

# Historiografía musical chilena, una aproximación

**Víctor Rondón**

Facultad de Artes, Universidad de Chile

rondon.victor@gmail.com

## Presentación

El presente escrito se deriva de un reciente proyecto de investigación en torno a la historiografía de la música chilena.<sup>1</sup> Nos habíamos propuesto caracterizar y comprender el relato historiográfico sobre música de todo tipo en Chile, a través del análisis de libros publicados,<sup>2</sup> por lo que, durante dos años, nos abocamos a la ubicación de ese material, a su evaluación y a la elaboración de criterios que permitieron la constitución final del universo de estudio.<sup>3</sup> El solo acto de comunicar tales contenidos de manera pública, estimábamos, podría revelar implícitamente al menos tres cuestiones fundamentales: una conceptualización de lo musical (que discrimina y distingue), cierta teoría cultural (que fundamenta la operación previa) y algún concepto de sociedad (a la que pretende contribuir). El acto de enunciación podría, además, remitir a otros dos aspectos, como son la ideología del autor y el contexto de producción que habría condicionado su aporte. En su conjunto esta producción configuraría un ejercicio discreto del poder que pretendería validar un dictum que, junto con instalar una versión de cierta historia musical chilena, canonizaría materiales musicales diversos tales como repertorios, períodos, creadores, intérpretes, instituciones, etc.

---

1. Fondecyt regular n° 1140324 “Música, historia y narración: hacia una historiografía de la música chilena”. Las actividades se extendieron entre los meses de marzo de 2014 a 2016 y contó con la colaboración de la estudiante tesista del Magíster en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y ayudante de investigación Fernanda Vera M. Agradecemos la permanente colaboración a este proyecto de José Manuel Izquierdo, PhD (c) in Music, Clare Hall, University of Cambridge.

2. Esto es, bajo la forma de libro de circulación pública. Excluimos en esta oportunidad la producción de circulación académica, tales como tesis y artículos, así como capítulos aparecidos en libros de temáticas más amplias.

3. En paralelo a este universo nos aplicamos, además, a la investigación bibliográfica de temáticas complementarias tales como historias de las artes en Chile, historias de la música en Latinoamérica, historiografía general chilena y otras obras sobre problemas historiográficos generales, a fin de afinar nuestros dispositivos de análisis específicos en relación a esta producción.

El criterio que mayor consecuencia tuvo en nuestra tarea fue el de definir como aporte a la constitución de nuestra historiografía musical a toda publicación que tratara algún tema, problema o evento que remitiera a una temporalidad específica, describiera o interpretara algún proceso, declarara sus fuentes y propusiera una narrativa al respecto. Así, desde un reducido número de obras que declaraban explícitamente su carácter de aproximación histórica al tema de la música chilena,<sup>4</sup> el universo se vio ampliado considerablemente al punto que se impuso la siguiente tarea: distinguir tipos de producción historiográfica musical que permitieran una labor analítica más acotada.

Este documento pretende socializar tal distinción inicial, en que los grupos están constituidos no por tipos de música, sino por las características de su narrativa historiográfica, según fueron apareciendo a través de los años, aspectos que hemos resumido a través de algunas tablas y la inclusión de tal bibliografía ordenada cronológicamente y no alfabéticamente, como es usual, en un anexo al final. Por tanto, este escrito no es el producto final de nuestra investigación sino su punto de partida, constituyendo, en realidad, una propuesta que esperamos pueda ser discutida, rectificada o complementada por la comunidad académica más allá de las disciplinas musicológica o histórica que, como se verá, no son precisamente las que han producido la mayor parte del universo que hemos tratado.

Distinto es el caso de los resultados a los que hemos llegado después de haber distinguido un sub-conjunto de esta historiografía musical, sobre el cual hemos aplicado un análisis que pretendió responder a nuestros objetivos iniciales. Tal grupo fue la historiografía de la música popular del período de posdictadura, analizada bajo la perspectiva de construcción de memoria, bajo la forma de un artículo cuya aparición prevemos paralela a la del presente escrito.<sup>5</sup> Esperamos poder hacer lo mismo con el resto de esta producción historiográfica; solo entonces podremos considerar que esta investigación, en sus objetivos originales, se ha dado por concluida.

---

4. En este proyecto consideramos historiografía musical chilena a aquella producción escrita y publicada por autores nacionales dentro o fuera de nuestro territorio, pero cuyos ejemplares se encuentran disponibles públicamente en el sistema nacional de bibliotecas. Un criterio similar encontramos en los materiales musicales incluidos en el *Fichero bibliográfico* que edita la revista *Historia* del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile o en el trabajo de Cristian Gazmuri *La historiografía chilena (1842-1970)*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Taurus, 2 vols., 2006. Sin embargo nos encontramos con algunos casos de autores nacionales que habiendo publicado en el país se refieren a temas o panoramas de la música internacional, como es el caso de Luis Arrieta Cañas (1925) cuyas cartas, publicadas por la prensa santiaguina, se refieren a las impresiones del autor sobre la vida de conciertos en París, alrededor de 1888; Luis Artigas González (2009) cuyo trabajo sobre el jazz constituye un panorama internacional, histórico y estilístico, desde el punto de vista del autor luego de una dilatada trayectoria como auditor, músico aficionado, difusor y comentarista (un caso parecido al de Juan Marino y su *Breve (y única) historia del jazz en Chile (las primeras cuatro décadas)*, manuscrito fechado en 1994 que quedó inédito luego de la desaparición del autor y que tuvimos la oportunidad de consultar gracias a la copia que nos mostró el musicólogo Juan Pablo González; igualmente, de Marino ha quedado inédita su *Guía de la música popular en Chile 1800-1980*); y Fabio Salas (1998) cuya versión previa, de 1987, estudiaba el rock como fenómeno internacional, pero en su reedición en la siguiente década, que es la que incluimos, incorpora dos nuevos capítulos abocados a revisar la escena en los años 90 y el caso chileno. Otros casos que escapan desde la historiografía musical hacia la literatura son los de la periodista Elizabeth Subercaseaux, quien ha publicado dos novelas en torno a los músicos Robert Schuman (*La música para Clara*, 2014) y Johannes Brahms (*La pasión de Brahms*, 2016), y del músico Luis Le-Bert, con su libro sobre los orígenes negros de la cueca en Chile (*La noche de las estrellas*, 2012).

5. "Una aproximación a las historias de la música popular chilena de posdictadura como ejercicio de construcción de memoria", *Neuma*, Universidad de Talca 9 (1), 2016, en edición.

En el presente documento, el aparato conceptual musicológico (que incluye conceptos tales como *música, obra, intérprete, compositor, género, repertorio*, etc.) que ha venido siendo discutido desde la disciplina desde hace bastante tiempo, no ha sido revisado, criticado ni definido y nos limitamos a emplearlo en los distintos sentidos en que ha sido recogido en la producción que hemos trabajado. En el ámbito de la disciplina histórica hemos empleado el término *historiografía* en su acepción más simple, esto es en tanto escritura de la historia. El escrito comprende dos secciones, la primera de las cuales se aboca a resumir y caracterizar la producción historiográfica musical chilena, mientras que la segunda propone algunas consideraciones al respecto, tematizadas por algunos ejes y problemas fundamentales que nos han parecido orientadores de posteriores discusiones. Al final, como hemos adelantado, se incluye la bibliografía considerada hasta el momento,<sup>6</sup> en orden cronológico de publicación.

