rubén Nouzeilles murió el 17 de mayo de 2022, un día después de cumplir 95 años. Hubo en su memoria notas de prensa, aunque breves y discretas. Horacio Salinas fue el único músico que se animó con un obituario público: *«La vida tiene sus vueltas. A ratos son otros, ilustres afuerinos, quienes nos exigen no ser tan desmemoriados y distraídos. Rubén fue uno de ellos»*, destacó allí. Sabía que la despedida más justa no estaba en las palabras, sino que en la escucha. ▀

^[5] Más info en <musicatradicional.cl>

La torre de poesías de **MARINA LATORRE**

Es una mujer que a sus cien años no necesita más que la poesía, arte que ha sido su cuna y su actual compañía. Durante el último tiempo ha sido homenajeada y galardonada, pero sus sueños son ambiciosos: que todos tengan acceso al arte y la cultura.



Para conocer a Marina entramos a La Torre de la Poesía, nombre con que Neruda bautizó la casa del barrio París-Londres en donde reside desde hace unas seis décadas nuestra escritora. Las paredes lucen sus años en compañía de algunos cuadros y retratos colgados que delatan su relación con grandes figuras: dedicatorias de Guayasamín, una foto con el Premio Nobel recién nombrado, un retrato de la dueña de casa hecho por Pedro Olmos y otro por Juan Capra. Desde allí comienza a desplegarse el hilo de su vida, entre arte y memoria.

Hace poco se reveló la edad de doña Marina Latorre Uribe, quien, resignada y a la vez orgullosa, celebró el pasado 14 de agosto sus cien años. Un día jueves de poesía abrió para nosotros las puertas de su hogar, gracias a un querido lector de nuestra revista, Marcelo Carrasco. Él nos tenía muy bien recomendados descubriendo un hito que nos une, pues hace justo sesenta años, Marina también lanzaba su propia revista.

Es difícil decidir que ámbito destacar primero. Tras su infancia en Punta Arenas, su tierra natal y donde comenzó a amar la lectura, llega a Santiago para estudiar Pedagogía en Castellano en la Universidad de Chile. Allí comienzan a surgir grandes nombres en su vida como el de Mariano Latorre, con quien comparten apellido y que marcó esta etapa.

Marina es una mujer de poesía, asegura que a los cuatro años ya decía que quería ser poeta, años en que, debido al frío de nuestro extremo austral, leía o jugaba a «las visitas» dentro de su casa. Más tarde, ya instalada en La Torre de la Poesía junto a su marido don Eduardo Bolt, siguió con eso de las visitas, pero esta vez de verdad, ya que artistas de todo tipo cruzaron su puerta. El matrimonio Bolt Latorre formó una dupla brillante en la difusión del arte y la cultura, y fue con ese propósito que compraron la casa, donde a comienzos de los años

sesenta fundaron una galería de arte, convirtiéndose Marina en una pionera galerista chilena.

A la pedagogía sumó el título de periodista, que la llevó a escribir en diarios y revistas de la época. No se detuvo ahí: el matrimonio impulsó un proyecto editorial propio, cuya primera publicación fue *Galería clausurada*, libro de cuentos lanzado en 1964, donde podemos conocer una poco más de Marina a través su narración.

Al año siguiente fundaron la revista Portal, dedicada a la literatura, que contó con colaboraciones de Jorge Luis Borges, José María Arguedas, Jorge Teillier y Francisco Coloane, entre muchos otros. En sus páginas también aparecieron obras inéditas de Pablo Neruda, con quien la unió una entrañable amistad.

Por su vínculo con el Partido Comunista, el sello discográfico de las juventudes comunistas, DICAP, llegó a instalarse en el primer piso de su casa. Recuerda icónicos momentos, como alguna peña instalada en su hogar donde se presentaron Patricio Manns y Quilapayún.

También es recordada la historia del premio que recibiría de la editorial Quimantú en 1973, galardón que no alcanzó a concretarse tras el Golpe de Estado. Durante esa época sufre duros momentos que no terminaron con sus deseos de seguir por camino del arte. Por lo que sigue publicando sus ensayos y poemarios de manera independiente, como forma de resistencia.

Y así, hasta hoy, continúa en la entrega de su arte. En los últimos años se han editado y reeditado varias de sus obras: *El incendio de la Federación Obrera de Magallanes* (2012), ensayo que permaneció inédito durante casi cuarenta años; *Pablo Neruda, poeta. El privilegio de su amistad* (2013); y una nueva edición de *Galería clausurada* (2021).

Este ha sido nuestro sincero reconocimiento a una figura que es poesía: una mujer que solo sueña con que su casa se convierta en cultura, como un legado que repita infinitamente su nombre. ■



Sin dudas el 2025 fue un año vertiginoso en la carrera de Catalina Plaza. Así lo ratifican sus exitosas giras por Chile y México al frente de su conjunto Catalina y Las Bordonas de Oro —fueron invitados por Los Bunkers a abrir su concierto en el Teatro Metropolitán de Ciudad de México—, junto a sus convocantes presentaciones en el Teatro Nescafé de Las Artes y Club Chocolate, donde las entradas se agotaron con semanas de anticipación. De sus inicios en la música, su desafiante etapa actual y sus proyecciones, conversamos con esta cantante, compositora e investigadora magallánica.

LA PRIMERA VEZ QUE MARÍA CATALINA PLAZA (25) SUBIÓ a un escenario fue en compañía de una amiga interpretando a dúo la canción *Tabaco y Chanel* de Bacilos. El lugar: The British School, un colegio puntarenense con enfoque artístico. Tenía tan solo seis años. Fue a esa misma edad cuando se aventuró a tomar por primera vez una guitarra: «Mi tía, Ximena Plaza, que es la hermana menor de mi papá, me enseñó a tocar. El gorro de lana (de Jorge Yañez) fue lo primero que me aprendí. También sacamos el Chiu-chiu (de Nicanor Molinare Rencoret)».

Nacida en la austral Punta Arenas, ciudad donde pasó su infancia y adolescencia —su madre, Lizette Antunovic, es oriunda de Tierra del Fuego—, Catalina tuvo sus primeros acercamientos a la música por medio de su familia. En ese soundtrack hogareño estuvieron presentes grupos como La Ley, Los Jaivas o Congreso, y solistas como Joe Vasconcellos o el cubano Francisco Céspedes, entre otros: «Mi hermano (Benjamín Plaza) siempre escuchó harta música. Cada vez que me acercaba a la puerta de su pieza me preguntaba ¿qué estará escuchando?». En ese tiempo yo no tenía un celular para poner música, tampoco usaba la radio, escuchaba lo que sonaba en la casa nomás. Por otra parte mi viejo (Jorge Plaza) siempre estuvo preocupado de que sonara música en todas partes. Me acuerdo que él decía «estoy incómodo, no está sonando la radio». Entonces siempre hubo música en la casa. Había una radio

en el quincho, otra en la cocina. También tenía una radio chiquitita en la pieza. Me acuerdo ir a su oficina cuando estaba trabajando muy concentrado, escribiendo mil cuestiones, pero siempre con la música a todo dar».

Solo una vieja y dulce canción

Las influencias formativas de Catalina son diversas. Comprenden el rock chileno, el pop infantil, el folclore, la música latinoamericana e incluso el soul. «Recuerdo haber tenido cinco o seis años y estaban dando en la tele la película de Ray Charles («Ray», 2004), y me encantó. Rayé con esa película. La veía siempre. Esos fueron los primeros temas que escuché con conciencia», comenta.

¿Asocias algún recuerdo de tu infancia con una canción o disco en particular? Cuando chica jugaba jenga mientras sonaba el «Canto a Magallanes», cantado por el grupo Alturas. Es sobre la historia de Magallanes. Esas cosas me las sabía de arriba a abajo, toda la obra completa.

¿Cuál fue el primer disco que tuviste? El de «Amango». Yo veía «Amango» en la tele y lo encontraba de otro mundo. Era algo muy lejano a lo que se veía en Punta Arenas. Me gustaba harto. Me sabía todos los temas.

Catalina Plaza

Presagios desde el fin del mundo

POR MISSAEL GODOY

¿Y ya en la adolescencia qué dirección tomaste en tus gustos musicales? A los trece años me metí muy fuerte en la música de Víctor Jara. En Víctor y en Violeta (Parrá). Después escuché a los Inti (Inti-Illimani) y a los Quila (Quilapayún). Después caí en el reggae, y no salí de ahí hasta el día de hoy.

El 2026 se cumplen veinte años desde la primera vez que pisaste un escenario. ¿Cómo influyó el haber partido tan precozmente en tu desarrollo como artista? A veces me empiezo a preguntar por qué no le tengo tanto temor a los escenarios, y es porque siempre estuve ahí, desde muy pequeña. Canté en un coro, toqué flauta travesa, estuve en una orquestita del colegio. También bailé flamenco por mucho tiempo.

¿Cuándo comienzan tus primeros pasos como artista fuera de un entorno escolar? Por muchos años trabajé en Punta Arenas en una banda llamada Sensations. Que es una banda que se dedica a llevar música a eventos como matrimonios, empresas, cócteles y conciertos. Puro cover. Ahí cantaba de todo: guaracha, reggaetón, salsa, cumbia, música en inglés, música disco. En ese tiempo tenía quince años, así que tuvieron que pedirle permiso a mis viejos para que yo pudiera estar ahí, porque no podíamos cantar en los casinos, por ejemplo. Era un grupo de seis cantantes y muchos músicos. Ahí estuve hasta que salí del colegio. Luego, en 2016 armamos un grupo con dos chiquillas que cantaban en Sensations. Nos llamamos Gibson Girls. Hacíamos un repertorio dosmilero, pero pasado al jazz. Cantábamos a tres voces. Hoy en día si sale una pega con ellas, voy feliz. Tenemos un repertorio gigante, además que somos muy amigas.

El presagio se comienza a escribir

En 2019 Catalina Plaza aterriza en Santiago para vivir junto a su hermano, quien había partido de Punta Arenas unos años antes, e ingresa a estudiar la carrera de intérprete en jazz y música popular con especialización en canto en el Instituto Profesional ProJazz. «Cuando llegué a Santiago no conocía a nadie. Las primeras perso-

nas con las que me empecé a relacionar fueron amigos de mi hermano. En ese tiempo él tenía una banda que se llamaba *Chilopoda Humana*», recuerda Catalina. En paralelo, comenzó a darle forma a Aphelia, un proyecto que conectaba estilos como el hip hop y el reggae. Es bajo este seudónimo que firmó sus primera grabaciones, precisamente junto a Chilopoda Humana. Las canciones son *Esfera* y *Su o'ngazo [shall'akama]*, ambas incluidas en el EP «Sonómetro taoteking» (2020).

Para incrementar su bagaje musical, y de paso también su economía, Catalina comenzó a cantar donde su instinto la llevara. «Durante un tiempo estuve cantando en las micros. Salía de mi casa, agarraba la 403, y cada dos paraderos me iba subiendo a otra micro. Tocaba los mismos temas hasta llegar a La Moneda. Después agarraba la misma de vuelta. Muchas veces tomé micros que no eran, pero como no cachaba nada de Santiago, me ayudó para conocer».

Otra artista de tu generación con mucha proyección, y que es muy cercana a ti, es Milena Antonia. ¿Cuándo se conocen? Entrando a la Projazz conocí a la Mili. Cuando fui a dar la prueba de admisión, veo que viene saliendo una cabra alta y toda tatuada. Me llamó mucho la atención. No quedamos en ninguna clase juntas, pero nos terminamos de conocer en los recreos. Al tiempo armamos una banda. Yo tocaba el bajo y la Mili cantaba. También estaba la Amanda (Bosco) en piano, que es mi gran amiga de la vida; también la Vichi (Castillo) en batería; y Martín (Soto) en guitarra. Esta banda se llamó Bastet.

Tu relación con el folclore de raíces latinoamericanas viene desde tu infancia, pero no así con la cueca urbana. ¿En qué momento comienzas a conectar con ella? Con mi amiga Amanda Bosco empezamos a ir a la rueda sagradamente todos los martes y viernes. Primero en el bandejón de la Alameda, después fuimos al Barrio Brasil. Alcancé a ir a la Bogotá también. Entonces ahí conocí el rollo de la gente que cantaba folclore. En ese momento yo escuchaba otro tipo de folclore como la chacarera y el chamamé. Nunca había cantado cueca, pero sí la había bailado. Y la Amanda me enseñaba cueca. Íbamos caminando para la U cantando cuecas.



IMAGEN IZQUIERDA. Una precoz Catalina en la batería de su hermano Benjamín Plaza.

IMAGEN DERECHA. Constanza Saa, María Grazia Nocera y Catalina Plaza eran las Gibson Girls, juvenil trío de la cantante en Punta Arenas.

Hay un grupo de artistas con el que formaste una relación no solo laboral, sino también de amistad. De cierta forma armaron una escena que ha ido creciendo con el tiempo. Aquí podemos nombrar a Martín Silva, Miguel Molina, Claudio Constanzo, Dúo Pajarito, Las Corraleras, Belencha, Adrián Muñoz, entre otros. ¿Cuándo ellos se conectan con tu historia? Una vez la Amanda me mandó un afiche de que iban a cantar Las Corraleras en el Bar Volantín. Esto fue el año 2022. Estaba todo agotado, así que nos quedamos en la placita que estaba detrás del Volantín. Al día siguiente fuimos con la Amanda a ver al Dúo Pajarito. Yo conocía a la Amaia (de Arteagabeitía, voz en Dúo Pajarito) de mucho antes por el rap, de cuando llegué a Santiago. Termina ese evento y dicen «hay un carrete en la casa de Pedro Aceituno, el fotógrafo». Y yo «ya, vamos a cachar qué onda». Llego a esa casa y estaba la Belencha, la Pati (Díaz), el Claudio (Constanzo), el Miguel (Molina) y el Martín (Silva). Fuimos con la Milena. Bueno, estaba todo ese piño. Ahí yo no entendía nada. Me enamoré. Dije «¿quiénes son estas personas?». Recuerdo que la Belencha con la Pati se cantaron unas cuecas.

Después de ese encuentro, era cuestión de tiempo que comenzaran a conectar musicalmente. Así es. El Martín (Silva) un tiempo estuvo haciendo ciclos de música en el Bar Volantín y me invita. Me dice «¿quierís cantar boleros?». Así que hicimos la primera «Noche de Boleros» en el Bar Volantín, el 14 de mayo del 2022. Estaba el Pablo (Castro), el Yayo (Adrián Muñoz), Martín y yo. Poco a poco fue creciendo, fuimos haciendo más fechas. Durante un tiempo nos presentamos como Catalina Plaza y su Conjunto Criollo.

Un día nos fue a ver el Esteban Pérez con el Pollo (Cristóbal González, voz en La Flor del Recuerdo). Ahí conocí al Esteban, que también es de Punta Arenas. Luego de eso él empezó a tocar con nosotros, ya que un tiempo Miguel Molina fue nuestro bajista.

Retrocediento un poco la historia, ¿qué relación tenías con el bolero antes de conocer a Martín? Mi abuelo, el padre de mi padre, don Jorge Plaza, tuvo un acv que lo dejó con Alzheimer. Por esa razón se tuvo que ir a vivir a Punta Arenas con sus hijos. Estando con esa enfermedad tú le ponías *Nuestro juramento*, la versión de Julio



FOTOS: JUAN NATURANA



IMAGEN IZQUIERDA. Catalina y Las Bordonas de Oro: Martín Silva, Adrián Muñoz, Catalina Plaza, Danilo Donoso, Pablo Castro y Esteban Pérez, en vivo en el Teatro Nescafé de las Artes, Santiago, 2025.

IMAGEN DERECHA. Con el pianista Valentín Trujillo en la grabación del disco «De encuentros y ausencias» en 2025.

Jaramillo, y el viejo se cantaba el tema de principio a fin. Esa canción terminó siendo como un himno en mi familia. Además tiene una letra cuática, mi abuela la cantaba siempre. Cuando falleció mi abuelo, en abril del 2019, yo le canté este tema en su funeral. Fue la primera vez que le encontré el sentido a lo que estaba haciendo. Yo venía con este proyecto de fusión que lo encontraba entretenido, pero nunca había sentido tanta emoción al momento de cantar. Ahí dije *«me quedo acá»*. Y empecé a aprender un par de boleros. Pero en un comienzo no era mi objetivo ser bolerista.

El tiempo nos dará su bendición

Catalina y Las Bordonas de Oro tiene varios hitos dentro de su corta pero brillante carrera. El primero de ellos es haber realizado una buena lectura de composiciones que en su mayoría estaban sepultadas del cancionero popular. *Despierta corazón* de Vicente Bianchi y *Contigo al fin del mundo* de Francisco Flores del Campo son dos claros ejemplos. Ambas fueron incluidas en su debut, el EP «Escándalo» (2023).

Lo segundo tiene que ver con no repetir la fórmula. La apuesta por hacer un disco casi en su totalidad con composiciones nuevas fue un riesgo. Un riesgo que funcionó, y que dejó a la banda con un nuevo estatus. El álbum «Presagio» (2024) no solo tuvo una buena acogida del público, sino también de la crítica musical. En la pasada ceremonia de los Premios Pulsar se llevó el galardón al Mejor Álbum de Balada y Música Romántica.

Y un tercer hito tiene relación con no encasillarse en un estilo, en este caso el bolero, y sumar otros géneros como la cumbia y la tonada. Precisamente es esta última la que predomina en uno de los mejores lanzamientos del 2025, el disco «De encuentros y ausencias» (2025), que cuenta con colaboraciones de Valentín Trujillo, Lucy Avilés, María Esther Zamora y Belencha. *«Este proyecto siempre ha tenido como objetivo ser de música latinoamericana, no solamente de boleros. Obviamente partimos con el bolero, que es lo que nos dio mucho público. Ahora queremos lanzar música latina, ojalá en algún momento publicar algún valsecito o alguna cumbia. Somos fanáticos más del folclore que de cualquier otra cosa. Personalmente creo que hay que primero aprender del folclore y de la música*

de nuestro país, para poder después experimentar en otras cosas. Esta jugada que hicimos fue para mostrar que no somos solo boleristas, sino que somos músicos que disfrutan de la música en general. La idea de este disco fue como volver a darle un respiro al folclore, con una mirada un poco más actual, sin perder lo tradicional.

Para mí es mucho más valioso hacer algo con Valentín (Trujillo) y con la María Esther (Zamora), que hacer algo que no tenga nada que ver con el proyecto y que solo me dé solo números. Nosotros buscamos algo artístico, que sea lindo, y también porque hay un objetivo cultural en este trabajo. No es solo tocar, es entregar algo al cancionero, aportar su grani-to a la música chilena» .

Si bien tus primeras composiciones vienen de tu etapa en Punta Arenas, y luego siguieron con tus proyectos solistas, ¿cómo enfrentaste el proceso de componer para Catalina y Las Bordonas de Oro, considerando que ustedes funcionan más como un colectivo que como piezas individuales? Fue una apuesta. Estas son mis primeras composiciones reales, canciones en las que estuve trabajando en la letra y también en la música. La mayoría de los temas los vemos con el Martín, sobre todo en la parte musical, pero en las letras se sumó Pablo (Castro) también. Si bien nunca fuimos una banda de covers, ya que hacíamos los arreglos de los temas clásicos de manera distinta, con introducciones diferentes, sin copiar las versiones originales, encontrábamos que hacer canciones originales fue un salto importante para el proyecto. Me llamó mucho la atención que el disco «Presagio» saliera súper rápido. Fue un proceso muy entretenido y colectivo, donde cada integrante pudo lanzar ideas y todas fueron bienvenidas.

Conociendo lo difícil que es levantar y sostener un proyecto independiente, ¿cómo distribuyen sus roles dentro de la agrupación? Por mucho tiempo el proyecto fue autogestionado. El Martín se ocupa de la parte musical, de los arreglos y de la dirección; mientras yo me encargo de las redes sociales y de la dirección artística. Ahora trabajamos con más gente que nos ordena toda esta cuestión, porque es mucha pega. Eso me ha ayuda-

do bastante para poder enfocarme más en el canto y en la composición. Pero sí está todo armado por nosotros y eso es bacán.

Lograr conectar con una audiencia joven interpretando canciones difíciles de digerir a la primera, como el bolero o la tonada, tiene su complejidad. ¿Cuál es tu lectura sobre lo bien que les ha funcionado a ustedes? Me han mandado videos de cabros en el colegio tocando los temas de «Presagio» para el día de la música, gente cantando un tema original como *Para no odiarte*. Creo que la gente está un poco chata de escuchar lo mismo de siempre. Vemos en la música urbana un patrón de repetición constante que aburre, y no hay una búsqueda, no hay texto tampoco, no hay educación musical tampoco. Actualmente en Chile no nos sentimos parte de nada y hay una necesidad de buscar una identidad. Nuestra música es pasional, cuenta muchas realidades, muchas historias, y es entretenido ya que el bolero es muy versátil. Es un género perfecto siento yo.

En el proyecto también nos preocupamos mucho de la parte visual. En un momento nos dimos cuenta que iba a ser muy difícil meter el sonido tradicional en la gente joven. Nos preguntamos *«¿cómo hacemos para que entre este sonido sin que lo rechacen como algo antiguo?»*. «Presagio» tiene una onda que tú ves en la portada y dices *«esta cuestión puede ser cualquier otra cosa menos bolero»*, lo mismo en los videos. Al momento de presentarnos intentamos que haya una vestimenta elegante, pero siempre con un toque más libre. Eso ayudó mucho.

En dos años han logrado sostener un trabajo en el que se olfatea bastante solidez. ¿Qué planes tienes a futuro? Mi plan es poder llevar este proyecto para todos lados, viajar con esta música y componer más. Desde niña mi sueño siempre fue cantar. Hubo un presagio. Hay una carta que le hice al viejito pascuero donde le pido un robot para que toque lo que yo quiera cantar. Siempre soñé con tener una banda para poder cantar lo que me gusta. Ahora que está, como que muchos más sueños no tengo. Por ahora me enfoco en ser feliz, trabajar para vivir bien, y tener relaciones sanas con la gente. 📌



Una artista completa para el folclore

Esther Martínez es un nombre que debería resonar siempre en la música chilena. Fue una figura clave al llevar géneros como la cueca y la tonada a nuevos escenarios, consolidándose como una de las grandes precursoras del cancionero criollo durante la primera mitad del siglo xx. No solo se destacó en lo folclórico como instrumentista y compositora, también fue una eximia intérprete de guitarra clásica y tuvo un paso relevante por el teatro chileno.

POR CLAUDIO CONSTANZO

UNA SENCILLA CASA DE LA PROVINCIA DE CURICÓ VIO NACER a nuestra artista con el nombre de Josefina Ester Martínez Núñez, un 19 de febrero de 1903. Su padre, don Filidor, y su madre, doña Florisa, fueron oriundos de Pencahue, tierra de buenas cantoras, de donde probablemente provenga la veta musical en la familia, pues fueron ellos quienes alentaron a sus hijos a caminar por el mundo del arte.

Una artista precoz

Contaba la propia Esther Martínez, en una entrevista, que sus primeras palabras fueron: «*Pásenme la guitarra*», instrumento que siempre formó parte del mobiliario de su casa. A los cinco años subió por primera vez a un escenario para cantar acompañándose de la guitarra, y poco después, ya instalada con su familia en Santiago, le fue asignado un maestro. Su talento era tal que, aun siendo una niña, ingresó el Conservatorio Nacional de Música para estudiar guitarra clásica.

Los diarios de la época dedicaron numerosos artículos a la joven talento, pues, por iniciativa de su padre, actuó en incontables eventos, la mayoría a beneficio de instituciones o familias, donde sus intervenciones siempre fueron aclamadas. Interpretaba piezas como el *Capricho árabe* de Tárrega, el *Minuetto* de Paderewsky o el *Nocturno n° 2* de Chopin, obras que, a la edad de siete años, ya la consagraban como una gran artista.

«*Esthercita*», como era llamada en el ambiente artístico de la época, fue siempre fiel al estudio de su instrumento, lo que la llevó a convertirse en profesora de guitarra a los catorce años. Pero no solo de repertorio clásico se trató su infancia y adolescencia: también cantaba, componía, actuaba, bailaba, recitaba poemas, tocaba piano, admiraba el pugilismo y formaba parte de la Estudiantina Independencia, formato musical muy popular por aquellos años, que interpretaba canciones de moda como valeses, mazurcas, polkas y habaneras.

En 1918 realizó una exitosa gira desde Valparaíso hasta Concepción y para 1922 ocupaba la portada de la revista chilena «Música», en su tercer año de publicación. Aquella edición, que antes había destacado a músicos

de la talla de Claudio Arrau y Enrique Soro, la presentó como «Srta. Esther Martínez Núñez — Aplaudida guitarrista chilena», repasando gran parte de esta primera etapa de su carrera.

Defensora de lo chileno

Durante la década de 1920, las cuecas y tonadas eran habituales en las voces de las cantoras de trillas, rodeos y fiestas campesinas. También se cantaban en familia, tanto en el campo como en la ciudad, y las casas de canto estaban empapadas de estos géneros. Sin embargo, un grupo de artistas ligados al teatro y al espectáculo santiaguino comenzó a incluir esta música, entonces llamada simplemente «música chilena», en los grandes escenarios de la época.

De este modo, las tonadas comenzaron a escucharse en sus actuaciones y en los intermedios de los sainetes, en las voces de tenores y barítonos como Alberto Kloss, Jorge Balmaceda, Luciano López y Jorge Martínez. Este último, hermano de nuestra protagonista, fundó a comienzos de esa década el primer conjunto de «huasos», Los Huasos de Chincolco, iniciado como dúo junto a Julio Cartagena. Ambos lucían el traje de huaso, buscando representar un arquetipo del personaje típico chileno que diera sentido a sus interpretaciones.

Esther, activa en la música y el teatro, formaba parte de ese mismo circuito de pioneros del canto criollo, lo que la motivó a incluir tonadas y canciones folclóricas en sus actuaciones. Eran piezas que probablemente ya formaban parte de su repertorio íntimo, pero que no era común que una mujer interpretara en un teatro: pertenecían más bien a una tertulia o a una reunión familiar. Sobre ello diría años más tarde: «*El año veinticinco nadie cantaba nada en un escenario: nada de música chilena. Yo fui la primera que llevé la música chilena a un estrado*».

Casi un siglo había pasado desde el gran suceso de Las Petorquinas presentando la zamacueca en el Teatro Municipal de Santiago, y el contexto era muy distinto. Para esta oportunidad la irrupción de la música folclórica en los escenarios de la capital marcaba un nuevo capítulo que también relató el dramaturgo Antonio Acevedo

Hernández, aunque él atribuyera esa hazaña a su esposa Rosa Cataldo.

Esther, junto con su compañía y las de Acevedo Hernández y Lucho Barra, fundaron el «cuadro típico», mezclando la actuación con canciones chilenas, lo que quedó instaurado en el popular teatro costumbrista de la época. Pronto desde allí surgieron numerosas compañías folclóricas como La Fiesta de los Campos Chilenos, De Pura Cepa, o la Compañía de Carlos Olivares, donde participaron figuras destacadas como Los Huasos de Chincolco, Las Hermanas Orellana, Derlinda Araya, Elena Moreno y hasta El Chilote Campos, autor de *Corazón de escarcha*, con el cual mantuvo un inocente pololeo por los años treinta.

La capitana de Las Cuatro Huasas

Una década había pasado desde su debut en los escenarios interpretando música folclórica, en medio de una era dominada por conjuntos masculinos como el que integraba su hermano Jorge, Los Huasos de Chincolco, a los que se sumaron Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos de Pichidegua (1928), Los Huasos del Romeral, Los Huasos de Orozco y Los Huasos de Ahumada. Esther, inquieta y decidida en respuesta a ello, en 1936 fundó su propio conjunto: Las Cuatro Huasas, integrado en distintas etapas por Olga Rodríguez, Yolanda Salas, Raquel Valencia, Teresa Muñoz y Sara Parga.

El cuarteto alcanzó notoriedad interpretando composiciones inéditas de Martínez junto a un repertorio de canciones tradicionales. Eran cuatro mujeres tocando guitarra y cantando a dos voces, con Esther en la dirección y luciéndose en los punteos, una habilidad poco común entre las guitarristas de la época. Por esa razón se autodenominaba «la capitana» de este movimiento.

Las Cuatro Huasas llegaron al disco con grandes éxitos como *Atrinkilinay*, *El picaflor* y *Papas con luce*, todas originales o atribuidas a Esther Martínez, quien nuevamente se consolidaba como una de las grandes figuras de la música nacional. El conjunto permaneció activo en el espectáculo hasta 1942, con dos reuniones posteriores: una en 1950 para presentaciones radiales y otra en 1972, cuando Margot Loyola las reunió para el pro-

grama televisivo «Recorriendo Chile», en el que actuaron tres de sus integrantes originales.

Paralelamente, durante los primeros años de la década de 1940, Esther integró el conjunto Los Curicanos, dirigido por la arpista María Galaz e integrado además por el Dúo Rey-Silva y Olguita Cáceres. Con ellos obtuvo gran éxito discográfico en tonadas y cuecas, principalmente de autoría de Galaz.

A la pantalla grande

Las películas chilenas de la primera mitad del siglo xx solían incluir escenas de carácter típico. Es el caso de la primera cinta hablada, «Norte y sur» (1934), que incorpora una cueca interpretada por el conjunto de Teresa Alvarado, contemporánea de Martínez. Esther tampoco estuvo ausente de la pantalla grande, participando en los filmes «Tú eres mi marido» (1943), dirigido por Eugenio de Liguoro; «Yo vendo unos ojos negros» (1947), de Joselito Rodríguez; y «Llampo de sangre» (1954), de Henry Vico. En esta última aparece con su conjunto tocando el arpa, instrumento que dominaba con soltura.

Su presencia en el cine reafirmó la amplitud de su talento y su papel como embajadora de la música chilena en diversos escenarios, desde el teatro, pasando por la radio, hasta la gran pantalla.

Sus grandes creaciones

Durante su trayectoria, fue reconocida por sus múltiples composiciones. Sus géneros más representativos fueron la tonada, el vals y la cueca, aunque también incursionó en otros ritmos como la polka, el shimmy, el fado, el carnavalito, la balada e incluso en himnos.

Una de sus obras más célebres fue la tonada *En Chillán planté una rosa*, compuesta a fines de los años treinta para un concurso musical en el que obtuvo el tercer premio con la interpretación de Los Provincianos. Más tarde, la canción fue popularizada por el dúo Las Caracolito y por Silvia Infantas y Los Cóndores.

Otras composiciones suyas fueron las grabadas por Las Cuatro Huasas, mencionadas anteriormente. Esas y



IMAGEN IZQUIERDA. Esther Martínez con el cantante Arturo Gatica en el programa dominical «Presencia artística» por Radio Nuevo Mundo, 1950.

IMAGEN DERECHA. La etiqueta de la tonada *Papas con luce*, compuesta por Esther Martínez y grabada por Las Cuatro Huasas.

otras piezas que surgieron con el tiempo también alcanzaron éxito en las voces de distintos intérpretes: *Papas con luce* por Eliana Moraga; *La rancagüina* por el Dúo Rey-Silva; *Me baño de mañanita* por el Dúo María-Inés y Los Hermanos Lagos; y *La chacrita* y *Debajo 'el parrón* por Las Caracolito.

Su rol como musicalizadora fue igualmente relevante, forjando importantes duplas dentro de la música chilena. La más recordada es la que formó con el compositor Carlos Ulloa Díaz, con quien legó una serie de canciones entre las que destaca *El dolor del minero*, considerada la primera canción de contenido social en Chile y llevada al disco por Arturo Gatica. Esta dupla dejó también temas memorables como *El huacho José* y *A la orilla del brasero*.

Junto a Guillermina López, Martínez conformó otra pareja creadora que dio vida a canciones como *El frutillero* y *Mote con huesillos*, esta última grabada por Ester Soré. En la misma línea, junto al Chilote Campos compuso el vals *Canario serenense* y la balada-canción *La santiaguina pionera*.

Legado y figura

Aunque Esther Martínez Núñez nunca abandonó la

música, hacia los años sesenta su presencia en los escenarios comenzó a disminuir. Aun así, siguió siendo una figura querida, participando en espacios radiales junto a Elena Moreno o en el programa «Las mañanitas campesinas» de Ofelia Ruy-Pérez, donde siempre se recordaba su aporte al folclore nacional.

Su última gran aparición fue en 1972, cuando Margot Loyola la invitó a participar en su álbum «Siete compositores chilenos» (Polydor). Allí se incluyen dos de sus canciones y quedó registrado el icónico dúo junto a Margot en *El dolor del minero*, donde también brilló su singular manera de tocar la guitarra: «*como si fueran tres guitarras a la vez*», decían sus colegas.

Pasó sus últimos años en su casa de calle Arturo Prat, rodeada de su guitarra y sus tres arpas, recibiendo a investigadores, músicos y conjuntos interesados en su historia. Falleció el 12 de octubre de 1989, a los 86 años.

Esther Martínez fue una artista pionera que amplió el rol de la mujer en el arte con talento, convicción y un profundo sentido social. Su nombre figura en libros y archivos, pero su legado merece aún mayor reconocimiento. Hoy, sus canciones vuelven a resonar en las voces actuales del folclore chileno, recordándonos que hizo de la guitarra su voz y de la música su destino. 🎸



FOTO: ARCHIVO HÉCTOR SOTO

DE LA «GUITARRITA CHICA» AL CHARANGO CHILENO LA REVOLUCIÓN FOLCLÓRICA DE HÉCTOR SOTO

En su casa de La Florida, rodeado por una veintena de charangos que cuelgan como guardianes de una historia, Héctor Soto Veloso —84 años, energía intacta— nos recibe con la serenidad de quien ya ha conversado medio siglo con la música.

Este 2026 se cumplen sesenta años de la primera participación de Héctor Soto en un registro fonográfico («Cuncumenitos», 1966), y esa efeméride parece un buen pretexto para volver a escucharlo, porque siempre es necesario escuchar a los maestros.