### Historiografía de la música chilena

Hasta donde sabemos, quien primero concibió y publicó en letras de imprenta el concepto de “historia de la música en Chile” fue José Zapiola, a mediados del siglo XIX. Al parecer, sus *Apuntes* de 1852, así como sus *Recuerdos* (1872-1879) pretendieron constituir a su época y figura en los elementos fundantes de tal construcción histórica.

Alrededor de un siglo habría de transcurrir para que Eugenio Pereira Salas, finalmente, la erigiera a través de sus libros de 1941 y 1957, que instalaron una gran narrativa sobre la música en Chile desde mediados del siglo XVI hasta los albores del XX. Por la variedad de prácticas, espacios, repertorios y actores musicales, su propuesta bien podría considerarse una primera aproximación a la historia social de la música de tales períodos. Sin embargo, esta operación tenía por finalidad convertirse en el fulcro para erigir “la magnífica arquitectura de la música contemporánea en Chile” (1941, xiii), que no era otra que el proyecto puesto en movimiento en la década de 1920 y encabezado por Domingo Santa Cruz quien, por lo demás, prologa el primero de sus libros inaugurando esta historiografía. Tal plan implicaba convertir el oficio musical en profesión y, sobre todo, restringir el concepto de música a aquella de carácter artístico. Por cuanto la institución que albergó este proyecto fue la universidad, esa música adoptó con propiedad el adjetivo de académica, luego, simplemente, el de música de arte.

En tal contexto surge el aporte de Pereira Salas que ha sido considerado con justicia como el más relevante no solo por su carácter general, sino porque ofrece un horizonte teleológico que, junto con valorar su presente como el mejor instante al que ha llegado el desarrollo musical nacional (tal como lo evidencia la cita más arriba incluida), esboza un porvenir aún más promisorio.<sup>7</sup> El autor, por tanto, escribe para el lector coetáneo y por venir, consciente de que el éxito del proyecto institucional que acompaña depende en buena medida de la vigencia de su narrativa histórica. En este mismo sentido es posible valorar la contribución de Samuel

---

6. Aunque pretendimos ser exhaustivos, estamos conscientes de que varias publicaciones, que por diversos motivos no fuimos capaces de ubicar, quedaron excluidas. Al respecto, y en tanto no consideremos concluido nuestro proyecto, seguimos incorporando tales materiales, al igual que aportes de reciente aparición. En todo caso, estimamos que el universo constituido debe representar un porcentaje suficiente (alrededor del 90%) como para permitir considerar plausibles nuestras generalizaciones.

7. Inevitable resulta no relacionar también el contexto en que escribe y publica Pereira Salas, con el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941) y su ideología respecto del rol de la educación como tarea del Estado, cuestión que no hemos terminado de elaborar.

Claro Valdés, cuando, tres décadas más tarde, en 1973, replica y actualiza este esfuerzo. Ambos, el historiador y el musicólogo, compartieron semejantes espacios corporativos y adscribieron al mismo proyecto institucional y artístico, constituyendo las voces fundantes de nuestra historiografía musical.

Sin embargo, en el período que media entre los escritos de Zapiola y los de Pereira Salas, fueron publicados varios trabajos sobre diversos asuntos musicales que buscaban comunicar opiniones, valoraciones, experiencias, datos y recuerdos, bajo la forma de críticas, crónicas y reseñas. Tales son, por ejemplo, los aportes de Pedro Nolzco Cruz sobre los aficionados (1877-78), Salvador Ribera y Luis Alberto Águila sobre la ópera (1895), Luis Sandoval sobre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1911), Emilio Uzcátegui García sobre compositores e intérpretes (1919), Anibal Aracena Infanta sobre la vida musical local y sus actores (1920), y Luis Arrieta Cañas sobre la vida de conciertos (1927). Al igual que Zapiola, estos autores les hablan directamente a sus contemporáneos y están directamente concernidos con las prácticas, repertorios y discursos musicales que relevan, lo que confiere a sus escritos un valor testimonial que los habría de transformar en fuentes históricas. Esta producción se aproxima también a una cierta construcción de memoria, primera aproximación a esta operación en nuestra historiografía, mas no la última, como veremos más adelante.

Posteriormente, y desde el momento mismo que se erigen las historias generales, surge una línea historiográfica musical que aborda temas específicos que no habían sido tratados en los escritos antecedentes, ni desarrollados en estas historias fundantes. Tal producción, que podríamos llamar historiografía temática, se inaugura en nuestra opinión con el aporte de Manuel Abascal B. sobre la zarzuela (1940), y se prolonga hasta nuestros días, siendo uno de los últimos aportes el de un colectivo de investigadoras sobre la cumbia chilena (Ardito, Karmy, Mardones y Vargas 2016). Esta línea ha cubierto prácticas y repertorios musicales que nutren cada una de las categorías que tradicionalmente agrupan el universo musical en docto o académico, popular y tradicional. Así tenemos, por ejemplo, entre aquellas que se relacionan con la primera, trabajos como los de Vicente Salas Viu (1952, 1966), Roberto Escobar (1971), Federico Schumacher (2005) y Rafael Díaz y Juan Pablo González (2011), que examinan diversos aspectos de la creación musical académica o de arte. Aportes como los de Antonio Acevedo Hernández (1953), Juan Uribe E. (1958), María Ester Grebe (1967), Raquel Barros y Manuel Dannemann (1970), Ramón Campbell (1971), Miguel Jordá (1978), Pablo Garrido (1979), Samuel Claro V. (1994) y Claudio Mercado (2003), son representativos de las historias temáticas que se ocupan de los géneros y temas que provienen de la música tradicional. Entre las dedicadas a la música popular y el jazz se cuentan, cronológicamente, las de Valerio Fuenzalida (1985), Tito Escárate (1993), Álvaro Godoy y Juan Pablo González eds. (1995), Álvaro Menanteau (2003), Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005 y 2009) y David Ponce (2008).

De manera complementaria y ampliando aspectos singulares no detallados en las historias que hemos considerado fundantes y temáticas, es posible advertir un universo de narrativas históricas que hemos calificado como microhistorias,<sup>8</sup> básicamente por la escala reducida de

---

8. A pesar de la multiplicidad de trabajos que discuten o emplean el término "microhistoria" en el ámbito de la historia social y cultural, hasta hoy no existe un texto teórico que defina el paradigma bajo el cual se han amparado las heterogéneas investigaciones que asumen esta etiqueta y, más que una técnica o metodología, se le ha considerado una reacción a una coyuntura específica de la historia social que se propone reformular. Giovanni Levi la define como una práctica basada "en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio

su enfoque. Algunos de los ejemplos más tempranos de estas son los de Fernando Barraza (1972) sobre la Nueva Canción Chilena, y entre los más recientes se encuentra el de Silvia León y Ricardo Henríquez Saá (2015), dedicada a la figura de Palmenia Pizarro.

Aunque esta producción ilumina diversos aspectos en cada una de las categorías de música más arriba señaladas, resulta cuantitativamente sobresaliente la dedicada a la música popular, siendo la historia de vida o biografía una forma recurrente. Dentro de este mismo grupo, reviste especial relevancia la ingente producción de microhistorias publicadas en el período de posdictadura –especialmente en las dos últimas décadas– que parecen reeditar las operaciones de construcción de memoria que relacionábamos con los escritos historiográficos musicales antecedentes a la producción fundante.

Si en estos últimos el hito histórico que los signa se relaciona con el influjo progresista actualizado por los eventos centenaristas y el proyecto de modernización musical que desembocó en la reconversión del antiguo conservatorio en un espacio académico, en el caso de los primeros, todo señala que ha sido el período y proceso vivido durante la Unidad Popular y Gobierno Militar (1970-1990) el que ha desencadenado este intento por reivindicar en democracia una memoria colectiva que, para el tema de la música, entonces y ahora, ha encontrado en el oficio periodístico su principal agente.

Una distinción tentativa de todo este universo historiográfico, que al momento de redactar estas líneas alcanza a los 165 ítems, es la que resume la siguiente tabla.<sup>9</sup>

	De arte o académica	Popular	Tradicional
Categorías analíticas predominantes	Compositor Obra y estilo Relación institucional (academia)	Intérpretes Repertorios Industria fonográfica	Cultores Género Contexto cultural
Cobertura	15%	48%	37%

Tabla 2 / Porcentaje de cobertura historiográfica y principales categorías analíticas.

Y respecto al porcentaje de publicaciones a través del tiempo, el resultado por décadas, excluyendo la producción que hemos llamado “Antecedente”, es como se observa a continuación.

intensivo del material documental” (“Sobre microhistoria” en *Perspective on historical writings*, Peter Burke ed., Polity Press, 1991. La edición española, bajo el nombre de *Formas de hacer historia*, Alianza Universidad, es de 1993 y 1996. De esta última he tomado la cita en la p. 122). Por la notabilidad que en esta práctica ha tenido la figura de Carlo Ginzburg resulta imprescindible la lectura de su escrito “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella” (en *Manuscripts. Revista d’Historia Moderna*, Universidad Autónoma, Barcelona, n° 12, Gener, 1994, pp. 13-42).

9. Los porcentajes son aproximados, por cuanto debimos contemplar ciertos casos singulares que calificaban en más de un tipo. Igualmente tanto el “carácter” como la “operación historiográfica” deben entenderse como tendencias predominantes, pues en cada grupo se observan excepciones.

Década	Número	Porcentaje
1940	2	1,2%
1950	8	5,0 %
1960	2	1,2 %
1970	14	8,6 %
1980	6	3,6 %
1990	20	12 %
2000	41	25 %
2010	62	38 %

Tabla 3 / Porcentaje de producción historiográfica musical por décadas.

## Algunas consideraciones

### *La dicotomía "de arte" y "popular"*

Un primer aspecto que salta a la vista es que, en las últimas cuatro décadas, la producción historiográfica musical chilena ha experimentado un considerable aumento que, cuantitativamente, supera a toda la producción previa. De hecho, la producción aparecida desde la recuperación democrática –en 1990– hasta el día de hoy, representa el 75% del universo total considerado. Esta producción ha venido desarrollando temas específicos que, bajo la forma de monografías, microhistorias y biografías, dan cuenta de asuntos que no encontraron lugar en las historias generales. Por su parte estas últimas, siendo minoritarias, se han constituido en ineludibles referentes en tanto narrativas históricas oficiales, no solo por la temporalidad que abarcan (siglos) o la calidad de la investigación, sino que además por estar refrendadas por el poder institucional de la academia y el prestigio profesional de las disciplinas de la historia y la musicología. Esta misma preeminencia se observa también en la historiografía de la música popular en la que obras que también desarrollan una mirada de períodos largos (décadas) escritas por profesionales provenientes de estas mismas disciplinas y ámbitos académicos, se han constituido en referentes en su ámbito.<sup>10</sup>

Tanto las músicas de arte como las populares ponen en tensión no solo dos tipos de repertorios, estéticas, prácticas y espacios sociales, sino también dos estilos de producción historiográfica que, en su dimensión metodológica, encuentran en la constitución de sus fuentes sus elementos característicos. Por cuanto la temporalidad de la narrativa sobre la música popular corre paralela a la del desarrollo tecnológico relativo a los dispositivos de grabación y reproducción sonora, así como al desarrollo urbano y social de los espacios de entretención y los medios de comunicación que los cubren, el tema de la música popular se ha incorporado orgánicamente a la historia de nuestra sociedad del siglo XX, empleando las fuentes producidas por ella. Tal relación parece dar cuenta de cuestiones no tanto teóricas como metodológicas referidas a la constitución de las fuentes, porque es fácil advertir que, aunque la categoría de música popular existe para períodos anteriores, no sucede lo mismo con su investigación, y las fuentes preferentes (revistas y periódicos, grabaciones, filmaciones y entrevistas) suelen circunscribirse a épocas actuales o muy recientes. En otras palabras las historias de la música popular de los siglos previos al XX no se han escrito, no porque no exista, sino porque sus fuentes resultan más elusivas.

10. Es el caso de González y Rolle 2005 y 2009.

Al avanzar en este ejercicio analítico e intentar evaluar el conocimiento musical aportado por nuestra historiografía en otros ámbitos, resulta ineludible mencionar que el sistema de las artes que autoriza a ciertos repertorios de tradición escrita de origen europeo a ostentar la etiqueta de Música de Arte –así con mayúscula– fue construido e instaurado en Europa a fines del *Áncient Règime* y consolidado luego institucionalmente a inicios del período que llevó a los países a configurarse como repúblicas.<sup>11</sup> Lo anterior, por cuanto las músicas previas a ello, que en Europa se incluyen bajo las etiquetas de *clásica*, *barroca* y *renacentista* y que en nuestra área se incluyen bajo la etiqueta *colonial*, no encuentran en dicho sistema de las artes el aparato conceptual y categorías analíticas adecuadas para dar cuenta de ella cabalmente, porque es posterior. Llama la atención que en este universo de producción historiográfica que reseñamos, aún no figure un título específico que interprete de manera comprensiva la música del período colonial y/o republicano en Chile, toda vez que en esta temática se han venido produciendo avances relevantes, pero que circulan básicamente en artículos académicos y capítulos de libros de temáticas más amplias lo que, junto con incluirlos, los diluye e invisibiliza para el lector común de temas musicales.

Una situación singular que también pone en tensión una dicotomía análoga, es la que se observa en el transcurso histórico de la ópera en Chile y su consiguiente historiografía. Este género, especialmente en su versión italiana decimonónica, fue tildado por cierta elite intelectual chilena de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX como populachero y de dudoso gusto.<sup>12</sup> Consecuentemente, esta expresión dramática musical no encontró un lugar adecuado en las historias generales fundantes, claramente orgánicas al proyecto artístico institucional que hemos identificado más arriba. Por otro lado, dado que la ópera (o más bien la asistencia a ella) sería posteriormente considerada un dispositivo de pertenencia y prestigio social, no concitó en otros sectores –como no fuera entre sus propios seguidores– el interés de historiar su presencia. Así, desde fines del siglo XIX hasta fecha reciente, la historiografía de la ópera en nuestro medio se caracteriza por su carácter apologético y descriptivo, centrado fundamentalmente en el recuento de obras y autores por temporadas, sus actores (compañías e intérpretes) e incluso su público, reflejado en los datos de abonados y remates de palco. Tal historia endogámica, en el sentido de que ha sido escrita, en general, por operáticos para operáticos, bascula entonces entre lo anecdótico y lo descriptivo, constituyendo un ámbito que no ha sido hasta ahora tratado por la disciplina histórica ni la musicológica, dejando pendiente su abordaje en términos interpretativos y problemáticos.<sup>13</sup>

También está en juego la deriva desde lo popular a lo artístico en el desarrollo del jazz nacional y su narrativa histórica, surgida a nivel público recientemente aunque con interesantes

---

11. Véase por ejemplo Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

12. Precisamente el desmantelamiento del Conservatorio y su posterior “ascenso” al espacio académico, según el proyecto santacruciano más arriba mencionado, fue parte de una reacción estética contra la italianización del gusto musical que esta institución mantenía en sus programas, aulas y maestros, y de la cual la ópera resultaba ser su manifestación más relevante.