POR MACO

Infancia con música

«La casa estuvo repleta de música desde el primer día que nací», recuerda. Su padre, Pedro Soto, era acordeonista profesional; su abuela, pianista, y su madre cantante. «Mi papá vivía de la música, tocaba donde lo llamaran: en una fonda o en un escenario. Su gran pasión era el folclore, y eso me lo pegó a mí».

De niño formó con un vecino el Dúo San Francisco, cantando tonadas en programas infantiles. A los doce compuso su primera canción sin saber nada de composición ni teoría musical. «Se llamaba Qué lindo está el campo. Cuando se la mostré a mi padre, se emocionó. Fue la primera vez que me sentí músico».

Los años de formación

Nacido en Talca, criado en Los Ángeles, Héctor llegó a Santiago tras el terremoto de 1960. Tocaba guitarra eléctrica y rock and roll. «Tenía un vecino baterista, así

que hacíamos música para los bailes. Era la orquesta más chica del mundo».

El rumbo cambió al entrar a la Universidad Técnica del Estado (UTE), donde fundó conjuntos de neofolclore como Los del Pillán y luego Los Collas. Con los primeros grabó «Chile moderno» (1966), un disco que, dice, «cristalizó todo mi interés por la música folclórica chilena. Eran doce temas míos, desde trotes nortinos hasta cuecas chilotas».

El hallazgo del charango

Su vínculo con el charango comienza en 1963, aunque su historia real junto al instrumento comenzó dos años después, durante una gira a Perú.

«En Pisco conocí a un grupo de músicos locales; uno de ellos tocaba charango. Fue la primera vez que lo vi de verdad. Quedé electrizado. Era la primera vez que yo escuchaba a una persona que lo tocaba en serio», recuerda.



Junto al guitarrista Jaime Zapata (foto de la izquierda).
 Dos retratos: Héctor Soto ayer y hoy.

«Yo quedé impactado, todos mis ojos fueron para este instrumento. Después, un compañero compró un charango de cuerdas metálicas en Tacna. Yo me fui todo el camino tocándolo. Ahí me abrió el espectro de posibilidades que tenía el cordófono. Antes de ese momento, el charango no tenía la importancia que tomaría después».

De regreso a Chile, ya no se separó del instrumento. «Ahí me di cuenta de que el charango tenía una expresividad que no había explorado nadie aquí. Lo integré a Los Collas, y desde entonces no lo solté. Poco a poco comenzaba a sentir el bichito de ser solista, ya que venía escuchando a referentes como Jaime Guardia y Jaime Torres».

Con Los Collas grabó en 1968 el primer disco chileno con charango protagonista. Tres años después aparecería «Charango» (1971), su debut solista y, según la historia musical, el primer álbum íntegramente dedicado al instrumento en Chile.

«En ese disco hay errores, pero son los errores de un charango que se está construyendo. No le cambiaría ni una nota».

El padre del charango chileno

Soto nunca imaginó el lugar que ocuparía su trabajo:

«Jamás me propuse dejar huella. Tocaba porque sentía que el charango tenía una voz que faltaba en nuestra música. Y si eso se volvió un legado, fue por las circunstancias que me tocó vivir».

En los años 60, tocar charango en Chile era un acto de osadía. «Creo que estaba muy vivo en Chile el tema de la Guerra del Pacífico. Cuántas veces me dijeron a mí: ¡gestos huevones son bolivianos!». Hubo discriminación. No entendían, la gente no cachaba una, lo veían como una guitarrita chica. Pasaron hartos años para que el charango se asumiera como un instrumento y se respetara también. Piensa que la primera vez que grabé fue en el 66; el volumen uno de «Charango» es del 71».

El reconocimiento llegaría con los discos «Charango» (1971) y «Charango. Volumen 2» (1973), y con composiciones como *Rosita de Pica*, hoy un clásico del repertorio latinoamericano.

«Cuando compuse Rosita de Pica no tenía idea de lo que podía pasar. La hice jugando, probando la escala. Y la gente la pedía, la cantaba. Esa canción tiene un secreto: apuras el ritmo, y todos se suman. Por eso se quedó en la memoria».

Desde 1973 y durante buena parte de los años 80, la historia política del país hizo que su música entrara en

un prolongado silencio. En 1984 decide migrar a Argentina, y es allí donde retoma con fuerza su trabajo creativo: compone piezas como *Khespiña* y graba los tres volúmenes del disco «El maestro del charango», que consolidan su obra y proyección internacional.

El charango chileno

Soto ha defendido durante décadas la idea de un charango con identidad chilena.

«Lo que yo hacía no tenía que ver con el folclore que se escuchaba todos los días. No era boliviano. Yo quería que fuera chileno. En mi disco «Cachimbo» no hay influencia boliviana; hay música del norte de Chile. Mi gran referente fue Calatambo Albarracín: él decía ‘todo menos el charango’, porque el charango era boliviano, y tenía razón. Yo quise hacer lo contrario: un charango que sonara a pampa, a valle, a mar. Si tú mirabas la trascendencia que tenía el instrumento... Cuando llegué a la universidad, doña María Ester Grebe me eligió entre sus alumnos para la carrera de etnomusicología. Ella me recibió sintiendo realmente que el charango era un instrumento que sí tenía un futuro, o que se le veía que podría ser una forma de expresión cultural en Chile».

Hoy, a sus 84 años, observa con orgullo la nueva generación de charanguistas.

«Hay una camada joven muy fuerte. El charango chileno ya se separó de la música boliviana, tiene otra armonía. Nosotros usamos tonos mayores, jugamos con todo el espectro armónico, utilizamos otros ritmos y formas».

El presente y la memoria

Cuando se le pregunta si la realidad del músico folclórico chileno es distinta a la de otros países, especialmente Argentina, donde vivió varios años, responde sin dudar:

«La realidad de Argentina es muy distinta. Yo viví del charango allá. Me codeaba con músicos de primerísima categoría. Publicaba disco tras disco porque los discos míos se vendían. Aquí, el pago de Chile es bastante malo con sus artistas, con sus creadores. Eso no ha cambiado».

Antes de despedirse, se queda un momento en silencio y añade:

«Quiero agregar algo más: son 60 años, y en esos 60 años pasó de todo —satisfacciones, muchas decepciones y, a veces, ganas de botarlo todo—; pero el amor por el charango es mucho más poderoso. Aquí seguimos, renaciendo de nuevo en cada canción, en cada nota, para cantar al sol como la cigarra, comprometido con la música hasta el final».



Los discos «Charango» (1971) y «Charango. Volumen 2» (1973), de Héctor Soto y su conjunto, publicados por el sello Caracol.



MARGOT: ARTISTA, INVESTIGADORA Y MAESTRA

POR CAMILO LEIVA

Se hacen pocas las palabras para recordar a Margot Loyola, primera mujer y primera folclorista en Chile que obtuvo el Premio Nacional de Arte con mención música, en 1994. A diez años de su muerte, ocurrida el 3 de agosto de 2015, ofrecemos un resumen de parte de su obra, en sus tres dimensiones de recopiladora, creadora y formadora de nuevos talentos.

HABLAR DE MARGOT LOYOLA ES RESUMIR 97 AÑOS DE UNA vida dedicada al estudio y comprensión de lo que somos como chilenos. Su obra abarca tres dimensiones inseparables, la artista, la maestra y la investigadora convergen en ella, entregándonos un perfil único.

A diez años de la partida de Margot Loyola —3 de agosto de 2015—, trataré de recordar la figura de esta mujer trascendental para muchos de nosotros pero que hoy, para las nuevas generaciones, se desdibuja en la memoria de un Chile del mito y del recuerdo.

Imposible olvidar el día en que la conocí. Tenía una estampa y vitalidad que cualquiera quisiera a los 92 años —me costó mucho que me dijera su edad—. Los ensayos y clases eran manantiales de conocimientos donde, junto a Osvaldo Cádiz, su compañero de vida y coinvestigador, guiaron a músicos y bailarines, dentro de los cuales estuve. Este pequeño recuerdo nace las conversas eternas con Margot y Osvaldo, y del trabajo realizado el 2024 en el proyecto «Catalogación, catastro y difusión Fondo Margot Loyola», donde pude ahondar en su vida y su discografía.

Ana Margot Loyola Palacios nació en Linares, el 15 de septiembre de 1918. Fue la mayor de cuatro hermanos. Su madre, Ana María Palacios, era farmacéutica, amante de la filosofía y la pintura, tocaba música con partitura en mano. Su padre, Recaredo Loyola, gallero, comerciante, bombero y chinganero fino, era amante de los espacios de diversión. Las diferencias entre sus padres provocaron la disolución de la pareja cuando Margot tenía diez años.

La artista

Tras decidir vivir con su madre, Margot se trasladó a Curacaví, donde doña Ana María regentaba una botica. Al poco tiempo se llevarían a vivir con ellas a Estrella Loyola (1920-1986). En la trasbotica comenzarían a aprender música con doña Ana María, lo que las llevó a ganar un concurso de Radio del Pacífico en 1939, dando inicio a una larga carrera artística.

En 1940 grabaron su primer disco de victrola como dúo para el sello RCA. Juntas registraron alrededor de 55 temas en este formato y, andando la década de los '40, fueron invitadas por Carlos Isamitt y Carlos Lavín a integrarse al Instituto de Investigaciones de Folklore Musical de la Universidad de Chile, donde participarían como intérpretes grabando junto a nombres como el Dúo Molina-Garrido, las Hermanas Acuña y Los Provincianos, en la colección de discos «Aires tradicionales y folklóricos chilenos» para la RCA en 1944.

Tras la disolución del dúo en 1950, Margot inicia su camino solista. Viaja a Argentina y Uruguay, donde es aclamada por la crítica y toma contacto con investigadores como Carlos Vega y Lauro Ayestarán. En 1952 viaja a Perú, donde conoce a José María Arguedas, quien elogia su método de «aprender desde el pueblo». En 1956 viaja a Francia, España y La Unión Soviética, donde graba varios *extended play* como solista. A su regreso a Chile, en 1958, presenta su primer *long play*: «Margot Loyola y su guitarra», donde junto a cantos del Chile central incluye cantos religiosos del norte grande, cantos mapuche y rapanui, evidenciando el vínculo entre su arte y su investigación.

Hacemos un alto al relato para mencionar los discos que Margot hizo en Chile. Con el sello RCA Víctor graba «Margot Loyola y su guitarra» (1958), «Villancicos chilenos» (1959), «Isla maravillosa» (1960), «Selección folklórica» (1961), «Isla de Pascua» (1962), «Recorriendo Chile» (1963) —que posteriormente será editado con los títulos «El folklóre de Chile» y «Simplemente... Margot Loyola» por el Sello Alerce—, «El amor y la cueca» (1964), «Salones y chinganas del 900» (1965) y «Casa de canto» (1967).

Con el sello Polydor, filial del sello Philips, aparecen «Tarapacá y Maule» (1968), «Visión musical de Chile» (1970), «Siete compositores chilenos» (1972) y «Bailes de tierra» (1979). Con la Discoteca del Cantar Popular (DICAP): «Canciones del 900» (1972), con temas compuestos por Luis Advis junto a Julio Rojas, Jaime Silva y Carlos Graves, para ser interpretados por Margot. Con el Sello Alba: «Recorriendo Chile. Vol. 2» (1974). Con el sello Star Sound: «El cuplé» (1986). Con el Sello Raíces: «Igual rumbo» (1985) junto a la folclorista argentina Leda Valladares, y «Margot Loyola por el mundo» (1989). Con el sello Sony Music: «Siempre Margot» (1994), y con el Sello Alerce: «Voces del Maule» (1996). Financiados por FONDART, «Legado musical inédito de una Premio Nacional de Artes» (2001) y «Otras voces en mi voz» (2010).

Tras su fallecimiento en 2015, fueron editados los CDs «Hermanas Loyola, música con tradición» (2017), compilando distintos registros realizados entre 1940 y 1950; «Margot Loyola en La Sorbonne» (2019), una grabación realizada en vivo en la Universidad de La Sorbonne en Francia en 1956, ocasión en que fue presentada por el etnólogo Alfred Métraux; y «Canciones reencontradas en el tiempo» (2019), editado a partir de distintos temas inéditos reencontrados en el archivo de Margot y Osvaldo en cassettes y videos de ensayos, charlas y actuaciones.

A lo largo de su vida, Margot desarrolló una interpretación profunda de su repertorio, basada en lo que llamó «proyección folclórica», llevando las manifestaciones tradicionales al escenario, pero manteniendo su esencia. Para ella la exactitud artística era también un acto ético: cantar con fidelidad y respeto por quienes

le enseñaron, contando con su anuencia para llevar la manifestación a escena.

Como compositora, sus géneros predilectos fueron la cueca y la tonada —aunque quisiera destacar el cachimbo *Ya comenzó San Andrés* y el pericón *El torito de Caliboro*—. Si bien no se consideraba creadora, junto a Cristina Miranda compuso piezas como *Triste minero* o *El dolor del indio*, en las que reflejaron su compromiso político y social. Colaboró con autores como la ya mencionada Cristina, Leucotón Devia, Osvaldo Cádiz y Pedro Yáñez. Además, a pedido de Pablo Neruda, realizó la primera musicalización de las *Cuecas de Manuel Rodríguez*, que luego serían remusicalizadas y popularizadas por Vicente Bianchi con el nombre de *Tonadas de Manuel Rodríguez*.

La investigadora

En la producción artística de Margot Loyola la investigación en terreno fue fundamental. Desde los años 40 recorrió Chile —de Arica a Magallanes, incluyendo Chiloé y Rapa Nui—, recopilando distintos saberes de la tradición oral y con el paso del tiempo su mirada fue decantando hacia la antropología. Así diría en la década de los 80: *«ya no voy por canciones, voy a descubrir al hombre»*.

Sus primeros viajes fueron de la mano con Cristina Miranda, durante la década del 40, viajando a Alhué, Pomaire y Colliguay. Posteriormente, gracias a las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile (1949-1963), conoció de cerca las culturas regionales. De esta forma estudia con Las Cuyacas, Los Pielés Rojas y Los Morenos de Cavanha en Iquique. En Santiago, durante la misma época conoce al lonco huilliche José Santos Lincomán y al rapanui Felipe Riroroko Teao, con quienes estudia cantos típicos de sus pueblos. Desde fines de la década de los 60 comienza a estudiar en San Pedro de Atacama, y conoce al pueblo Lican Antai; en la década de los 90 estudia junto a Margarita Molinari cantos kawésqar, y en la misma década su incansable búsqueda por el origen de la cueca la llevará a México a estudiar la *chilena*.



IMAGEN IZQUIERDA. Margot Loyola en la guitarra y Vicente Bianchi al piano. Entre quienes les observan están el hombre de radio Jorge «Cucho» Orellana (de pie detrás de Bianchi) y Estela Loyola (apoyada sobre el piano), hermana de Margot.

IMAGEN DERECHA. La folclorista impartiendo clases a un grupo de jóvenes.

Junto a Osvaldo Cádiz desarrolló el Método Loyola-Cádiz, basado en la observación participante y el respeto hacia los cultores quienes eran sus «maestros». Este método, que integra la intuición y el análisis, se adelanta a enfoques contemporáneos de la antropología, incluyendo la emocionalidad como parte legítima del trabajo de campo. Su cercanía con los cultores se basaba en un intercambio horizontal, en permanente diálogo con los maestros de campo.

La maestra

En 1949, Margot fue invitada a impartir cursos de cueca en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Allí comenzó a forjar una pedagogía propia, que enlazaba el arte, la investigación y la vida misma, y de esta forma buscaba que los alumnos recrearan la danza desde «su personalidad, su ser». Durante catorce años recorrió el país formando a cientos de alumnos y promoviendo la creación de conjuntos folclóricos. Así, por ejemplo, nace el conjunto Cuncumén en 1957.

En 1972 inició su labor como docente en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, donde sería nom-

brada Profesora Emérita en 1998 y Doctora Honoris Causa en 2006.

Además, entregó sus conocimientos a través de libros como «Bailes de tierra en Chile» (1980) o «La Cueva: danza de la vida y de la muerte» (2010).

Despedida

Para Margot Loyola Palacios, Chile es Chile debido a los chilenos que amó y se dedicó a estudiar y, debido a su incansable labor en la búsqueda de ese rostro de Chile, recibió múltiples reconocimientos. Entre estos galardones destacamos que en 1981 recibe la Distinción Monseñor Oscar Romero, otorgada por el Servicio, Paz y Justicia de la Vicaría de la Solidaridad. Y en 1994 recibe el Premio Nacional de Arte, mención música, siendo la primera mujer y primera folclorista en Chile que obtuvo dicho reconocimiento.

La figura de Margot se funde en un Chile mítico junto a grandes exponentes de la música chilena. Supo estar vigente por más de cuatro décadas de trabajo ininterrumpido y recién, tras su partida, hemos comenzado a dimensionar su vasto legado.

MARGOT LOYOLA

Inmensa, profunda y poderosa

La cantante, autora y actriz Pati Díaz Vilches evoca en estas páginas su relación con la folclorista Margot Loyola, a quien conoció en 2011 y quien marcó su camino en la música y el escenario. *«Margot era una mujer intensa, llena de entusiasmo y muy emocional», dice Pati Díaz. «Le interesaban los temas profundos y cuestionar la vida. Ya han pasado diez años desde su partida, y el legado que dejó en Chile es invaluable».*

POR PATI DÍAZ

Conocí a Margot un día de 2011, estando con Claudia Mena y Marco Palma. En ese tiempo éramos el grupo El Parcito y figurábamos tocando en diversas fiestas en torno a la cueca en Santiago. Veníamos desarrollando el sonido de la cueca centrina, luego de la grabación del disco «El Parcito y sus cuecas con moño», y seguíamos indagando en sus distintas sonoridades y sacando repertorio, siempre manteniendo como escuela el aprendizaje que recibimos de nuestro primer maestro, Luis Castro, de Los Chinganeros. Como era común en nosotros, nos gustaba compartir con los más antiguos, y nos íbamos de fiestas constantemente con Pepe Fuentes, María Esther Zamora y Luis Araneda (el Baucha) entre otras figuras excepcionales.

Muchas personas nos sugerían conocer a Margot Loyola. Yo debo decir que me pasaban cosas con respecto a esa iniciativa. Había escuchado que era «brígida» y muy exigente. También me parecía lejana, ya que su repertorio no era precisamente lo que veníamos tocando. Puros prejuicios. Alguien nos dio el mail de Osvaldo Cádiz para contactarla y, un día en un ensayo de El Parcito, le escribí, casi como «veamos qué pasa».

Contestó inmediato, y firmaba ella. Decía algo así como «*Estaba esperando conocerlas, he oído mucho de ustedes. Las espero el jueves a tomar once. Atte. Margot Loyola*». Nosotras nos miramos como «¿¡Whats!?!». Y fuimos. Llegamos a la reja de su casa, con instrumentos en mano. «*¡Llegó El Parcito!*», gritó. Ahí me di cuenta que las expectativas eran altas, y me bajó toda la inseguridad. Pensaba que solo nos podíamos defender con cuecas, así que habíamos preparado las mejores que teníamos.

Nos recibió Osvaldo, cuando entramos vimos a Margot, ella nos miró muy de cerca y nos dijo «*¡Son jovencitas! Yo pensé que eran unas señoras*». Me dio risa. Ahí empezó con un sinfín de preguntas curiosas; quería saber quiénes eran nuestros padres y abuelas, a qué se dedicaban nuestras familias, cuándo apareció la música en nuestra vida, en qué habíamos trabajado antes, si nos pagaban bien en la música, quiénes habían sido nuestros maestros, y ya luego tuvimos que dejar los instrumentos a un lado porque lo que parecía que iba a ser música según nuestro imaginario se transformó en una especie de entrevista. Margot quería saberlo todo.

Llevábamos conversando un par de horas cuando dijo «*Ahora quiero escucharlas cantar, pónganse de pie*». Y,



En Curacaví con El Parcito: Marco Palma, Claudia Mena, Osvaldo Cádiz, Margot Loyola y Pati Díaz.

obvio, nos volvieron los nervios, pero esta vez nos miramos y le dimos con seguridad a la primera cueca: *A la mar fui por naranjas*. Ella dijo «*Me gusta, son chinganeras para cantar. Canten otra*». Y así cantamos una patita de cuecas y nos dijo «*Me recuerdan los dúos de cantoras, ¿conocen a las Hermanas Acuña? ¿Las Orellana? ¿Las Freire?*».

Margot mencionaba lo mucho que le gustaban las cuecas que escogimos, destacaba nuestra fuerza para interpretar, lo lindas que nos veíamos y nuestro fiato vocal. Observaba todo, los acordes en la guitarra, nuestra presencia escénica, enfocaba la vista en nosotros y comentaba cosas al oído a Osvaldo Cádiz. Eso intimida a cualquiera, pero con El Parcito sabíamos lo que estábamos haciendo, y nos sentíamos seguras ahí. Y de pronto nos dice «*Ahora canten una tonada*». Yo tranquilamente le respondí «*Nosotras cantamos puras cuecas*». «*¿Cómo que puras cuecas? ¿Qué es eso?*», dijo. «*Es que no nos sabemos ninguna*», contesté. «*Bueno, lean una, entonces. Yo quiero escucharlas cantar tonada*». Y ahí pensé para mí «*¡Sí es brígida!*».

Con Claudia habíamos estado leyendo el libro «La tonada de Margot Loyola» unos días antes. Casi intuitivamente comenzamos a indagar en eso, y habíamos estado cantando *Como que me voy curando* y *La guitarra*, pero yo no me sentía segura. Ahí toda la performance se fue a las pailas; sacamos el celular y nos pusimos a buscar la letra. Nos hicimos una seña para partir los tres, yo partí en primera y Claudia me segundó. Obvio que nos pidió otra. Luego su veredicto: «*Ustedes tienen mucha gracia y lindas voces, pero tienen que cantar tonadas. La tonada es hermana de la cueca, han caminado siempre de la mano, y es imprescindible en este repertorio. Me gusta lo que hacen, me recuerdan a lo que hice con mi hermana Estela*». Y de pronto, otra vez: «*¿A ustedes les gustaría que les enseñe todo lo que sé?*».

Esa pregunta marcó un antes y un después. Nos quedamos en blanco y en seguida dijimos que sí, entre risas nerviosas e infantiles. Luego de eso comenzó un exhaustivo estudio, donde cada semana estábamos en su



Saludada por discípulas: rodean a Margot Loyola, desde la izquierda, Andrea Andreu, Pati Díaz, Claudia Mena y Natalia Contesse.

casa recibiendo lecciones; de canto, repertorio, respiración, puesta en escena, instrumento, géneros musicales, cantoras, autores e intérpretes importantes del folclore, sus nombres, sus vidas, las fiestas tradicionales. Todo era inmenso, profundo y poderoso, también entretenido y se comía rico. Margot era una mujer intensa, llena de entusiasmo y muy emocional. Le interesaban los temas profundos y cuestionar la vida. A veces recordaba historias tristes y se ponía a llorar. También reía con ganas cuando los recuerdos eran felices y la música siempre la hacía vibrar. Cuando salíamos de su casa estábamos en éxtasis.

Margot jugó un papel importantísimo en nuestra vida, participó grabando en nuestro segundo disco, nos hizo parte de sus reconocimientos y constantemente nos decía «*Esto se los entrego a ustedes, y a nadie más*». Al principio no sabía qué preguntar. Es natural cuando estás con alguien de la magnitud de Margot, pero ella se encargó de educarnos muy bien, de incitarnos a pensar

y cuestionar, y por supuesto a trabajar con este legado que misteriosamente se nos había otorgado.

Hoy ya han pasado diez años desde su partida, y el legado que dejó en Chile es invaluable. Es difícil que yo pueda decir algo de Margot que a esta altura no se sepa. Sin embargo hablo de nuestro vínculo, donde muchas veces me hizo confiar en mi talento y también en mí misma. Recuerdo que por esos años pasé por una crisis emocional muy grande que ella descubrió apenas me vio. «*Yo te entiendo, a mí me pasa lo mismo*», me dijo. «*Te voy a recomendar a alguien para que te ayude, porque a mí me ayudó*».

Ella entraba en el corazón de las personas. Pude verlo muchas veces; era solidaria, amorosa y empática. En cada canto que recopiló nos transmitió el recuerdo de su cantora, y por lo que pasaba al momento de entregarle su canción. Entonces me quedo con ese aprendizaje: el amor a las personas, y que la canción es la manera de comunicar lo que se lleva dentro. ▣

LUIS HERNÁNDEZ

«La radio nunca va a morir»

✦ POR MISSAEL GODOY ✦

La carrera de Luis Hernández ha transcurrido principalmente en radio. Tuvo pasos por las emblemáticas Cruz del Sur, Bulnes, Carrera, Portales y Cooperativa, entre otras. Fue en esta última emisora donde por cerca de dos décadas integró el equipo del programa deportivo «Al aire libre», creando imágenes sonoras que se recuerdan hasta hoy —inolvidable es su grito de «Foooooormac, valor en aceeeero». De sus inicios en radioteatro, su amistad con Zalo Reyes, su paso por la televisión y más, nos cuenta el recordado y siempre activo «Tío Lucho Hernández».

Luis Hernández Labarca desde joven asistió al estadio. Como hincha de la Universidad Católica —y del fútbol—, pasó gran parte de sus primeros años entre los estadios Independencia y Santa Laura. «Vivía en calle Educadora Adela Edwards, detrás del Santa Laura, por lo que para mí era un agrado caminar dos pasos y llegar al estadio», rememora. Con el paso de los años logró conjugar esa pasión con su otro gran amor: la radio.

El Tío Lucho, como lo recuerdan sus seguidores, nació en el antiguo Hospital San Vicente de Paul, en el verano de 1944. Se tituló de profesor primario, profesión que ejerció durante cinco años. Casado con María Trinidad Henríquez —«pololié con mi esposa desde los 12 años. Desde ahí que estamos juntos», comenta—, es padre de cuatro hijos y abuelo de cinco nietos. Para él la familia es su pilar. Sus primeros recuerdos vienen de la infancia:

«Yo vivía con mi abuela, Dorila Puebla, y mi madre, Carmen Labarca. Mi abuelita fue mi gran amor. Nunca la voy a olvidar. Ella fue puro amor hacia mí. Gracias a ella nacieron todos los principios, todos los valores y todos los deseos de ser mejor. La recuerdo siempre».

El espíritu de la radio

¿Cómo fueron sus comienzos en la locución? Todo empezó gracias a un profesor, don Andrés Palma, que era violinista de la Sinfónica y mi profesor de música. Él descubrió que yo tenía condiciones naturales de impostación, de dicción, y fue quien me mandó al conservatorio, porque

él decía que yo podía estudiar canto. Me mandó a temprana edad, a los quince años. El director que me recibió me dijo «mira, es cierto todo lo que dice Andrés, pero los seres humanos muchas veces de aquí a los dieciocho pueden cambiar la voz. Entonces yo te aconsejo que vuelvas cuando tengas los dieciocho años». Por supuesto que nunca más volví, porque en el intertanto, don Andrés me dijo «¿sabes qué? Te voy a mandar a hablar con un amigo mío que trabaja en la Radio Cruz del Sur —Nataniel 47, octavo piso, recuerda—, y habla con Luis Calderón Barra», que era un señor que arrendaba espacios ahí. Más tarde, por medio de un control llegué al fútbol, a la Radio Carrera, donde estaba Omar Marchant (director del programa «Actualidad deportiva»). Ahí hice la locución comercial. Después me fui a la Radio Bulnes. De La Bulnes pasó un tiempo y me llevaron a Emisoras Chilenas Nuevo Mundo. Ahí estaba lo más granado de la locución de ese tiempo, como Petronio Romo. Había un programa deportivo y me incluyeron ahí.

¿A quién destacaría como referente o maestro/a en su etapa formativa en radio? La señora Tegualda Flores fue una gran maestra para mí. Ella tenía una voz de la que todo el mundo se enamoraba. Siempre me llevó a cualquier cosa que hiciera, porque decía que yo necesitaba apoyo. Cuando ella iba a grabar unos programas donde unos franciscanos por la calle Victoria, me llevaba para que hiciera algunos papeles. Cuando iba a la Radio del Pacífico a hacer radioteatro, lo mismo. Ella fue realmente mi motor.

Muchos lo conocimos como locutor comercial en programas deportivos, pero en su trayectoria usted también destacó como lector de noticias y como conductor de programas misceláneos. Dentro de esto último, tuvo la oportunidad de entrevistar a estrellas como Julio Iglesias y Rocío Dúrcal. ¿Hubo alguna entrevista que recuerde con especial cariño? Yo tenía un programa que se llamaba «Cuando Chile Canta» en Radio Bulnes. Era al mediodía. Un día invité a Víctor Jara (cuando era director de teatro). Me dijo *«yo te escucho siempre»*. Y empezamos a conversar antes de salir al aire. Después salimos abrazados por la Alameda. Era un tipo buenísimo, muy buena persona. Ahí me contó que quería ser cantautor. A Julio (Iglesias) lo entrevisté en la Portales. Tengo una foto donde él me toma del hombro y me dice *«por fin he encontrado a mi gran amigo. En verdad nadie me ha hecho una mejor entrevista que tú»*.

¿Qué hito destacaría de su trayectoria como trabajador radial? Uno que recuerdo con orgullo fue que participé en la transmisión presidencial más importante que ocurrió en Chile. Con don Andrés Moreno despedimos a Eduardo Frei Montalva y recibimos al presidente Salvador Allende Gossens. Finalizada la ceremonia fuimos al Patio de los Naranjos (del Palacio de La Moneda). En un momento Allende nos dice *«compañeros, un gusto saludarlos, los invito a una empanada»*. Le dije *«señor presidente, desgraciadamente me tengo que ir, pero le agradezco su gesto»*. Don Andrés se quedó comiendo una empanada y yo me vine porque tenía que trabajar en otro lado. Fue un gesto lindo. Nos invitó a comer la empanada y un vaso de vino tinto.

¿Alguna anécdota que recuerde? Cuando empecé a trabajar en el fútbol un día estábamos con Omar Marchant en el estadio Santa Laura. Yo pasaba los avisos. En un momento Omar me dice *«oye, no ha llegado este cabro, el relator, ¿qué vamos a hacer? Tampoco ha llegado el otro comentarista»*. Estábamos solo él y yo. Le digo *«bueno, no vamos a cerrar la radio. Cópieme los equipos»*. Me copió los equipos con letras grandes. Así que ese día pasé los avisos, relaté el fútbol y comenté un poco junto con Omar. Trabajamos solo los dos.

¿Quiénes fueron sus grandes compañeros en radio? Bueno, Gerardo Jorquera, con quien trabajé en las noticias; Mario Zamorano, que después se fue a Estados Unidos; don Andrés Moreno, quien fue locutor de (la emisora) La Voz de América. Con él leímos noticias juntos en la Emisora Chilena Nuevo Mundo.

¿La radio le dejó amigos? Muchos amigos, pero varios ya han desaparecido. Otros se fueron del país. Y, bueno, abandonando el trabajo uno pierde el contacto.

De Venezuela a Conchalí

Hubo un período donde usted trabajó en Venezuela. ¿Cómo fue esa experiencia? Un amigo me dijo *«anda, ve allá, porque allá se gana plata»*. Estuve como seis meses. Trabajé con una agencia de publicidad donde grabé avisos, también hice producción. No me dejaron trabajar en radio, porque tenía que nacionalizarme. Ahí les dije *«no, no me interesa. Prefiero volver a mi patria»*. Fue bonita esa etapa allá, pero no me acostumbré porque echaba de menos a mi señora y mis hijos. Era más fuerte el amor de la familia. De igual forma gané harta plata. Tanto que eso me permitió comprar la casa que tengo ahora.

Aprovechando que menciona su casa, ¿usted fue vecino de Zalo Reyes en Conchalí? Así es. A Zalo Reyes lo conocí niño. Él estudiaba en el colegio donde yo hice clases. Su hermana fue profesora junto conmigo. El papá (Fernando) era de la Católica, y como él sabía que yo también, íbamos juntos al estadio. A veces me invitaba a almorzar a su casa, y ahí estaba el Zalo cantando en el baño.

En sus comienzos él vivía en la calle Roma. Y cuando triunfó se fue a vivir un poco más abajo, a unas casas que acababan de construir. Al llegar allá toda la gente andaba detrás de él. Entonces optó por buscar otro lugar. Hasta que tuvo la oportunidad de comprar la casa que colinda con la mía. Eso fue en diciembre del 82.

¿Cómo era su relación con él? Como conocía a su familia me tenía confianza. Siempre me llamaba para conversar. Ni siquiera para tomar un trago. Conversar nomás.



Días de radio: un joven Lucho Hernández en sus inicios en los locutorios radiales (foto de la izquierda) y en entrevista con Julio Iglesias en una visita del cantante a Chile.

Adornando las transmisiones

En el 2020, y después de veinte años, usted dejó de trabajar en «Al aire libre» en Cooperativa. Al día de hoy ha hecho trabajos ocasionales en locución —uno de ellos es ser la voz de nuestro programa radial «Donde pica el abejorro». ¿Cómo es su día a día actualmente? Es triste. Paso el día conversando con mi señora, con mis hijos o con los amigos que encuentro. Pero me hace falta esto. En abril de este año me llamó la ADN para que hiciera el fútbol (locución comercial). Estuve seis días seguidos trabajando. Y me sentí regio. O sea, con las mismas condiciones de antes, la misma lucidez, la misma chispa que tenía para transmitir. Porque fui, digamos, un innovador dentro del fútbol. Fui creando una serie de cosas que fueron adornando las transmisiones. Y lo echo de menos, echo de menos todo eso. Pero lo pasé re bien haciendo ese reemplazo.