13. Algunos de ellos, en su dimensión estética –que ha sido cubierta solo parcialmente–, son la influencia de la ópera italiana decimonónica en repertorios contemporáneos locales de otro tipo, como el religioso, por ejemplo y la cuestión de la producción de óperas nacionales y su consideración estética por parte de los compositores locales, desde fines del siglo XIX en adelante. Otros temas de carácter más sociológico son, por ejemplo, la relación institucional y la circulación de músicos entre su principal plaza, el Teatro Municipal de Santiago y los centros de difusión y formación musical capitalinos, e incluso la dilucidación simbólica del profundo arraigo republicano que reviste la función de ópera como parte de los faustos patrióticos que celebran la independencia, además de su itinerario desde lo popular decimonónico hasta lo aristocrático, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX.

perspectivas de renovación de enfoques y miradas. Estos estudios deben compartir espacios académicos con aquellos abocados a la música popular, tal vez debido a que, por su irrupción histórica a comienzos del siglo XX, comparten fuentes, artistas y circuitos comunes. Igualmente coinciden ambos en la aplicación de ciertos dispositivos analíticos, entre los cuales los estudios de la *performance* parecen ser el más aglutinante, aun cuando la dimensión creativa, es decir la composición de obras jazzísticas, presupone aproximaciones estéticas más cercanas a la música de arte. De este modo, la más relevante expresión musical del siglo XX – como ha sido considerada– deberá esperar, al menos en nuestro medio local, su emancipación estética, histórica y académica en un lugar intermedio y cambiante entre ambos campos.

### *La cuestión de la identidad*

La producción sobre música tradicional o folclórica revisada, ha constituido su universo temático en base a formas y géneros, sistemas festivos o rituales, y cultores e intérpretes. En la primera categoría sobresalen las dedicadas a expresiones que integran canto y baile, con clara preeminencia de la cueca, mientras que dentro de la segunda hay una presencia importante de la dimensión religiosa, y en cuanto a la última, el abanico va desde aquellos cultores vernáculos de comunidades locales, hasta creadores e intérpretes mediatizados por la industria fonográfica. En este último caso la tensión se produce entre lo tradicional y lo moderno, constituyendo una discusión central dentro de este universo.

Son transversales a todas estas aproximaciones los problemas derivados de la identidad, la tradición, la representación y, últimamente, la patrimonialización. La amplitud y variedad de elementos que constituyen este campo se corresponde con la pluralidad de aproximaciones, experiencia y formación de sus autores (cultores, músicos, literatos, lingüistas, filósofos, antropólogos, musicólogos, periodistas, etc.). Historiográficamente resultan interesantes los procesos de constitución de las fuentes, especialmente las de sustrato oral, así como un interés por las cuestiones de origen y una cierta tensión con fenómenos de modernidad, como hemos señalado recién. Caracteriza también el relato de estas historias una tendencia a las descripciones densas sincrónicas, en contraste con una cierta vaguedad temporal que aumenta según se remonta a un pasado más lejano y, por tanto, difuso.

El tema de la música indígena, aborígen o vernácula (que también puede hacer parte del concepto de tradicional) resulta notable por el carácter ahistórico que se evidencia en la historiografía revisada, desde su primera consideración en las historias generales. En ellas, la operación de situar las expresiones musicales indígenas fuera del tiempo se observa al referir tales músicas en la época de la conquista haciendo un símil con las de mediados del siglo XX, como sucede en los casos de Pereira Salas y Claro Valdés.<sup>14</sup> Quizás la sentencia que mejor refleje lo anterior es la siguiente: "Yo no sé por qué los winkas insisten en vernos como éramos hace 500 o 400 años, con lanzas y flechas, en rucas... Nosotros no los vemos a ellos con armaduras y caballos y arcabuces".<sup>15</sup>

---

14. Véanse los primeros capítulos, respectivamente, de Pereira Salas 1941 y Claro Valdés 1973.

15. La frase atribuida a un músico mapuche residente en Santiago, al parecer una machi, se encuentra en un epígrafe citado por Jorge Martínez Ulloa, al inicio de su artículo de 2002 "La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos". *Revista Musical Chilena* 198: 21.

Aun aquellos aportes que incluyen un panorama histórico previo al análisis etnomusical, no alcanzan a establecer un relato de su desarrollo en este aspecto, destacando la mantención a través del tiempo de una esencia cultural de la cual el mundo sonoro forma parte.<sup>16</sup> Este aspecto, tal vez más metodológico que ideológico, ha favorecido que, desde el mundo de la composición de música académica que investiga esta vertiente, algunos componentes musicales indígenas sean vistos como esenciales, por tanto permanentes e inmutables, lo que ha derivado en una suerte de teoría de la ahistoricidad de la música indígena.<sup>17</sup>

### *La construcción de memoria*

Ya hemos señalado que la historiografía musical que constituye los antecedentes de nuestras historias de la música generales y temáticas, parece conformar un primer intento de construcción de memoria, y que lo mismo se advierte como tendencia general en las microhistorias recientes. Por tanto, podríamos considerar que el itinerario historiográfico en lo referido al tema de la música resulta, en su pulsión fundamental, circular, pues de cierta manera se encuentra ahora muy cerca del punto en que emergió (ver Tabla 1, la celda correspondiente a “Operación historiográfica”).

El tema de la memoria ha sido problematizado, analizado y debatido ampliamente en las últimas décadas, no solo por la historia sino también por otras disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades.<sup>18</sup> Se le considera, además, un fenómeno relevante que emerge en la segunda mitad del siglo pasado, mayormente asociado a cuestiones identitarias puestas en crisis por sucesos que han impactado en diversa escala a una sociedad o comunidad.

A partir del aporte de uno de los teóricos recientes<sup>19</sup> del *locus memoriae* o *lieux de memoires*, podemos considerar tal operación como un dispositivo nemotécnico altamente ideologizado que se establece a partir de la superposición de dos dimensiones, la realidad histórica y la simbólica, en la que esta última puede llegar a determinar el discurso sobre la primera.

Desde la historia cultural, en tanto, se ha explicado que este desplazamiento del interés histórico hacia cuestiones sociales sectoriales se relaciona también con períodos de rápido cambio social en que algunas personas, para reorientar su existencia, “consideran cada vez más necesario buscar sus raíces y renovar sus vínculos con el pasado, en particular el de su

---

16. José Pérez de Arce, *Música mapuche*, 2007: “En términos generales, el mapuche ha mantenido su esencia cultural durante los últimos siglos...” (p. 58). Eugenio Pereira Salas (1941, 1) los había caracterizado como “los pueblos de la eterna prehistoria”.

17. Véase de Rafael Díaz, *La música originaria. Lecturas de etnomusicología*, 2013, en cuyo prólogo (p. 14) señala “Por tanto, [la indígena] es una música que, ante nada, definiremos como performática musical, por ser una expresión que involucra una serie de manifestaciones asociadas a la música, como la poesía, la danza, la teatralidad, todas ellas sin función estética sino que religiosa, y no afectada, consecuentemente, por cambios de líneas estéticas en el tiempo provenientes del mundo exógeno a su núcleo cultural” (las cursivas son nuestras).

18. Consúltense por ejemplo de Astrid Erl y Ansgar Ninning, eds., *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín/New York, Walter de Gruyter, 2008; o el más reciente aporte de Anna Lissa Tota y Trever Hagen, *Routledge International Handbook of Memories Studies*, Londres y New York, Routledge, 2016.

19. Pierre Nora, *Les Lieux de la memoire*, 3 vols., Paris, Gallimard, 1984-1993. Lo consideramos reciente por cuanto la genealogía de los escritos sobre la memoria, en sus diferentes dimensiones, puede fundarse a partir de los trabajos sobre retórica de Quintiliano y Cicerón, en la antigüedad clásica griega, y a inicios del siglo pasado en el aporte de Maurice Halbwachs, respecto de la memoria colectiva.

propia comunidad, su ciudad, su aldea, su actividad, su grupo étnico o religioso".<sup>20</sup> La operación historiográfica más inmediata, es decir aquella que alcanza su prevalencia en el devenir de la propia generación que la promueve, es la construcción de memoria. Y la pluma más rápida, eficiente y comunicativa que responde a la demanda anterior, parece ser la del periodismo y no la de la academia, tema que, para el caso de la historiografía de la música popular del período de posdictadura, hemos tratado en otro escrito (ver nota a pie nº 5).

### *Historias excluidas y desafíos pendientes*

Todas las historias que conforman el universo revisado, de alguna forma o de otra, responden a las demandas sociales, culturales, institucionales, corporativas o grupales respecto de las cuestiones referidas a su identidad y memoria a través de la música. Estos conceptos, que he empleado para esbozar algunas consideraciones respecto de la historiografía musical chilena, al parecer, resultan determinantes para comprender por qué ciertas prácticas musicales, independientemente de su masividad, calidad técnica, interés histórico o refinamiento estético, han quedado hasta ahora excluidas.

Es decir, no resultan sujetos de la historia aquellos artistas, prácticas o repertorios que no remitan a cuestiones identitarias ni de memoria. Por ejemplo, el llamado movimiento de interpretación de música antigua (*Early Music*) presente en Chile desde la década del cincuenta, en sus primeras décadas no remitía a ninguna de estas consideraciones: no fortalecía ni la identidad ni la memoria nacional. Una nueva valoración ha tenido desde que el movimiento comenzara a incorporar, junto a los europeos, los repertorios coloniales, americanos en general y chilenos en particular, aunque tales expresiones musicales aún no hacen parte sustantiva de la experiencia ni del correlato sonoro del auditor chileno actual. Pero es un proceso en marcha que sin duda será incorporado al relato historiográfico musical cuando el movimiento alcance una identidad local que origine una memoria.

El valor de la originalidad opera transversalmente en la mayoría de las categorías de música incluidas, aunque es especialmente relevante en aquella de la música de arte. Una historia tal siempre tendrá como sujeto central la figura del compositor y el objeto obra, valorando en primer lugar el acto creativo. Por el contrario, en música popular el agente creativo u original más reconocido es la figura del intérprete, mientras que en las músicas tradicionales las valoraciones respecto de la originalidad basculan entre su aceptación o rechazo, dependiendo del carácter de la expresión y su contexto –de cultor en su medio o de artista de escenario–.

Pero el valor que resulta gravitante en la consideración de este último ámbito, ya se trate de las llamadas músicas indígenas o folclóricas, es el de la autenticidad, invariablemente asociada a procesos identitarios. Los valores de lo moderno o antiguo, de lo nuevo o arcaico, de lo contemporáneo y lo tradicional, de lo rupturista o lo conservador, resultan bien distintos aplicados a cada caso, y el juego de temporalidades, significaciones, valorizaciones e interpretaciones históricas en el ámbito de la música y el sonido resulta dinámico y complejo.

Hemos señalado el caso del movimiento de música antigua, que apela a un pasado evocado a través de sonidos percibidos y considerados como antiguos por ser producidos por instrumentos

---

20. Peter Burke, *Historia y teoría social*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu Editores, 2007, p. 37.

cuyos principios constructivos e interpretativos corresponden a tal tiempo. Sin embargo, esta valoración, que, por supuesto, es construida culturalmente, se puede trasponer a todo *revival*, como se ha planteado desde hace un par de décadas desde la etnomusicología.<sup>21</sup> Ejemplo de ello son los numerosos intérpretes que recrean repertorios de décadas no tan distantes, con el estilo y el sonido que ofrece el mercado de la nostalgia y la estética del *vintage*. Junto a los repertorios, por ejemplo, del *jazz manouche* o *gitano*, circulan instrumentos y técnicas de ejecución correspondientes a tales tradiciones. No es esto distante de los propósitos que subyacen en las agrupaciones que declaran revivir en nuestro medio el *jazz quachaca*, la *cueca brava*, el *tango porteño*, el *bolero cantinero*, la *estudiantina universitaria*, o el *choro* brasileiro.

Como un efecto post revival se pueden considerar las llamadas *músicas étnicas* o aquellas incluidas en la etiqueta de *World music*, que evocan no solo temporalidades, sino también culturas y latitudes distantes.<sup>22</sup> A todo este movimiento, que cuenta con circuitos, discografía, academias, sellos y un público que lo sigue, la historiografía musical chilena no lo ha incorporado, precisamente porque no remite a las categorías ni pulsiones señaladas: no constituyen expresiones creativas contemporáneas o de vanguardia, no constituyen tradiciones, no recuperan memoria, no remiten a una identidad local, no están asociadas a instituciones tradicionales, ni tampoco cuentan con un actor creativo (compositor). Algo parecido puede plantearse respecto de las prácticas y repertorios musicales de los grupos de inmigrantes, principalmente latinoamericanos, que se han establecido en las últimas décadas en Chile. Sin embargo, todos ellos son parte de nuestras prácticas musicales, quizás correlatos sonoros de una etapa de globalización que termine por requerir nuevos relatos historiográficos en un futuro próximo.

### *La consideración de la lectoría*

Otro desafío pendiente derivado de la consideración de este universo historiográfico musical chileno se encuentra implícito en la pregunta ¿a qué tipo de lectores está dirigido? Al respecto se observan dos tendencias: aquellas escritas para el lector especializado y aquellas dirigidas al público general, siendo la primera más común en los repertorios de arte y la segunda en los trabajos referidos a música popular y tradicional. Un asunto próximo a este es la carencia de trabajos recientes que ofrezcan una interpretación global de la música chilena, resumiendo los diversos aportes surgidos hasta hoy. En efecto, luego de las llamadas “historias generales” de Pereira Salas y Claro Valdés, entre las décadas del 40 y el 70 del siglo pasado, ningún autor ha acometido un trabajo similar.<sup>23</sup> Pero, ¿es concebible en nuestros tiempos volver a

21. Véase por ejemplo los planteamientos de Juniper Hill y Caroline Bithell, “An Introduction to Music Revival as a Concept, Cultural Process, and Medium of Change”, en *Oxford Handbook of Music Revival*, New York, Oxford University Press, 2015, pp. 19-24 y Tamara Livingstone, “Music Revivals: Towards a General Theory”, en *Ethnomusicology*, 43/1, 1999, pp. 66-85. Estos aportes coinciden en caracterizar a los grupos revivalistas como sectores de clase media que valoran y promueven expresiones musicales que ellos consideran en peligro de desaparición o totalmente extinguidas, como una alternativa y aporte al *mainstream* cultural o como reforzamiento identitario. Tales sectores comparten un cierto desencanto con el mundo contemporáneo y suelen manifestar una romantizada visión del pasado, la naturaleza y las culturas preindustriales.

22. En nuestro medio un referente al respecto es el emprendimiento Mundo Vivo ([www.mundovivo.cl](http://www.mundovivo.cl)) que asociado a espacios culturales institucionales viene produciendo festivales de músicas del mundo, agrupando a una serie de artistas en torno a estas actividades y a un sello que difunde sus trabajos.