Usted además de trabajar en radio también tuvo un paso por la televisión. ¿Qué labor desempeñó? Hice de todo. Entré a Televisión Nacional a comienzos de 1973 y estuve hasta 1980 aproximadamente. Ahí leí noticias con Raúl Matas en oportunidades en que no estaba Pepe Abad. Leí el noticiero al cierre. Hice continuidad (locución los avisos y publicidad). En otras ocasiones reemplacé a Willy Duarte, que era el hombre del tiempo. Un día me llamó Raúl Tarud y me fui a la Portales.

El amor por la radio fue más fuerte. Así es. La radio es mi hogar. Muchos dijeron que cuando llegara la televisión se iba a acabar la radio. Yo les dije *«no. Y, ¿saben por qué? Porque la radio tiene un encanto que la siente cada persona en su interior, en su hogar, o donde quiera que esté»*. La radio nunca va a morir. Es parte de todos nosotros. **A**



FOTO: ANA FUENTES



FOTO: VICTORIA MUÑOZ DE CASABLANCA



FOTO: ANA FOLIA SILVESTRE

AQUÍ PAYAN LAS MUJERES

POR ARAUCARIA ROJAS Y DAVID PONCE

La paya, arte tradicional del verso improvisado y colectivo, ha mostrado un quehacer creciente de mujeres dedicadas a esta disciplina en Chile. Tres de ellas comparten aquí sus experiencias e impresiones. *«Nosotras hemos soltado esa especie de control de quiénes entran a esta tradición»*, afirma Caro López. *«Hay un anonimato que es parte de un sesgo de género»*, señala Emma Madariaga sobre el registro histórico. *«Se instalan temáticas que antes no existían porque hay mujeres levantando estos discursos»*, dice Cami Rojas, gestora del Encuentro Nacional de Payadoras.

Según plantean los estudiosos Rodolfo Lenz, Adolfo Valderrama, Antonio Acevedo Hernández y Diego Muñoz, entre otros, la paya habría arribado a Chile con la llamada Conquista y se habría desarrollado gracias a soldados, clérigos, aventureros y funcionarios españoles durante la época colonial. Comienza entonces a cultivarse la décima particularmente espinela, datada a fines del siglo xvi. El hito fundacional de la paya en este territorio habría sido la justa poética entre el «invencible» Mulato Taguada y Don Javier de la Rosa, en la que gana este último. Bernardino Guajardo, quien vivió en la segunda mitad del siglo xix, es considerado el «más grande puetas popular». Se crea así un relato que exalta a juglares, cantores, guitarreros y puetas. Solo aparece el retrato de hombres gallardos y briosos que desplegaban su erudición en el pueblo, cantando a los grandes temas de la historia, la literatura, la geografía y la astronomía, entre otros tópicos.

¿Dónde estaban las mujeres en este devenir?

Rosa Araneda, Abelinda Núñez, Águeda Zamorano, Magdalena Aguirre, Ángela Silva, Ema Bello, Francisca Salgado, Rosalinda Salgado o incluso Violeta Parra dan respuesta, nombre y cuerpo a esta pregunta. Históricamente, hay evidencia de ello, las mujeres han cantado, han escrito décimas y poesía popular en general y también han tomado el guitarrón para expresar sus composiciones y las de otros. Más contemporáneamente, Cecilia

Astorga, Myriam Arancibia y Angélica Muñoz han sido rostro y referentes de esta trama indómita, que se niega a ser silenciada.

¿Dónde están hoy las mujeres en este transcurso? Para indagar en ello conversamos con tres payadoras: Emma Madariaga, Caro López y Cami Rojas, las que nos hablan, sin pedir autorización, de la actualidad de este arte, sus temáticas y sus irrefrenables cambios.

Sostener a la compañera

Las tres llegaron por vías distintas a la poesía improvisada. Una por familia, otra por la radio, otra por una compañera de oficio. Emma Madariaga Valladares, de 23 años, es nieta e hija de los payadores Arnoldo Madariaga Encina y Arnoldo Madariaga López, y empezó a pagar a los diez años. Carola López Araya, de 52 años, conoció este universo a comienzos de la década del noventa por el programa «Payadores» de Pedro Yáñez y Eduardo Peralta en Radio Umbral. Y Camila Rojas Torres, actriz, dramaturga y directora del Encuentro Nacional de Payadoras, se acercó hacia 2014 por medio de Cecilia Astorga.

Fallecida tempranamente en 2024, Cecilia Astorga es una pionera payadora chilena de su generación y es un referente compartido para Cami, Emma y Caro, quien supo de su participación en el citado programa «Payadores». *«Ahí yo caché que la Cecilia improvisaba súper*

bien y pregunté por qué no estaba en los encuentros (de payadores). Y alguien dice «No, porque esto es pa hombres». No estaba esa posibilidad», recuerda Caro. «A la Ceci la primera vez que la vi debo haber tenido unos nueve años», agrega Emma. «Y fue una lumbrera. Me marcó en cuanto a cómo yo veía los cantos. Cuando conocí a la Cecilia entendí que yo no era la única».

¿Qué particularidades tiene la paya hecha por mujeres? Las particularidades tienen que ver con la época que estamos viviendo —sitúa Emma—. La mayoría de las payadoras hemos aprendido cosas que tienen relación con nosotras mismas, con el respeto, la integración, las diversidades, las disidencias. Y ese criterio siento que todavía no llega a la mayoría de la paya masculina. Los encuentros que hemos hecho nosotras sí son espacios seguros, por ejemplo, y creo que se diferencian de los espacios masculinos en los tratos y en los temas que estamos improvisando. Hemos tratado de que haya una horizontalidad en cuanto a las trayectorias de cada una.

Creo que hay una diferencia temática en la paya de mujeres —plantea Cami—. Siempre me gustó escribir, improvisar o narrar desde un espacio más feminista, para incomodar un poco también. Eso no quita que podamos enfrentarnos a nivel poético en cualquier tema, sin embargo hay una línea no tan tocada con temas como la maternidad, el aborto, los «papitos corazón», el machismo en general: se instalan temáticas que antes no existían porque hay mujeres levantando estos discursos. Y con respecto a las formas de relacionarse, es importante esta mirada más colaborativa que siempre se ha dado entre las payadoras. Somos muy pares. Eso lo veo como una diferencia muy profunda con la paya que es jerárquica y patriarcal, porque incluso se nombran a los patriarcas de la paya.

Se instala el discurso feminista, que no estaba, pero todos los discursos son aceptados y eso también es parte de la desjerarquización —complementa Caro—. Entre nosotras no hay una uniformidad del discurso. Sabemos que por ejemplo algunas pueden estar a favor del aborto o no, pero no hay una cosa de enjuiciarnos. Creo que tiene que ver con una disposición más colaborativa,

no tan competitiva. Si estamos en una concesión o una redondilla (desafíos de pregunta y respuesta) estamos compitiendo entre comillas, pero igual en ese tipo de competencia sabes que estás sostenida por las compañeras.

De hecho recuerdo una presentación en la que yo andaba muy mal emocionalmente, dije el primer verso y me bloqueé —menciona Cami—. Y mi compañera me dijo un verso para que continuara. Y seguí. Profunda colaboración para sostener a la compañera. Porque en el fondo hay una concepción de que, más allá de la competencia, si una lo hace bacán sube todo el nivel del contrapunto y ambas podemos lucirnos.

Bueno, está históricamente esta premisa del duelo del payador Javier da la Rosa —señala Caro—, que es racista y es clasista.

Y es por una mujer —agrega Cami.

Y estaba la intelectualidad de este personaje (De La Rosa) contra el otro (Taguada) que era un ignorante, un campesino —describe Caro—. Para mí ese hito fundacional de la paya es horrible. Igual es una cosa muy personal. Yo sé que la paya lo reconoce, pero yo no lo repito. Porque lo que nosotras estamos levantando hoy en día es totalmente opuesto a eso.

Desde el registro hay un sesgo

Lo escribió Rodolfo Lenz en 1919. «*Es un rasgo muy característico de la poesía popular chilena el que se divida rigurosamente en una rama masculina y una femenina*», consignó el lingüista y etnólogo alemán, para abundar en que «*Las cantoras cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile y el canto alegres*» y que «*Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica y la tenzón*», o contrapunto. Lo comenta hoy Emma Madariaga con experiencia propia.

Escuché la misma afirmación siempre en mi entorno —refiere Emma—. Por ejemplo mi tata (Arnoldo Madariaga Encina) siempre lo dijo: «*Cuando era chico los hombres eran los que payaban y las mujeres eran las cantoras que animaban la fiesta*». Pero las primeras décimas que él se aprendió se las enseñó su mamá. En las ruedas

de canto a lo divino había guitarroneras. Las afirmaciones hacen que creamos realidad lo que se afirma, pero para mí es un hecho que siempre hubo improvisadoras.

«*No existen nombres de las mujeres que improvisaron antes: no hay referencias*», coincide Cami junto con referir, del libro «Configuraciones de género en la tradición», de Daniela Poblete Gómez (2022), una cita en la que el payador Santos Rubio sugiere que Violeta Parra no tocó necesariamente el guitarrón. «*No puede ser que no haya habido payadoras antes*», considera Caro López, quien menciona más antecedentes desde 1873 en adelante: Sor Tadea de San Joaquín, Rosa Araneda, Magdalena Aguirre (madre del payador Lázaro Salgado y guitarroñera), Águeda Zamorano, Violeta Parra y hasta Catalina Silva en los años ochenta. Emma Madariaga agrega a Leonides Lazcano y a las guitarroneras Ángela Silva y Dolores López, referida por el profesor e investigador Juan Uribe Echevarría.

Pero tampoco dice nada más de ella, de dónde era, dónde nació, cómo aprendió —echa en falta Emma—. Desde el registro y la investigación hay un sesgo. Porque cuando se habla de Bernardino Guajardo hay tremenda información. Entonces sí hay un anonimato que es parte de ese sesgo de género. Las mujeres estaban presentes en el canto, de otras formas quizás, afuera de la rueda, o como tocadoras, desde roles muy asignados, porque no se les permitía sentarse la rueda. Pero, si estaban ahí, escuchaban y aprendían, a la mala.

Yo cambio duelo por diálogo

Instancias de reunión de la creciente comunidad actual de payadoras se han dado desde las jornadas en el restaurant santiaguino El Chanco Seis a mediados del decenio pasado hasta las dos versiones del Encuentro Nacional de Payadoras de 2022 y 2024.

Han compartido esos encuentros las mayores Ruth Barrales Chapa, Angélica «Pepita» Muñoz, Myriam Arancibia y Cecilia Astorga con las propias Caro López, Cami Rojas y Emma Madariaga, Valentina Isidora, La Perdiz Isidora (Isidora Sánchez), María Antonieta Contreras, Javiera Buzeta, La Charawilla (Daniela Sepúlve-

da), La Chinganera (Fabiola González), Catalina Teresa, Jocelyn Muñoz e Isabel Zapallo (Isabel Mekis).

Caro López y Cami Rojas recuerdan algunas reacciones de colegas hombres sobre este quehacer. «*Es que en Chile no hay ninguna payadora buena*», menciona Cami, y Caro aporta otra: «*No me gusta que hagan encuentros de payadoras. No tienen para qué, ya están las puertas abiertas, para qué más puras mujeres*».

Le respondí «*Ustedes vienen hace siglos juntándose puros hombres*» —recuerda Caro—. La roncha que saca entre la gente joven tiene que ver con que antes de que entráramos nosotras quizás había una especie de élite entre los payadores, se hablaba de «el mejor payador de Chile». Y nosotros no estamos tratando de llegar a eso, lo único que queremos hacer es juntarnos y pasarlo bien, acompañarnos y aprender.

El Encuentro de Payadoras deja una visión errada —agrega Cami—. Existe la creencia de que los hacemos porque no quisiéramos mezclarnos con los hombres. Y uno de los objetivos principales del encuentro es decir «Aquí payan las mujeres», pero no es que no están en otro lado porque no quieran, sino porque éste es un llamado a visibilizarse. No a desmarcarse de la escena de la paya, si la escena de la paya, tal como la vida, tiene hombres y mujeres. Pero sigue siendo necesario convocarnos en espacios separatistas, porque hay muchos temas que ni siquiera hemos alcanzado a tocar entre nosotras, como las violencias sexuales, que han sido varias.

Tienen que haber más —coincide Emma—. A pesar de que se cuestione el separatismo, para mí siempre es necesario hablar las vivencias que tenemos, porque pasó un montón de años en los que nos veíamos solamente en los escenarios cantando. Y nuestra forma de dialogar también era cantando. Entonces nunca tuvimos ese espacio, esa distancia, de decir «*oye, a mí me pasó esto con este payador, en este encuentro*». Y cuando pasan los años se van juntando todas las experiencias.

¿Qué muestras de machismo se dan en la paya? El circuito se inscribe en una sociedad machista, entonces suceden las mismas prácticas que se dan en otros espacios —dice Cami—. Los espacios seguros a los que uno

vaya como mamá con una hija son difíciles de encontrar, porque siempre están más ligados a la fiesta, al copete. Esa preocupación para nosotras es importante.

Se da desde los tópicos y temas de los contrapuntos en adelante —agrega Emma—. En las formas de ser también. Que payadores, por ejemplo, bajen a una payadora de un encuentro es violento. Que un payador diga «*no, yo no payo con mujeres*» es violento. Que otro payador diga que la única forma de improvisar con las mujeres es seduciéndolas es violento también. Pero hay compañeros que sí han tenido cambios importantes, y valoro eso. Que, al gestionar un espacio, un encuentro, una pega, te invitan por cómo cantas y no porque eres «la cuota de género» del encuentro.

Hay una cosa que nosotras hemos soltado, a lo mejor inconscientemente, que es esa especie de control, de quiénes entran a esta tradición —añade Caro—. Porque entrar a la tradición significa que alguien te va a nombrar como tal, payador o payadora. Nosotras no nombramos a nadie payadora. A mí una vez un payador ya grande, cuando llevaba como dos años payando, me dijo «*¿Sabes qué, Carola? Ahora yo puedo decir que tú eres payadora*».

¿Es como si te hubiera «aprobado»? Fue raro, yo no estaba esperando que alguien me aprobara. Porque ya el ejercicio de autonombrarse payadora cuesta. Una es payadora cuando tú decidas, en el fondo, o no sé cómo será, pero tiene que ver con compartir, con expandir, no con controlar.

Me llama profundamente la atención que cabros que son más jóvenes, que han vivido la evolución en tiempo presente, quieran seguir haciendo encuentros sin mujeres —agrega Cami—, sin cuestionarse que existen más voces y que tienen otras cosas que decir.

Claro: las payadoras estamos ocupando espacios —dice Caro—. Me invitaron a Barcelona a un festival, el año pasado fuiste a Perú, la Emma fue este año, la Javiera (Buzeta) el año pasado fue a Uruguay. Creo que hay varios que se preguntan «*por qué ellas, si hay otros con más experiencia, si por trayectoria deberían ser otras personas*».

¿Y eso no es desvalorizar la experiencia o incluso la destreza? No es que no tenga valor, pero han ido cambiando

los tiempos también. Antiguamente el traspaso era oral, el proceso era quizás más largo. Por ejemplo el Chincolito (Luis Ortúzar, payador de Rauco) cuenta en su libro («Luis Ortúzar, el Chincol», de 2021) que aprendió de un tío cantar a lo divino, y estuvo como cinco años en que no podía cantar, porque era el maestro el que le decía cuándo. Nosotras rompemos esa jerarquía, nos podemos enseñar cosas y nos compartimos entre todas. Ahora también hay más técnicas, el método de Alexis Díaz Pimienta, de la Ana Zarina Palafox... No soy un Arnoldo Madariaga que tiene noventa años y setenta años de experiencia, pero hoy esas cosas nos permiten adquirir y compartir técnicas de una manera distinta.

Se ha enseñado que la paya es duelo. ¿Están de acuerdo? Yo cambio la palabra duelo por diálogo —dice Caro—. Lo que veo en las payadoras es que priorizamos el disfrute y algo importante que es dialogar con la otra persona.

Además que son distintas habilidades, una cosa es ser un buen payador y otra es ser un buen educador —dice Cami, quien es pedagoga teatral—. Yo me siento una buena facilitadora para enseñar todo esto. Los encuentros de payadoras empiezan a capturar otro público, a más personas que se interesan, que no tienen que ver con la paya sino que están apoyando la apertura de la mujer dentro de ese espacio masculino.

¿Qué perspectivas futuras ven en la paya hecha por mujeres? Sueño con escenarios paritarios —imagina Cami Rojas—. Y creo que podríamos estar a la altura de hacer eso. No es que seamos todas santiaguinas, hay payadoras en Los Lagos, en Ñuble, estamos en el centro, en Valparaíso, estamos divididas geográficamente.

Mi mirada para el presente y el futuro es que la paya se salga de los espacios exclusivos de la paya —plantea Caro López—. como pasó con la décima, que hoy es mucho más amplia que hace veinte años. Yo veo a dos payadoras improvisando en medio de un show de Ana Tijoux, de Nano Stern, de Drexler si viene. Me gusta mucho ir a otros lugares, siempre me imagino improvisando en cualquier medio y podemos perfectamente estar ahí.

Permanecer y, desde lo personal, no decaer —se propone Emma Madariaga—. Es un desafío constante



FOTO: DIEGO ALVARADO

Primer Encuentro Nacional de Payadoras en 2022. De izquierda a derecha: Daniela Meza (Melipilla), animadora del encuentro, y las payadoras Valentina Isidora (Puerto Montt), María Antonieta (La Ligua), Cecilia Astorga (Rancagua), Caro López (Santiago), Emma Madariaga (Cartagena), Javiera Antonia (San Vicente), Daniela Sepúlveda, La Charawilla (Valparaíso), La Perdiz Isidora (Santiago), Cami Rojas (Santiago), Ruth Barrales (Placilla) y Myriam Arancibia (El Rincón, Codegua).

aguantar, y lo bonito es que tenemos un soporte. Que está la colega y la compañera y nos vamos a entender. Falta un montón para que haya espacios totalmente seguros para todas y todos, pero estamos al menos hablando sobre eso. Todavía, por ejemplo, no se habla de las disidencias en la paya, pero empieza a cambiar todo, nuevas melodías, nuevos tópicos, y me gusta ver que la paya hoy es muy distinta a como era hace quince años y que va a seguir siendo distinta también en el futuro.

En 2022 el Primer Encuentro de Payadoras dejó no sólo un antecedente para la actual paya hecha por mu-

jeres. Dejó además una décima que bien se lee como un manifiesto para ese futuro.

La escribimos entre todas —recuerda Cami—. Cada una aportando un verso. Imaginate, diez payadoras, con formas distintas de escribir. Era como una declaración de principios. Dice así: «*La ancestra que no cantó / hoy renace en la matriz / y en esa misma raíz / el canto nos encontró / La tierra nos enseñó / en silencio a hacer auroras / nuestras voces soñadoras / avanzan con rebeldía / sin miedo y sin jerarquía / florecen las payadoras*». ▣

Productora, locutora y programadora musical, Paula Ruiz es una de las figuras clave en la historia reciente de Radio Universidad de Chile. Con más de dos décadas de oficio, ha dado forma al sonido de la emisora y al renacer de Sala Master, espacio que ayudó a revitalizar y del que hoy se despide tras un ciclo intenso y decisivo. Aquí repasa su trayectoria, su relación con los escenarios, la intuición que guía su trabajo y reflexiona sobre los desafíos pendientes para la industria musical chilena.

Naciste en Santiago pero creciste en Concepción. ¿Qué recuerdos tienes de esa infancia y de la ciudad en términos de música y cultura? Yo nací en Santiago, pero me fui muy pequeña, como a los dos años, a Concepción. Ahí estuve toda mi infancia y parte de mi adolescencia, hasta como los quince. Concepción era una ciudad increíble, muy cultural; en mi casa se escuchaba mucha radio, mi mamá trabajaba en su taller y siempre estaba la radio prendida. Fue una época en que uno salía a la calle, jugaba y había una libertad enorme. Además tuve acceso a la música en vivo desde muy chica: lugares como el Cariño Malo me marcaron porque veía bandas que estaban empezando y se vivía todo muy desde los vínculos, todo muy artesanal y humano.

Mencionas el Cariño Malo, actual Casa de Salud, como un lugar importante. ¿Qué significó para tus primeros acercamientos a la música en vivo? El Cariño Malo fue un lugar emblemático: allí vi bandas como La Floripondio y grupos de la época cuando recién estaban empezando. Yo iba chica porque Germán (Estrada), el dueño, era como un hermano mayor y me cuidaba; entraba protegida. Ahí pude escuchar muchas bandas y entender cómo funcionaba el mundo de la música en vivo: era todo muy precario en recursos, pero había una magia en la sincronía con el público y en cómo los músicos dis-

frutaban ese escenario. Todo se hacía desde el favor, la amistad y la buena onda; ese fue mi primer aprendizaje.

Volviste a Santiago en plena adolescencia. ¿Qué cambió en ti ese paso de Concepción a la capital? Fue un golpe tremendo. Me vine a Santiago a los 15 y me costó mucho: dejé mi colegio, mis amigos, mi barrio. Vine a un colegio muy chiquitito y hippie, Andalicán, después de venir del Instituto de Humanidades en Concepción, que era muy estructurado. Creo que esos tres últimos años en Andalicán me hicieron chasconearme un poco, soltarme y descubrir el mundo; me ayudaron a conocerme y a cultivar amistades que hasta hoy son fundamentales. Fue un cambio duro pero que con los años agradecí mucho.

Tú estudiaste teatro; entraste a la escuela de Fernando González. ¿Cómo fue esa experiencia formativa? Siempre quise estudiar teatro y di la prueba; quedé en la escuela de Fernando González, quedé de forma increíble entre muchos postulantes. Entré y recién me metí en ese mundo idealizado que tenía en la cabeza, pero lo pasé mal porque la forma de enseñar en esa época era muy ruda. Sentí que muchos compañeros habían vivido mucho más que yo y que el teatro pedía otras vivencias. Estuve dos años, lo pasé mal y me fui muy frustrada y perdida porque no sabía qué hacer, así que decidí salir.

Paula Ruiz

Construyendo sonido y marcando el pulso del renacer de Sala Master

En ese periodo mi papá me dijo que viajara, que me faltaba mundo, y me fui a estudiar francés a París. Fue la primera vez que salí de Chile, estuve como cuatro meses y fue una experiencia que me ayudó a conocerme, a madurar y a hacerme cargo de mí. Cuando volví seguía perdida, así que decidí estudiar locución y producción porque me parecía algo útil: quería herramientas para trabajar la voz y la parte ejecutiva me llamaba la atención. Entré a la Escuela de Locutores de Chile con la Moira Miller y ahí me fue muy bien; tuve profesores como Juan Bennett que me dijeron que había algo en mí.

¿Cómo llegaste a Radio Universidad de Chile y cómo se dio tu primer trabajo allí? Una amiga que trabajaba en la radio me dijo que buscaban una voz femenina; hablé con el director Juan Pablo Cárdenas y el editor general Juan Carlos Torres. Al principio grababa comerciales y continuidades, no me pagaban, iba una vez a la semana; tenía 21, 22 años y me lo vivía como un lujo. Después, cuando la locutora de noticias se enfermó, me pidieron que la reemplazara en vivo. Así pasé de las cuñas a leer noticieros en vivo; levantándome a las 5:30 para estar a las 6:30 en la radio. Fue un aprendizaje enorme y bastante brutal en su momento, pero me afianzó.

Empezaste a producir programas y te acercaste otra vez a la música. ¿Cómo fue ese tránsito hacia la producción y la Sala Master? Hice producción de programas como «Territorio infinito» y eso me volvió a acercar al mundo musical. Paralelamente existía la Sala Master, que yo miraba de reojo; era precaria pero linda, con olor a historia. Rodrigo Rocco estaba a cargo y cuando se fue el director me pidió que me hiciera cargo de la sala mientras buscaban a alguien. Era 2003 o 2004, tenía 23, 24 años y me hice cargo de ese elefante: intentamos sacarle más provecho, ampliar «Chile música en vivo» a viernes y sábados, hacer ciclos mensuales, todo con muchas ganas.

Pasaron por Sala Master bandas que hoy son grandes. ¿Cómo recuerdas esos conciertos y aquella época? Fue una locura preciosa: hacíamos afiches por canje, salía-

mos a pegar a la noche en bicicleta, no existían redes sociales; así llenamos la sala muchas veces. Pasaron artistas como Javiera Mena, Camila Moreno, Gepe, Matto, Congelador y hubo conciertos enormes como el regreso de Electrodomésticos o el lanzamiento del segundo disco de Los Bunkers. Muchas veces el aforo se sobrepasaba; no había medidas de seguridad como hoy, pero había una energía mística y un sonido que la gente valoraba mucho.

Asumiste después la producción general de la radio y tuviste un quiebre. ¿Qué pasó y por qué te fuiste dos años? Después me ofrecieron ser productora general de la radio y estuve seis años; fue mucho aprendizaje y mucha responsabilidad. En 2008, por un conflicto con mi jefe, me enojé y lo mandé «a la punta del cerro»: llevaba diez años en la radio y dije «*chao, me voy*». Me resistí a volver y estuve dos años fuera; me dediqué a ser madre, a criar a mi hija y a ayudar en un negocio familiar. Fue un reseteo total. Después mi jefe me volvió a llamar, me ofreció volver y yo negocié volver en mediodía, a programar la música y con mi propio horario por mi hija.

¿Cómo es ese trabajo como programadora musical y qué criterios sigues? La programación musical en la radio fue siempre a mi criterio: la radio tenía un perfil claro, mucho en español y música chilena. No tenía un control estricto, era más una curaduría personal; uno tiene que pensar en el relato del bloque, que las canciones tengan sentido entre sí. Muchas veces programo según mi estado anímico; intento ser objetiva y democrática, pero es difícil desligarse de lo personal. Busco descubrir voces nuevas, escuchar lo que llegan sellos y artistas, y darles espacio. Es un trabajo solitario y artesanal que en general hacen pocas mujeres.

Reabriste Sala Master tras pandemia y la limpiaste, ordenaste y la reactivaste. ¿Qué prioridad tuviste al hacerlo? Cuando me ofrecieron nuevamente la sala en 2022-2023, estaba tirada como una bodega y me obsesioné en no abrirla en malas condiciones; quería dignidad para



Paula Ruiz en la Sala Master de Radio Universidad de Chile, donde la locutora y productora conduce además el programa «Radio Sala Master» que transmiten UChile TV y Radio Universidad de Chile.

los músicos: limpieza, camarines ordenados, trato amable del staff. Empecé a armar equipo, mejorar infraestructura y a programar; que los artistas se sintieran en casa fue clave. En estos tres años han vuelto muchos artistas y han llegado voces nuevas; me llena de orgullo haber reabierto ese espacio con respeto por los músicos y por su sonido.

Para cerrar: ¿qué desafíos y alegrías te llevas de este tiempo en Sala Master y qué viene ahora? Antes de irme quise abrir la comedia en la sala y hacerlo con Natalia Valdebenito fue un gesto que me emocionó muchísimo, porque para mí también era una forma de democratizar ese lenguaje y que fuese una mujer la que inaugurara ese ciclo. Y desde ahí, pensando en desafíos, veo varios: todavía falta abrir más espacios para las mujeres en la música. Hay una brecha grande en escenarios, festivales y salas; falta más participación de mujeres en los line-ups y también más mujeres a la cabeza de proyectos. Hay esfuerzos importantes —la SCD, lo que pasa

en regiones, Fluvial en Valdivia, UChile TV con programas como *Radio Sala Master*— pero sigue habiendo una deuda. Me parece terrible que necesitemos una ley que obligue a tocar un 20% de música chilena y más terrible aún que muchas radios no lo cumplan o que programen a las 3 de la mañana, cuando no impacta en nadie. Ahí hay muchísimo por hacer.

Y, aun así, lo que más disfruto es algo muy simple: pararme en un rincón de la sala y mirar al público. Ver sus caras, su felicidad, esa sensación de estar en un espacio protegido que suena bien, disfrutando al artista que aman. Ver al músico gozando el escenario, la reacción que provoca en la gente. Todo ese camino —la idea inicial, el contrato, la difusión, la ficha técnica, la prueba de sonido— encontrarlo finalmente en ese momento en que todo ocurre, eso me produce una satisfacción suprema. Me voy orgullosa, sintiendo que hicimos un buen trabajo y que los músicos lo valoraron. La Sala Master va mucho más allá de quien la dirija, pero siempre va a estar en mi corazón. 

JAVIERA ELECTRA

Lágrimas al sol

POR MISSAEL GODOY

Publicado en octubre de 2025, «Helíade» es el primer larga duración —sucesor del EP «Reprís» (2023)— de la cantante y compositora Javiera Electra.

Las doce canciones de este disco, destacado por la revista «Rolling Stone» en el número 35 de su selección anual de los mejores álbumes de habla hispana, incorporan elementos de la tonada, el bolero, el flamenco e incluso del rock y la electrónica. Todo combinado con letras punzantes cargadas de emoción y elevadas, en la voz expresiva y teatral de Electra, a un nivel difícil de igualar.

LOS CAMINOS TRANSITADOS POR JAVIERA ELECTRA HAN sido largos y sinuosos. Autodenominada «hija del Valle Central» pasó su infancia y adolescencia entre Rengo, San Fernando y Curicó. En esta última ciudad vivió cerca de una década. Pero su primer hogar fue Rancagua, lugar donde nació en 1998.

En tu música se puede reconocer una amplia variedad de estilos. ¿Qué escuchabas cuando niña? En mi primera infancia lo que más escuchaba era música de la radio que sonaba en el valle. Mi familia de Rengo es feriante, entonces en la feria se escucha la cumbia, la ranchera, el corrido. Me acuerdo que había una canción de Antonio Aguilar que se llamaba *Ay, Chabela*. Mi padrino le cantaba esa canción a mi tía que se llama Isabel. Esa era la clase de música que yo escuchaba como por *default*. Luego, mucha música cebolla romántica. Mucho Camilo Sesto, mucho Juan Gabriel. Y, luego, ya con mi papá conocí a Madonna, Sandra, Pet Shop Boys, Toto, Kool & the Gang, Earth, Wind & Fire. Después cuando llegó el tv cable y el internet a la casa conocí el MTV. Tenía diez años y lo primero que vi cuando yo decidí poner el canal fue Britney Spears. Entonces como que me enamoré. Tuve un despertar homosexual. Ese fue para mí un evento canónico.

Mi formación musical tiene un poco de eso, de lo ecléctico del pop anglo, del pop global, del pop latino, de

la música cebolla y del folclore latinoamericano también. De repente me pongo a escuchar de Margot Loyola la canción *Ayer libre y hoy cautiva*. Me gustaría mucho cantarla. También *Mi vida si me querí*. Esas son mis dos canciones favoritas de la Margot.

¿En qué momento comienzas a introducirte en la composición? Cuando tenía diecinueve o veinte producía mi música con el computador. Era música electrónica, pop, «música de PC». En el colegio teníamos que elegir entre música y artes visuales, y yo elegí música. Mi mamá me compró una guitarra española de las más baratas que hay, pero antes yo no la tocaba porque no me gustaba. Cuando me robaron el computador no me quedó otra que agarrar la guitarra para hacer canciones, y ahí nació esta identidad cantautor. Lo primero que me salieron fueron ritmos de tonadas, medios de bossa nova, medios de cueca, y todo sin pensarlo mucho. Era lo que intuitivamente me salía al tocar.

Podríamos definir tu transición del computador a la guitarra como otro evento canónico en tu vida. Siento que ese momento hizo click en mí. Donde yo me volví una artista más genuina y dejé de intentar sonar como mis referentes. Empecé a ser yo misma con mi guitarra, intentando sacar el sonido que saliera de mí. Antes de eso yo intentaba sonar como todos mis referentes del pop.

Dentro de tu peregrinar nómade estuviste viviendo varios años en Concepción, pero antes pasaste un tiempo en Valparaíso. ¿Qué rescatas de esas dos etapas? Aterrícé en 2022 en Concepción. Allí mi carrera se oficializó. Llegué a otros estándares de música, distinto a lo que hacía cuando vivía en Valparaíso. Vengo con ese bagaje de haber cantado en el Metro, en ollas comunes, en la toma Violeta Parra. Ahí hay muchos discursos que te abren los ojos. Mi primera etapa como Javiera Electra fue mucho de contracultura.

En ese tiempo yo tenía una bandita. Había un chelo, un charango, percusiones menores y la guitarra. Éramos cuatro. Giramos por Chile una vez; tocábamos hartos.

¿Qué nombre tenía esa banda? Nos llamamos Javiera Electra y Las Cachupinas. Después les dije llamémonos Javiera Electra nomás.

Tiempo y distancia

Electra Javiera Hernández actualmente reside en Santiago, más específicamente en La Florida. A comienzos de diciembre se presentó en Feria Pulsar realizada en la Estación Mapocho, pero antes había concretado fechas en Argentina, Perú, Colombia, México y España. Fue en el país europeo donde grabó una sesión para la emisora radial estadounidense KEXP, en el marcó de la promoción de su disco «Helíade».

¿Cómo ha sido la recepción de «Helíade»? Sabes, la verdad lo he visto súper bien. De hecho, el Óscar (Hernández, baterista), que es melómano y que conoce de Rate Your Music (RATEYOURMUSIC.COM), el otro día me decía que el disco tiene muy buen puntaje. La recepción me parece que ha sido increíble. La gente que sigue mi carrera de años esperaba mucho estas canciones, porque las canto desde que las hice. Pero yo nunca quise lanzar esas versiones en las plataformas digitales, porque no era la forma en la que yo quería presentarlas. Siempre pensé que las canciones tenían más que entregar. Esas versiones que la gente amaba tanto eran solo maquetas.

¿Cuánto demoró el proceso de hacer este disco? La primera canción de este álbum nació entre el 2018 y el 2019. Fue super complejo sacar este disco adelante. Pasaron hartas cosas, pasó harta gente. Pero Concepción fue el lugar donde encontró un hogar. Desde que empecé a producirlo y grabarlo pasaron dos años, luego el 2025 fue terminar la mezcla y toda la parte de ingeniería del disco. Si tuviese que reducirlo a un tiempo diría que dos años, pero en realidad fueron siete.