23. Contrasta esta situación con la observada en la historiografía general chilena en la que, desde Barros Arana en el siglo XIX hasta Jocelyn-Holt en años recientes, podemos contabilizar una decena de historias generales con diversos enfoques, lo que demuestra que la actualización de las versiones historiográficas resulta una necesidad de cada generación.

intentar grandes síntesis, desarrollar relatos históricos que ensayen una actualización y nueva interpretación de la música en Chile, atravesando períodos, espacios, prácticas y repertorios?

En opinión de algunos colegas especialistas tanto en historia como en musicología, ya no se justifican tales ejercicios abarcales y comprensivos, tanto porque están condenados a no alcanzar jamás la completitud, como porque mantienen una vigencia cada vez menor debido al progresivo aumento de las investigaciones y publicaciones sobre todo tipo de músicas. Otro argumento para renunciar a ello sería que es labor del lector interesado formar su propio horizonte de acuerdo a sus intereses. Pero esto opera más bien en el lector especializado, en el estudioso e investigador, o el tesista de postgrado, ya que el lector general no suele asumir tal labor. Entonces ¿para quién investigamos y escribimos? Si es para nuestros pares, que es un universo clausurado, la posición anterior de que es el interesado quien debe buscar la información, leerla y sintetizarla, probablemente tenga sentido; pero si asumiéramos que, respondiendo a un compromiso social que ya resulta ineludible, deberíamos escribir también para el público general, entonces habría que revisar tal posición. Pues, en tal caso, las obras historiográficas comprensivas y amplias no solo tendrían sentido, sino que constituirían una necesidad.

Exactamente esta tarea es la que sugiere retomar la historiografía internacional actual, al menos la anglosajona, constituyendo una propuesta a contracorriente que recientemente ha comenzado a suscitar enorme interés y fecundas discusiones que vale la pena tener presentes. En el año 2014 apareció publicado *History Manifesto*,<sup>24</sup> en el que dos distinguidos historiadores británicos reivindican el "futuro público del pasado" a través de un llamado al gremio a reintegrar la tarea de la interpretación histórica amplia y comprensiva a su labor indagativa y comunicativa. Sin abandonar los enfoques y temas vinculados a las necesarias actualizaciones de la disciplina y dirigidos más bien a sus pares especializados, ellos abogan por volver a asumir, en plena era digital, la labor de referentes sociales amplios que favorezcan la autocomprensión de las sociedades en su dimensión histórica, haciendo propias, además, temáticas actuales tan vigentes como el calentamiento global y los derechos humanos. Abordar historias de la música de largo aliento ha sido una tarea permanente de los investigadores y académicos del hemisferio norte, especialmente del mundo anglosajón y europeo en general, como lo evidencian los recientes aportes del musicólogo Richard Taruskin (2005) y la historiadora y antropóloga Carmen Bernard (2013),<sup>25</sup> orientados a repertorios de tradición escrita y oral respectivamente.

En nuestro caso local podríamos imaginar ¿cómo sería una historia de la música chilena comprensiva, inclusiva y actualizada? ¿Que actualize y complemente todo lo ofrecido por la historiografía tradicional e interprete en su conjunto las historias temáticas y las microhistorias recientes? ¿Que se desmarque de instituciones hasta ahora canonizadoras y centralistas?<sup>26</sup> ¿Que responda a temas y problemas actuales de género, minorías, migraciones, etc. y que incorpore y flexibilice los nuevos conceptos de arte, música, cultura y sociedad?

---

24. Jo (Joanna) Guldi y David Armitage, *The History Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

25. Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, New York, Oxford University Press, 6 vols., 2005; Carmen Bernard, *Genèse des Musiques d'Amérique Latine. Passion, subversion et déraison*, [Paris], Fayard, 2013.

26. El tema de la historia de la música regional merecería una consideración más detallada, por cuanto su irrupción reciente apenas alcanza a contrastar con la evidencia rotunda de que la gran mayoría de las historias de la música no solo han sido producidas en la capital sino que además, refieren a sucesos acaecidos en esta plaza.

Considerar los problemas de la historia en general y de la historia de la música en particular, en relación a los nuevos aportes que desde diversas disciplinas se han planteado, además de conocer la historiografía de la música chilena, debiera ser un compromiso de todos quienes, además de la labor investigativa, debemos realizar docencia en diversos niveles de nuestro sistema de educación. Tal vez así podríamos favorecer que la respuesta a la crisis de la asignatura en el currículum terciario sea más bien su revisión crítica, en vez de su reemplazo o supresión, como hemos podido observar en nuestro medio y en la región.

### **Anexo: Bibliografía diacrónica sobre historiografía musical chilena<sup>27</sup>**

1852. José Zapiola y José Bernardo Alzedo. "Apuntes para la historia de la música en Chile". En *Semanario Musical*, Santiago, vols. 1-8.
- 1872-1879 (1945). José Zapiola. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago: Zig-Zag.
- 1877 (1977). Pedro Nolasco Cruz. "La música i los aficionados". En *La Estrella de Chile. Revista literaria semanal*, Santiago, año undécimo, tomo xiv, 345-358.
1895. Salvador Ribera y Luis Alberto Águila. 1895. *La ópera*. Santiago: Imprenta y encuadernación Roma.
1898. Ramón Laval. *Bibliografía musical. Composiciones impresas en Chile y composiciones de autores chilenos*. Santiago: Establecimientos Poligráfico Roma.
1911. Luis Sandoval. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
1919. Emilio Uzcátegui García. *Músicos Chilenos Contemporáneos*. Santiago: Imprenta y encuadernación América.
1920. Aníbal Aracena Infanta. "Música en Chile. Recuerdos...". En *Música*, Santiago, año 1, n°1, 4-7.
1925. Luis Arrieta Cañas. *Cartas sobre música*. Santiago: Imprenta Cisneros.
1927. \_\_\_\_\_. *Críticas y crónicas musicales*. Santiago: Imprenta Cisneros.
1940. Manuel Abascal Brunet. *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La zarzuela grande*. Santiago: Imprenta Universitaria.
1941. Eugenio Pereira Salas. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

---

27. La disposición cronológica ascendente del material bibliográfico tiene el propósito de hacer evidente el despliegue y desarrollo de esta producción historiográfica. Hemos consignado el año de la primera publicación del escrito cada vez que nos constó tal dato, señalando entre paréntesis el de la edición consultada.

1952. Manuel Abascal Brunet. *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La zarzuela grande II*. Santiago: Imprenta universitaria.
1952. Manuel Abascal Brunet y Eugenio Pereira Salas. *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile*. Santiago: Imprenta universitaria.
1952. Vicente Salas Viu. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
1953. Antonio Acevedo Hernández. *La Cueca, orígenes, historia y antología*. Santiago: Nascimento.
1953. Luis Arrieta Cañas. *Música. Recuerdos y opiniones*. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño.
1954. \_\_\_\_\_. *Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1923)*. Santiago: [Sin indicación de editorial].
1957. Eugenio Pereira Salas. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Imprenta Universitaria.
1958. Juan Uribe Echevarría. *Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
1966. Vicente Salas Viu. *Música y creación musical*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
1967. María Ester Grebe. *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism*. Los Angeles: University of California Press.
1970. Raquel Barros y Manuel Dannemann. *El romancero chileno*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
1971. Ramón Campbell. *La herencia musical de Rapanui*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
1971. Roberto Escobar. *Músicos sin pasado, composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.
1972. Fernando Barraza. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
1973. Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
1976. Mario Cánepa G. *La ópera en Chile 1830-1930*. Santiago: Editorial del Pacífico.
1977. René Largo Farías. *La nueva canción chilena*. México: Casa de Chile.
1977. Ignacio Vicuña L. *Historia de los Quincheros*. Santiago: Ediciones Ayer.