En todo este tiempo has forjado una base de seguidores muy fieles que conectan emocionalmente contigo, tanto en tus presentaciones en vivo como por redes sociales. ¿De qué manera definirías a tu público? Tengo muy claro que mi público es un público que se conmueve. Es un público que está abierto a emocionarse. Es un público sensible. A diferencia de otros géneros musicales o de otros artistas que viven otro tipo de catarsis con su público. Pero creo que el objetivo es otra cosa, es conmoverse, emocionarse, sentirse acompañado por alguna emoción que estés atravesando.

Como persona transgénero, ¿cómo enfrentas el hate gratuito que recibes? La verdad me afecta mucho. No pensé que me iba a afectar tanto. La gente puede decir «pero no pesquís», pero es fácil decirlo cuando no eres tú la que está en la boca de ellos. Y más encima estando sola, porque no hay más referentes ni otras personas transgénero en la música chilena. Entonces me tengo que bancar esto sola, y no sé si quiero cargar con esa presión de que soy la más fuerte, porque no lo soy y me duelen las cosas.

Aún nos falta mucho como sociedad. Así es. Si empezamos a normalizar la existencia de las personas transgénero en la música, se va a abrir un espacio para que otras puedan estar sin tener que poner nuestra bandera por delante. Y sin tener que vender nuestra identidad al mercado. A mí lo que más me importa en este momento es que la música hable, y la música está hablando. Lo está haciendo por mí. 

SERGIO RODRÍGUEZ

Un maestro para su tierra chilena

POR CLAUDIO CONSTANZO

«¡Arrespíngate el vestido,
que la cueca va a empezar!»

Con esa voz hilarante comenzaba cada presentación del Conjunto Tierra Chilena, esta vez, daba inicio a la despedida. Con voces temblorosas se abrió paso a la danza, y en cada flamear de pañuelos: una lágrima. Pero el baile no paró. Era la forma de decirle *gracias*, *Viejo Zorro*.

Sergio Rodríguez Araneda conoció los escenarios en los sesenta, cuando un grupo de jóvenes mostraba a Chile al estilo de un ballet. Así comenzó a tejerse la historia de lo que hoy es toda una institución: Tierra Chilena, el conjunto que él convirtió en una gran familia.

Ahora tocaba despedir al maestro, al director y también al padre de tantos que pasaron por sus filas. Tras un breve silencio, la banda de bronce irrumpió como un torbellino del norte grande, tierra que él amaba profundamente, y sus hijas, en un gesto espontáneo, comenzaron a bailar. Era su manera de decir que llevaban en el corazón a su padre, quien les inculcó la danza no solo como oficio sino como forma de vida. Porque en la danza él se formó, se enamoró y formó su hogar junto a su amada Chelita, siempre como un servidor del folclore.

Don Sergio lo vivió todo: la carpa de Violeta Parra, la visita de Juan Pablo II, escenarios de medio mundo e historias por docena. Esperábamos que las plasmara en sus dos libros, pero no quiso ser el protagonista; prefirió dar espacio a sus antiguos colegas, en forma de reconocimiento y como una muestra más de su generosidad.

Tocaba decir adiós a una persona que hizo tanto por nuestra identidad, reconocimiento que lo llevó a ser miembro del Consejo de Todas las Artes de la Unesco, Hijo Ilustre de Estación Central y Premio Presidente de la República 2021. No estuvo la televisión ni la prensa, pero no hizo falta. A pesar de todos los títulos, lo único que valía en ese momento era el cariño que él sembró en su gente.

En un aplauso dijimos adiós: maestro, padre, amigo, hermano, colega, *tata* Sergio. Y sonó la canción de siempre:

«Caminando, caminando por mi Chile voy cantando...
Linda, qué linda es mi **Tierra Chilena**».

Hasta siempre, Viejo Zorro.



Angelo Pierattini

«Este es el disco más completo de mi discografía solista»

POR CRISTOFER RODRÍGUEZ



Treinta años de trayectoria y el lanzamiento de su más reciente disco celebró Angelo Pierattini la tarde del 15 de octubre en el Teatro Nescafé de las Artes. El cantautor y, a estas alturas, emblema del rock chileno de este siglo, consagró su recorrido en un hito en vivo y una placa que dan cuenta del recorrido del guerrero. Sobre el álbum, sus avatares, el concierto y su presente artístico conversamos con el guitarrista que, en sus palabras, se encuentra en el mejor momento de su vida.



an pasado doce días desde la presentación de Angelo Pierattini en el Teatro Nescafé de las artes en su celebración de treinta años de carrera. Nos reunimos a concretar la entrevista que habíamos pactado días antes, y en la primera pregunta, Pierattini lanza una sentencia que será el hilo conductor durante toda la conversación: *«Estoy feliz, huevón. Al otro día del show estaba como en shock, porque superé todas mis expectativas. Fue un show bien pensado, pero con pocos elementos y yo di lo mejor que puedo dar, que es mi emoción. Yo estoy en otra tecla. Me interesa emocionar y a la vez emocionarme. Invitar a la gente a un espacio en que podamos abstraernos del mundo»*.

Lo curioso de esta premisa es que, para quienes hemos seguido la carrera de Angelo, no nos es difícil imaginar exactamente la misma respuesta sobre sus móviles artísticos si es que la hubiésemos hecho a inicios de la carrera de Weichafe o cuando recién despuntaba su incursión en solitario. La emoción cómo brújula de sus pasos.

Reviso la portada de su último álbum -bautizado de manera homónima- y recuerdo su show de aniversario. La figura del boxeador es el epicentro estético de su presente artístico y, a decir verdad ¿cuándo no fue así? Weichafe, su banda madre, toma el nombre del vocablo mapudungún para referirse a un guerrero. Este es Angelo Pierattini edición 2025. El guerrero incansable que consagra tres décadas de constancia lucha y amor a la música.

Los discos suelen tener una época, a veces con hitos de inicio y de cierre definidos. Si tiráramos una línea en tu biografía para encontrar el origen de tu reciente disco, ¿en qué punto pondrías esa línea? Siento que «Soy un aprendiz» (2021) me dio una dirección súper clara de conectarme con la música latinoamericana, pero en «Sara» (2023) empecé a probar este nuevo ensamble, los timbres que yo quería que sonaran en mi música. Una banda de rock con componentes del folclore como la guitarra de palo y el acordeón. Empezamos a tocar así con la banda, a desarrollarlo, a afinar ese ensamble y esos timbres, y eso me tomó un par de años, porque yo no quería tener un proyecto solo folclórico o solo cantinero. Yo vengo de un sonido ¿cachai? Yo soy voz, letra y guitarra eléctrica y eso siempre tiene que estar en mí música también.

Pasaron dos años entre «Sara» y tu reciente disco. ¿Cómo fue el proceso de encontrar ese sonido que querías? Empecé a pensar de qué manera yo podía articular esos timbres. Entonces empecé a sacar repertorio, después la gira de cantina con la Dominga (Corral) y el Pablo (Jara) en Argentina y en Chile. Me empecé a conectar con los chiquillos del folclore y a alimentar de su sensibilidad. Lo que quería hacer no tenía que sonar forzado, tenía que sonar fluido. Compuse *Pasarita* pero ese single quedó muy acústico. Después con *Ay morena*



Angelo Pierattini en compañía de su banda (foto de la izquierda) y del músico y compositor Cristóbal Briceño (foto de la derecha), durante la presentación del disco «Angelo Pierattini» en el Teatro Nescafé de las Artes, el 15 de octubre de 2025.



FOTOS: ANA FUENTES

EL DISCO CANCIÓN POR CANCIÓN

ANGELO PIERATTINI
Angelo Pierattini
Independiente, 2025
9 canciones · 33 minutos

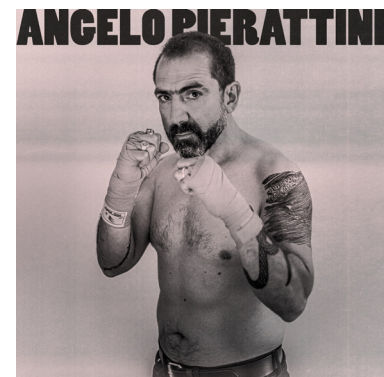
Publicado el 26 de agosto de este año, «Ángelo Pierattini» es el séptimo disco solista del cantautor. En su eterna exploración, tanto en Weichafe, Hueso, Cordillera y su carrera en solitario, el rock ha funcionado como centro gravitacional de su propuesta, sin embargo, los guiños a las músicas populares y de raíz pueden rastrearse desde sus inicios y por toda su discografía. Es en esta, su última publicación, en donde Pierattini considera que todo ese torrente creativo en el que se educó desde temprana edad se resuelve en una obra consagratoria. Este es el «canción por canción» en sus propias palabras.

No voy a cambiar

Creo que fue el segundo tema que compuse. Me encanta la música mexicana, huevón, me conmueve mucho. Invité a Cristóbal Briceño porque creo que su voz es como una especie de Juan Gabriel chileno, además también es una personalidad muy definida, y esta canción es como un manifiesto, entonces pensé en esta canción ad hoc, por su personalidad, forma de cantar y forma de interpretar. La armonía del coro es muy mexicana, inspirada en el regional antiguo. A veces las canciones parten por un lado y después se transforman en otra cosa, como esta que terminó siendo una canción más rock.

Fuiste un gran amigo

Fue una de las últimas canciones que compuse. Era bien triste. Yo me la imaginaba más lenta, porque partió con



una inspiración como de Chavela Vargas, voz y guitarra. Derivó en esta otra forma más canción porque sentía que de la otra forma quedaba muy folclórica, entonces mezclé esa melodía más latinoamericana con un formato de banda quizás más anglo. La letra es un desahogo. En la última década he hecho el ejercicio de cortar muchas amistades antiguas que estaban dando jugo, como haciendo agua. Fue un proceso muy doloroso y de una desilusión profunda, pero con mucho cariño, igual. En fondo, con cada una de esas personas, fue una despedida, pero con agradecimiento de los momentos buenos. Esta canción hace dos años no la hubiese podido hacer, porque hubiese sido más rabiosa. En este momento pudo ser así, porque es algo que ya decantó.

La fiesta

Esta es una canción bien abierta a la interpretación. Se me viene a la mente la última escena de la película «Deadman», que es mi película favorita. Esa película es un Vía Crucis, un western precioso sobre la muerte. Cuando murió mi viejo lo despedimos y su velorio fue una fiesta. Estábamos como cien huevones cantando, tomando vino, fue bonito. Hay una cosa utópica y espiritual que me ha inspirado mucho últimamente. He visto hartos el documental «Get back» y «Star wars», una tras otra, y me inspira esa cosa utópica que tienen. Hay una alegría profunda en esas películas que convocan más que la cresta.

llegué al ensamble que quería escuchar. Ahí todo fluye, mi guitarra eléctrica, mi voz, el acordeón, la guitarra acústica, el Hammond como de *Con su blanca palidez* de Procol Harum.

Coincide con este proceso tu mudanza a El Quisco. Cuando decidí producir el disco, necesitaba un espacio personal de reflexión. Mi trabajo siempre ha sido en bandas, pero hay una primera parte que es bien solitaria, que es cuando necesito ordenar lo que quiero.

Esa dimensión más personal, hogareña e incluso familiar, se percibió en el trabajo de promoción del disco y del show en el Nescafé. Una propuesta un tanto horizontal. Dijiste que el Nescafé era tu sueño ¿Era así? O sea, más que el Nescafé en particular, era generar una convocatoria que nos permitiera seguir avanzando como proyecto. Y no solo la convocatoria, que fuese una invitación en la que pudiéramos conectarnos emocionalmente. Para mí es muy importante cuando termina el show irme a firmar hasta el último disco. Eso siempre lo hablamos con la Bego (Begoña Olavarría) y con el equipo, que mi manera de hacer música también implica irme a sa-

car fotos con la gente que va, porque pretendo que mis shows tengan una energía distinta.

Mencionaste a Begoña, tu esposa, con quien hacen equipo en Litoral Producciones. Ese lazo familiar se sintió en el show con los músicos, especialmente con el abrazo de Pablo Ilabaca cuando te emocionaste después de cantar Papi, la canción dedicada a tu papá. Nuestra forma de trabajar es familiar, es entre amigos. Se incluye la banda y el equipo técnico. No aceptamos ningún tipo de energía que tenga que ver con exitismo ¿cachái? Nos ponemos estas condiciones porque amamos la música y amamos lo que queremos hacer y queremos que crezca para todos. Es un trabajo mancomunado. No andamos mirando el pasto del vecino y no nos interesa mucho cómo se hacen las cosas hoy. La banda, los técnicos son huevones de primer nivel, pero no están en el proyecto solo por eso, sino porque compartimos la misma energía. Mi música no es posible de otra manera. Siento que esa noche fue importante no solamente por una gran convocatoria o por haber hecho teatro importantísimo para la escena chilena, sino que porque también logramos calar en el corazón de cada una de las personas que estaban ahí.

Chocó la micro

Esta canción fue súper importante en el desarrollo musical y en la articulación tímbrica del disco. Es una canción bien medular, porque ahí están todos los instrumentos utilizados en un momento preciso. Me imaginé eso como entre Phil Spector y Los Panchos. Cuando estaba haciendo esta canción hablé con un amigo y le digo, «¿Cómo estái, huevón?» y me dice «Chocó la micro». Y ahí hice el tema, aunque nunca le conté. Le puse un poco de ficción igual, aunque después fue premonitoria pa’ otro amigo. Bueno, a quién no se han cagado.

Papi

Papi es de esas canciones que la tuve que guardar un rato cuando la compuse. Me salió en diez minutos, todo, letra y música, y la grabé en una toma. Pensé que tenía que ser una canción como de Atahualpa Yupanqui, porque para mí él tiene ese registro para hablar cosas profundas, incluso del más allá. Atahualpa es una especie de güija musical. Mi viejo no tuvo la posibilidad de ser músico, no tuvo nunca el apoyo familiar, entonces de alguna manera siempre sentí que estaba en un lugar que él me señaló.

Lo que se ve no se pregunta

Aquí se mezclan los Beatles y Miguel y Miguel. Fue muy consciente esa mezcla, por eso lo incluyo en esa camada de temas como *Chocó la micro* que me permitieron seguir profundizando en esa identidad musical. Yo le pongo el nombre a los temas antes de hacerlos y este lo encontré muy bueno porque también tiene algo de declaración de principios, cuando dice «Si me alejé de ti es porque yo no vendo mi libertad». Otro amigo me contó que conoció a una chica y la huevá pasó a «zona amigos» y ahí yo dije «Ah, cagaste» y empecé a armar la historia del tema.

Pasarita

Este tema es para mi mamá. Invité al Pancho Sazo porque encontraba muy coherente su voz con la canción, porque está hecha para un maestro, para una maestra en este caso. Mi mamá es la persona que me puso los palitos para que no me cayera. Así como mi viejo me dio la

música, mi mamá me dio la lucha, la fuerza, el rigor, las decisiones. Las buenas decisiones. Tener buen instinto. Es mi maestra en la vida. La canción es un huayno y la primera versión quedó muy folclórica, luego la trabajamos para darle un ambiente más cercano a mi estilo.

Ay morena!

Putá, temazo, huevón, de los mejores que he hecho en mi vida. Este tema pasó por hartas versiones. Hicimos una versión más mariachi con bronce, pero nunca me sentí cómodo ahí. La dejé un rato y después la retomé y empezamos a sacarle el potencial. Se la mandé a Los Vásquez y les encantó. Lo fuimos moldeando juntos. Me dijeron «Nos encanta el tema, pero tiene que tener algo de nosotros, tiene que tener un acordeón» y yo les dije «Pero si tiene un acordeón», porque ahí yo ya tenía claro que es el timbre que mi banda necesita. Lo produje hasta dar con la versión que quería y quedó súper lindo, con el pulso de la batería, el Hammond, los arreglos de Martín Silva, todo muy milimétrico y en su lugar.