- 1978 (2015). Roberto Contreras L. (comp.). *Habla y canta Víctor Jara*. Santiago: Ventana Abierta.
1978. Miguel Jordá. *La Biblia del pueblo*. Santiago: Instituto Nacional de Pastoral Rural.
1978. Eugenio Pereira Salas. *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
1979. Samuel Claro Valdés. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
1979. Pablo Garrido. *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, UC.
- 1983 (2013). Joan Jara. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: Lom editores.
- 1985 (2009). Isabel Parra. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago: Cuarto Propio.
1985. Valerio Fuenzalida. *La industria fonográfica en Chile*. Santiago: CENECA.
1986. Patricio Manns. *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción: LAR.
1987. José Luis Rosasco. *Los Quincheros*. Santiago: Servicios Editoriales Asociados.
- 1988 (2003). Eduardo Carrasco. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: Ril.
1991. Maximiliano Salinas Campos. *Canto a lo divino y religiosidad del oprimido*. Santiago: Rehue.
1993. Samuel Claro Valdés. *Rosita Renard, pianista chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
1993. Tito Escárate. *Frutos del país. Historia del rock chileno*. Santiago: INJ, Fondart.
1993. Manuel Luna Muñoz. *La estudiantina en Chile: de juglares, trovadores, tunos y estudiantinas*. Santiago: Cercom.
1994. Samuel Claro Valdés et al. *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
1994. Margot Loyola. *El cachimbo. Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, UC.
1995. Nano Acevedo. *Los ojos de la memoria. 30 años de música popular y folklórica en Chile*. Santiago: Cantoral Ediciones.
1995. Ramón Andreu. *Estudiantinas chilenas: Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*. Santiago: Fondart.

1995. Roberto Escobar. *Creadores musicales chilenos*. Santiago: Ril editores.
1996. Patricia Henríquez R. *¿Por qué bailando? Estudios de los bailes religiosos del norte grande de Chile*. Santiago: Printext.
1996. Claudio Mercado, Patricia Rodríguez y Mauricio Uribe. *Tiempo del verde. Tiempo de lluvia. Carnaval en Aiquina*. Santiago: Lom, Chimuchina Records.
1997. Antonio Larrea y Jorge Montealegre. *R@stros de un canto*. Santiago: Nunatak Ediciones.
1997. Juan Carlos Martínez A. y Paulina Sanhueza. *Los discos 78 de música popular chilena*. Santiago: Fondart.
1997. Claudio Mercado, Patricia Rodríguez y Pablo Miranda. *Pa que coman las almas. La muerte en el Alto Loa*. Santiago: Lom, Fondart.
1997. Claudio Mercado y Luis Galdames. *De todo el universo entero*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
1997. Víctor Rondón. *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Chilidugú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)*. Santiago: Revista Musical Chilena/Fondart.
1998. Jorge Cáceres. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena 1933-1958*. Santiago: Fondart.
- 1987 (1998). Fabio Salas. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago: Lom.
1999. Tito Escárate. *Canción telepática*. Santiago: Lom.
1999. Cristian Guerra. *Los Quincheros: tradición que perdura*. Santiago: SCD.
- 1999 (2015). Freddy Stock. *Corazones rojos. Biografía no autorizada de Los Prisioneros*. Santiago: Aguilar.
2000. Osiel Vega D. *Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales*. Santiago: Área de Música Mineduc/SCD.
2002. Cristóbal Peña. *Cecilia, la vida en llamas*. Santiago: Planeta.
- 2002 (2013). Freddy Stock. *La vida mágica de Los Jaivas. Los caminos que se abren*. Santiago: Ril editores.
- 2003 (2006). Álvaro Menanteau. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.
2003. Claudio Mercado y Víctor Rondón. *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile central*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

2003. Leonidas Morales. *Violeta Parra: la última canción*. Santiago: Cuarto Propio.
- 2003 (2012). Isabel Parra. *Ni toda la tierra entera*. Santiago: Cuarto Propio.
2003. Fabio Salas. *La primavera terrestre: cartografía del rock chileno y de la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
2004. Nano Acevedo. *Folkloristas chilenos. Retratos verídicos 1900-1950*. Santiago: Cantoral Ediciones.
2004. Antolín Guzmán. *Quelentaro. Por dentro*. Osorno: Universidad de Los Lagos.
- 2004 (2013). Gonzalo Planet. *Se oyen los pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)*. Santiago: La Tienda Nacional.
2005. Emiliano Aguayo. *Maldito sudaca. Conversaciones con Jorge González. La voz de los 80*. Santiago: Ril.
2005. Juan Pablo González y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago: Ediciones UC.
2005. Hernán Nuñez O. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*, Santiago: Fondart.
2005. Juan Orrego Salas. *Encuentros, visiones y repasos. Juan Orrego Salas, capítulos en el camino de mi música y mi vida*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica/Fundación Andes.
2005. Federico Schumacher. *La música electroacústica en Chile. 50 años*. Santiago: Fondart. Edición PDF disponible en <https://universityofmontreal.academia.edu/FedericoSchumacherRatti> Acceso: 10 de mayo de 2016.
- 2005 (2013). José Miguel Varas y Juan Pablo González. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Catalonia.
2006. Iván Barrientos. *Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena*. Santiago: Editorial UMCE.
2006. Sergio Benavides y Sebastián Montecinos. *El rey desnudo. La biografía de Luis Dimas*. Santiago: Grijalbo.
2006. Margot Loyola. *La tonada: testimonio para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
2006. Fabio Salas. *Aguaturbia: una banda chilena de rock*. Santiago: Bravo y Allende Editores.
2007. Patricia Díaz I. *El Canto Nuevo de Chile. Un legado musical*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana.
2007. Hans Labra. *Lluvia de sol. La memoria del canto*. Santiago: Calíope.

2007. José Pérez de Arce. *Música mapuche*. Santiago: Revista Musical Chilena/Fondart/ Mchap.
2007. María Isabel Quevedo. *Y las manos entretienen avemarías. El rosario cantado y otros saberes de Puchaurán, Chiloé*. Santiago: Revista Musical Chilena/Fondart.
2008. Jaime Hernández. *Historia de las bandas instrumentales de Valdivia (1880-1950)*. Valdivia: Arte Sonoro Austral.
2008. José Manuel Izquierdo König. *Cuando el río suena: una historia de la música en Valdivia 1840-1970*. Valdivia: Corporación Cultural Municipal de la Ilustre Municipalidad de Valdivia.
2008. Rafael Pedemonte. *Los acordes de la patria. Música y nación en el siglo XIX chileno*. Santiago: Globo Editores.
2008. David Ponce. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B.
2008. Eugenio Rengifo y Catalina Rengifo. *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: SCD.
2008. Domingo Santa Cruz. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición de Raquel Bustos. Santiago: Ediciones UC.
2009. Luis Artigas González. *Conversemos de jazz*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- 2009 (2014). Gabriela Bravo Chiappe y Cristian González Farfán. *Ecós del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: Lom.
- 2009 (2012). Jorge Coulon. *Víctor Jara*. Santiago: Ediciones Universidad de Santiago de Chile.
2009. Juan Pablo González y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC.
2009. María Elena Hurtado. *Acario. El músico mágico*. Santiago: Ril editores.
2009. Edison Otero y Bernardita Prado (eds.). *Sintonía joven. Música, comunicación y jóvenes*. Santiago: UNIACC, SCD.
2009. Honorio Quila. *El sol cuando a mí me hablaba. Honorio Quila poeta campesino*. Santiago: Lom.
2009. Fabio Salas. *Mira niñita. Apuntes sobre creación y experiencia cultural de rockeras chilenas*. Santiago: Editorial Universidad Diego Portales.
- 2009 (2014). Fidel Sepúlveda Ll. *El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental*. Santiago: Ediciones UC/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana/Fondart.