Amo ver las gaviotas

En mi casa, el lugar donde yo hago mis canciones en el segundo piso, hay una vista hacia el mar. Nosotros vivimos en una puntilla, que es un sector de gaviotas. Ahí hacen su vida: se reproducen, cuidan a sus crías, mueren. Irme de Santiago y trabajar a contrapelo de la industria me permite ver esto todos los días. En Santiago está todo tan desnaturalizado y veo que los cabros jóvenes lo están pasando mal, no están disfrutando su éxito, están preocupados del siguiente paso todo el rato para no dejar de estar. También están volviendo como los zombies de la antigua industria con sus costumbres muy inhumanas. Por eso me siento afortunado de poder estar conectado con esta imagen de las gaviotas, que me conectan conmigo mismo, con la necesidad de hacer música, de emocionar y de organizarse de una manera más familiar. También hay una lectura religiosa, espiritual, como de conectarse con una deidad. Que disfrutemos la música, así como la disfrutamos todos los integrantes de la banda, ahí hay un Dios, pues, una huevá que no podemos dominar. 🐦

ANGELO PIERATTINI

GIRA 30 AÑOS DE LUCHA Y UN DISCO NUEVO

19 DIC
20 DIC
09 ENE
10 ENE
23 ENE
24 ENE
29 ENE
30 ENE
31 ENE

SANTIAGO SET WEICHAPE
SANTIAGO SET SOLISTA
CONCEPCIÓN
CHILLÁN
ANTOFAGASTA
IQUIQUE
PUCÓN
TEMUCO
PUERTO MONTT

SALA MASTER
SALA MASTER
CASA DE SALUD
BAR PRO CER
BARDOS
JARDIN DEL JOLGORIO
RUKA PUCÓN LA PIZZERIA
BOCA DE LOBOS
BAR BARADERO



PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO PARA EL FOMENTO DE LA MÚSICA NACIONAL

LITORAL



NICOLÁS ORMAZÁBAL

❧ *Al pie de mi guitarra* ❧

Curicó ha sido desde siempre cuna de buenos artistas. De esas tierras salieron nombres como el arpista Alberto Rey, quien junto al guitarrista Sergio Silva conformó el Dúo Rey-Silva; el cantante Luis Alberto Martínez, conocido como «la voz más triste de Chile», y autor del clásico *Hoy se casa*; y el músico Raúl Alarcón, quien bajo su nombre artístico de Florcita Motuda publicó uno de los mejores discos debut de la música chilena («Florcita Motuda», 1977). Todos ellos dejaron una huella en la música folclórica y popular.

Varias generaciones después emerge otro nombre nacido en territorio curicano: el guitarrista y productor Nicolás Ormazábal (26), integrante de la banda indie pop Floresalegría, con quienes publicó en 2024 el alabado disco «Expectativas de ciertos lugares». Ese mismo año fueron los encargados de abrir dos fechas de los conciertos «Revuelta», que el grupo penquista Los Tres realizó en el Movistar Arena.

Entre el rock y el folclore

El primer acercamiento de Nicolás a la guitarra se produjo cuando apenas era un niño. «Jugueteando con las cuerdas de la guitarra de mi hermano me enganché, y desde ahí empecé a tomar clases con una profesora folclorista de Curicó», recuerda.

A los quince años, e influenciado por la música de Los Bunkers, formó su primera banda: Los Clichés. «Con esta banda tuvimos la suerte de arrendar una mediagua que estaba en el patio del restaurante Palta Tomate Mario, un



LADOB

FOR MISSAEL GODOY

clásico curicano. Teníamos la sala para nosotros todo el día. Nos pegábamos maratones en el verano. Llegábamos a las 12 y nos íbamos a las 9 de la noche», rememora.

Pasaron unos años cuando finalmente se radicó en Santiago. Fue en plena pandemia que junto a dos amigos armó Costamora. Cercanos a un sonido que abraza el indie rock, el conjunto —actualmente transformado en quinteto— ha publicado dos trabajos: el EP «Ámbar» (2020) y, más recientemente, el larga duración «Demás que vas a estar mejor» (2025).

En 2023, mientras cursaba la carrera de pedagogía en música en la Universidad Alberto Hurtado, y luego de asistir a una masterclass del guitarrista y compositor argentino Máximo Diego Pujol, Nicolás Ormazábal se volcó en la investigación e interpretación del repertorio folclórico tradicional. Principalmente la tonada. Fue así que no tardó en crear el conjunto de guitarras Baeza y Los del Riachuelo.

Actualmente, Ormazábal junto a Romina Baeza en guitarra y voz, da vida al dúo Baeza Ormazábal. Con esta formación —a la que se sumaron en el estudio Sebastián Monarde y Luis Pardo en guitarras, Diego James en bajo y Benjamín Donoso en bongós— publicó este 2025 la canción *Vida mía*, composición de Carlos Carrasco, y que popularizó décadas antes la banda salvadoreña Los Apaches. «Algo que he pensando mucho sobre este repertorio tradicional es su forma de conectar con la gente a través de los recuerdos. Muy distinto a cuando estás cantando tus canciones de rock. Ofrecer estas instancias emotivas me ha hecho conectar con mi historia también». **A**



Tan lejos y tan cerca

La serie *Sonido Amerindio*, basada en archivos sonoros del Museo Precolombino, fue transmitida a fines de 2024 por las ondas de Radio Valentín Letelier de la Universidad de Valparaíso y está disponible en plataformas de podcast y en sonidoamerindio.org. El periodista y músico Luis Felipe Saavedra, uno de sus realizadores, presenta aquí ese trabajo. *«Lo amerindio no es un adorno ni un estilo, sino una dimensión estructural, constitutiva de nuestra identidad sonora»*, dice. *«Aunque esté oculta, mestizada o transformada, su presencia sigue siendo esencial»*.

POR LUIS FELIPE SAAVEDRA



na de las experiencias musicales más significativas que recuerdo fue una presentación del grupo La Pichimuchina en el Museo de Arte Precolombino, en 2008. Ese día, el conjunto montó un espectáculo que era más un rito que un concierto: se movían por la sala, hacían sonar los cuerpos con cascabeles, tocaban flautas que nunca había escuchado y cantaban hasta entrar en trance. Al final, entregaron cañitas al público, que al soplarlas dejó de ser audiencia y se sumó a un acto sonoro colectivo, que terminó con una caravana recorriendo la Plaza de Armas de Santiago.

Era tan distinto a lo que sonaba en Chile en ese momento, que me interesé en comprender el origen de los instrumentos y dinámicas en que se inspiraba el ejercicio libre y contemporáneo del grupo de José Pérez de Arce, Claudio Mercado y otros no músicos. Y les seguí la pista, vi los documentales que ellos producían sobre bailes chinos o canto a lo divino y, sobre todo, me maravillé con los registros históricos que publicaban en la web del Museo de Arte Precolombino.

Años más tarde, coincidí nuevamente con José Pérez de Arce y, tras un par de conversaciones, comprendí que su conocimiento y mirada sobre la música de pueblos indígenas eran tan valiosos que merecían un espacio digno. Estoy convencido de que la música se aprecia mejor cuando se entiende cómo funciona, así que le propuse hacer juntos una serie radial para compartir con un público no especializado sus investigaciones y los audios que ha recopilado durante cuatro décadas, desde Arica hasta Tierra del Fuego. Porque se pueden leer libros y *papers* académicos. Se pueden escuchar grabaciones, están disponibles. Pero para un primer acercamiento, una toma de contacto, no se me ocurre una mejor vía que una serie de programas radiales que funcione como una guía de escucha.

Sonido Amerindio no quería ser la traducción de un curso universitario al formato radial, aspirábamos a que la experiencia de escucha fuera accesible y significativa. Para eso, nos permitimos ciertas licencias: que la información y el sonido fluyeran juntos, que la estructura fuera flexible, que los conceptos se revelaran a través de

ejemplos más que definiciones. La propuesta fue bienvenida: José es un artista audaz, lo ha demostrado en sus discos y presentaciones con La Chimuchina, en su obra sonora y visual «Son ido», en su personal uso del guitarrón chileno, todos elaborados a partir del conocimiento de la tradición, pero sin miedo a desviarse hacia terrenos experimentales. Con el apoyo de un Fondo de la Música, sumamos a Claudio Mercado, responsable del archivo sonoro del Museo Chileno de Arte Precolombino y uno de los mayores conocedores del tema. Invitamos a Rosa Quispe, cantora, poeta y traductora aymara, y convocamos a Carlos Reinoso —músico de Mostro y Ayeaye— para que diseñara un ambiente sonoro que acompañara con sutileza cada episodio.

Desde el comienzo, asumimos la paradoja de hacer una serie sobre músicas que no existen para ser grabadas y escuchadas de forma remota, porque su esencia es suceder y desaparecer en un lugar y momento determinados. Nunca se presentan solas, son parte de un entramado mayor, siempre acompañadas de danza, gesto, rito, comunidad y paisaje. José tenía muy clara esa limitación, que a la vez nos ofreció la posibilidad de concentrarnos exclusivamente en el sonido y profundizar en su significancia cultural.

Al indagar en el vasto Archivo del Museo Precolombino, aparecieron una y otra vez los nombres de investigadores como María Ester Grebe, Osvaldo Jaque y Margot Loyola, Jaime Morán y María Luisa Morales, entre muchos otros que, desde mediados del siglo pasado, documentaron cantos kaweskar, coplas licanantay, tarkeadas aymaras, guillatunes y bailes chinos. La grabación más antigua que usamos fue de un canto mapuche captado en 1940 por la musicóloga argentina Isabel Aretz, y la más fresca apareció durante la producción de la serie, cuando la hija de Evangelista Sosa, del pueblo atacameño de Talabre, le entregó al museo un disco con la voz de su madre, que acababa de morir. Fue un privilegio poner al aire, por las ondas de la Radio Valentín Letelier de la Universidad de Valparaíso, aquellos tesoros.

El proceso de investigación y selección del material fue, al menos para mí, una etapa de descubrimiento y gran aprendizaje. Gracias a la mediación de José, Claudio

y Rosa, los registros —que podían parecer lejanos o enigmáticos para quien no está familiarizado con ellos— comenzaron a adquirir sentido y profundidad. La escucha atenta, guiada por su experiencia, permitió abrir una puerta hacia formas e comprender el sonido desde otras coordenadas culturales. Pero el mayor desafío fue definir las temáticas para doce capítulos. Tras extensas y muy enriquecedoras conversaciones, en vez de seguir una estructura por pueblos o zonas, que es lo más usual, optamos por ejes temáticos, en un ejercicio más cercano al ensayo que a la taxonomía: el calendario musical y sus ciclos, el trance y chamanismo, la comunicación con los animales, las voces y la música íntima, las flautas y sus timbres, el carnaval, la orquesta amerindia y los sonidos que se mestizan.

Una de las claves conceptuales que articulan la serie es la diferencia entre música y *musicar*. En las sociedades occidentales, la música es una obra, un objeto, una grabación. En las sociedades amerindias, el sonido se hace y se comparte. No hay público ni escenario; hay comunidad. Esta distinción, trabajada por Thomas Turino y otros autores como Christopher Small o Steven Feld, atraviesa cada episodio del programa. El *musicar* es una actividad colectiva, una forma de estar con otros seres: humanos, animales, espíritus. La música no es para ser oída por otros, sino para comunicar, invocar, agradecer, proteger. Es una práctica de relación más que de presentación. Esa comprensión cambia radicalmente la forma de escuchar.

Otro aspecto fundamental que desarrollamos es la dimensión tímbrica, ese lenguaje del sonido que rara vez ocupa el centro en los análisis musicales. América es el continente de las flautas, existen infinidad de ellas, pero, a diferencia de Europa, en las músicas amerindias su función no es melódica sino tímbrica. Las flautas pareadas, como las de los sikuris andinos o bailes chinos de la zona central y el norte chico, no buscan la nota pura ni el tono limpio. Lo que emerge es otra lógica: sonidos vibrados, rajados, de soplido enérgico y rugosidad deliberada. Flautas que se responden entre sí durante horas, en vaivén, generando una música colectiva, inestable, cargada de armónicos y resonancias que no se

pueden fijar en una partitura. Escuchar esos registros es también cuestionar nuestras propias categorías: ¿qué entendemos por afinación?, ¿por qué confundimos limpieza con belleza?

Durante cuatro capítulos exploramos los modos en que las músicas de los pueblos originarios de Chile se articulan en torno a los ciclos naturales —las lluvias, la siembra, la cosecha, la muerte, el nacimiento—, pero también cómo esas músicas se entrelazan con las fiestas del calendario católico, en una trama de mestizajes complejos. Desde el We Tripantu hasta la Fiesta de San Santiago en Usmagama, desde el floreo de llamas en el altiplano hasta los cantos de Navidad en Peine, lo que emerge es un calendario musical donde lo ancestral y lo impuesto se encuentran y se transforman. En el carnaval de Cariquima, por ejemplo, el toque de los pinquillos se extiende por varios días y sus sonidos vinculan a los vivos y los muertos, a las cosechas y a las montañas. A lo largo del año, cada mes trae su música, cada celebración su densidad sonora.

Si las grandes fiestas impresionan por su energía y dimensión colectiva, existen sonidos íntimos menos conocidos, pero igualmente valiosos. En el cuarto capítulo de la serie escuchamos la vida familiar que se teje alrededor del fuego, donde se canta, se cuentan historias y se construye la base afectiva de la comunidad. Hay canciones infantiles, juegos, cantos para enamorar, toques solitarios que acompañan al pastor en la puna mientras cuida sus llamas. Tuvimos la suerte de tener en el equipo a Rosa Quispe, quien compartió con nosotros el *Pishquita pishquita*, un canto aymara que aprendió de su madre y le cantó a sus guagüitas. Son expresiones que rara vez trascienden el ámbito doméstico, pero que transmiten tanto como los rituales públicos.

Uno de los capítulos más reveladores fue el dedicado al chamanismo, el trance y el perspectivismo amerindio. Escuchamos la grabación de un pelotún de la machi Eugenia que José Pérez de Arce registró en Collahue en 1992 y comprendimos que la machi no interpreta música, *musica* hacia otros seres. Y su kultrún no es simplemente un tambor, sino un instrumento de poder, una extensión del cuerpo de la machi que contiene su voz, sus objetos rituales y su vínculo con el mundo



Las tropas de lakas o lakitas (foto de la izquierda) y los bailes de chino (foto de la derecha) son dos de las expresiones populares presentes en el programa *Sonido Amerindio*.

espiritual. Lo mismo ocurre con el canto a la ballena durante tres días de Lola Kiepja, última chamán selk'nam, o la relación con el sirinu, el espíritu del agua que entrega las melodías a los músicos andinos. En estos contextos, el sonido no decora ni acompaña: actúa, transforma, guía. Fue en este episodio donde la paradoja de nuestro proyecto se hizo más evidente: grabar lo que no busca ser grabado, traducir con micrófonos y palabras aquello que solo tiene sentido en el hacer ritual.

Muchos de los sonidos que aparecen en la serie han sobrevivido al desprecio y la censura. No se enseñan en las escuelas, menos en los conservatorios, tampoco se difunden por los medios de comunicación, pero se han mantenido vivos en los cuerpos que los ejecutan y en las comunidades que los transmiten.

Para los pueblos originarios, el proceso de colonización significó la interrupción violenta de civilizaciones que habían florecido durante siglos o milenios. Sus voces, cantos e instrumentos fueron sistemáticamente silenciados, marginados del relato oficial, y solo ahora —muy

lentamente— comienzan a recuperar un lugar en la narrativa histórica. Sin embargo, que no se haya querido escuchar ese sonido no significa que haya desaparecido. El sonido amerindio sigue vivo: en las comunidades rurales y también en las ciudades, entre la continuidad y el cambio, entre la resistencia y la adaptación.

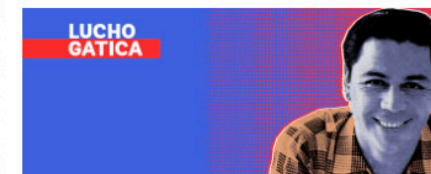
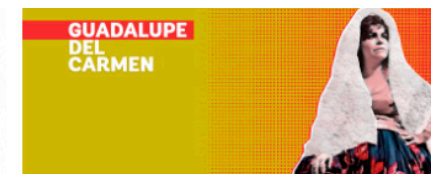
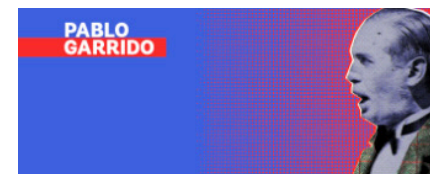
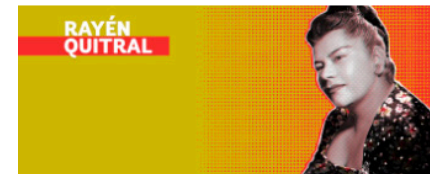
Heredamos una narrativa que define lo americano como una mezcla, un mestizaje, pero rara vez nos detenemos a examinar qué significa realmente esa mezcla. En esa versión simplificada de la historia, lo europeo ocupa el centro, mientras que lo indígena aparece como un gesto decorativo, un aire, una nota al pie. La serie *Sonido Amerindio* buscó contribuir a una comprensión menos asimétrica, porque lo amerindio no es un adorno o un estilo, sino una dimensión estructural, constitutiva de nuestra identidad sonora. Aunque esté oculta, mestizada o transformada, su presencia sigue siendo esencial. No se trata de volver a un origen puro, sino de aprender a escuchar lo que ha estado ahí todo el tiempo, tan lejos y tan cerca a la vez. ■

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
Conduce: David Ponce

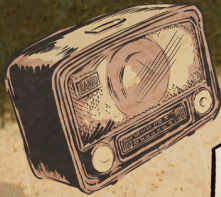


NO MORIRÁ JAMÁS. Un podcast de MusicaPopular.cl



RADIO NUEVO MUNDO PRESENTA

**NUEVO
MUNDO**



DONDE PICA EL ABEJORRO



Conducen

Carolina Adaros
Claudio Constanzo
& Missael Godoy

Señal 930 AM

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