- 2009 (2014). Carlos Valladares y Manuel Vilches. *Rolando Alarcón. La canción en la noche*. Santiago: El Natre.
2009. Nelson Zapata. *Rock entre araucarias. Cinco décadas de historia en la novena región*. Temuco: Wesaldi.
2010. Nano Acevedo. *Contra el olvido. Memorias de la música chilena*. Santiago: Cantoral Ediciones.
2010. Jean Franco Daponte. *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá*. Santiago: Revista Musical Chilena/Fondart.
2010. Antonio Díaz O. *Piedra roja. El mito del Woodstock chileno*. Santiago: Ril editores.
2010. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz V. *La cueca: danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
2010. Micaela Navarrete y Karen Donoso (comp.). *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago: Lom/Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares Biblioteca Nacional/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
2010. Pilar Peña Queralt y Juan Carlos Póveda Viera. *Alfonso Leng, Música, modernidad y chilenudad a comienzos del siglo XX*. Santiago: Fondart.
2010. Jaime Hernández. *La música mapuche-williche del lago Maihue*. Valdivia: Arte Sonoro Austral.
2010. Gerardo Mora Rivera (ed.). *Lakitas en Arica*. Santiago: Azapa Producciones.
2011. Vittorio Cintolessi. *Un viaje de tres años*. Santiago: Ril editores.
2011. Rafael Díaz y Juan Pablo González. *Cantus firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola editores.
2011. Roberto Doniez S. y José Manuel Izquierdo. *Palabra de Soro*. Viña del Mar: Ediciones Altazor.
2011. Silvia León S. *Vicente Bianchi. Música por mandato divino*. Santiago: SCD.
2011. Roberto Titae Lindl. *Los Tres*. Santiago: Ril editores.
2011. Eugenio Rengifo. *Los Huasos del Algarrobal. Por el alma de Chile*. Santiago: SCD.
2012. Emiliano Aguayo. *Las voces de los '80. Conversaciones con los protagonistas del fenómeno pop-rock*. Santiago: Ril.
2012. Boris Alvarado (ed.). *Nueve miradas a la música desde Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

2012. Desiderio Arenas. *Advis en cuatro movimientos y un epílogo*. Santiago: SCD.
2012. Alejandro Cuevas. *Sin razón. La herencia musical de Nino García*. Santiago: Ferores editores.
2012. Rafael Díaz. *Cultura originaria y música chilena de arte*. Santiago: Amapola editores.
2012. Martín Farías Z. *Encantadores de serpientes. Músicos de teatro en Chile 1988-2011*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
2012. Ernesto Guarda y José Manuel Izquierdo König. *La orquesta en Chile. Génesis y evolución*. Santiago: SCD.
2012. Manuel Maira. *Canciones del fin del mundo. Música chilena 2.0*. Santiago: Ril editores.
2012. Cristian Molina y Eileen Karmy. *Tango viajero. Orquestas típicas en Valparaíso (1950-1973)*. Santiago: Mago.
2012. Jorge Montealegre. *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Santiago de Chile.
2012. Roberto Parra. *Roberto Parra. La vida que yo he pasado*. Santiago: Pehuén.
2012. Mario Rojas. *El que sae, sae. Crónica personal de la cueca brava*. Santiago: Ocho Libros.
2013. Raquel Bustos. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones UC.
2013. Rubí Carreño B. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio.
2013. Gonzalo Cordero R. *La guitarra tropical chilena. Método de estudio y práctica*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, UC.
2013. Rafael Díaz. *La música originaria. Lecturas de etnomusicología*. Santiago: Ediciones UC.
2013. Pablo Gacitúa L. *Como quisiera decirte. La historia de los Ángeles Negros*. Santiago: Ril editores.
2013. Marisol García. *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.
2013. José Manuel Izquierdo König. *El gran órgano de la catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago: Ediciones UC.
2013. Pablo Márquez F. *El Rey Lucho cantaba bolero*. Santiago: Aguilar.

2013. Luis Merino, Rodrigo Torres y Guillermo Marchant. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: Ril editores.
2013. Lucy Oporto. *El diablo en la música. La muerte del amor en el Gavilán, de Violeta Parra*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile.
2013. Darío Oses. *Valentín Trujillo. Una vida en la música*. Santiago: SCD.
2013. Eugenio Rengifo. *Reminiscencias de Luis Aguirre Pinto*. Santiago: SCD/Catalonia.
- 2013 (2014). Horacio Salinas. *La canción del sombrero. Historias de la música de Inti- Illimani*. Santiago: Catalonia.
2013. Pamela Urbina V. *Los Jaivas. 50 años de historia*. Santiago: Aguilar.
2014. Orlando Álvarez H. *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia. 1827-2013*. Santiago: Aguilar/El Mercurio/UDP.
2014. Nelson Cartagena. *La cultura de la ópera en Chile 1829-2012*. Santiago: Ril editores.
2014. Martín Farías Zúñiga. *Reconstruyendo el sonido de la escena. Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
2014. Patricio Jara. *Pájaros negros 2. Más crónicas del heavy metal chileno*. Santiago, Ediciones B.
2014. Eileen Karmy y Martín Farías (eds.). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo.
2014. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz V. *50 danzas tradicionales populares en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, UC.
2014. Manuel Maira. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*. Santiago: Ediciones B.
2014. Juan Carlos Martínez A., Elías Zamora y Yasna Rivera. *Cueca en Valparaíso. La vida de un cultor porteño*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, UC.
2014. Claudio Mercado. *Chosto Ulloa, Santos Rubio. Dos cantores nombrados*. Santiago: Chimuchina Records.
- 2014 (2015). Claudio Narea. *Los prisioneros. Biografía de una amistad*. Santiago: Thabang.
2014. David Ponce. *Pepe Fuentes. A la pinta mía. Versos, viajes y memorias de la música chilena*. Santiago: SCD.

2014. Fabio Salas. *Boogie sudaka. Memorias de un rockero chileno*. Santiago: SCD.
2014. Maximiliano Sánchez. *Thrash metal, del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*. Santiago: Ril editores.
2014. Franklin Troncoso M. *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978)*. Santiago: Lom.
2014. Héctor Uribe U. *Cancionero popular minero. Estudio y antología de música de tradición oral*. Santiago: Ril Editores/Fondart.
2015. Sofía Abarca F. *Ríu, el canto primal de Rapa Nui*. Santiago: Lom.
2015. Miguel Castillo D. *Jorge Peña Hen (1928-1973). Músico, maestro y humanista mártir*. Santiago: Lom.
2015. Silvia León S. y Ricardo Henríquez Saá. *¡Qué lindo canta Palmenia!* Santiago: SCD.
2015. Carlos Reyes Zárate. *Folklore y creación. Ballet folklórico Usach 1981-2010*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago de Chile.
2015. Osvaldo Rodríguez. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Hueders.
2016. Álvaro Díaz, Daniela Lagos, David Ponce y Piedad Rivadeneira. *Vinilo chileno: 363 carátulas*. Santiago: Hueders / Felicidad.
2016. Lorena Ardito, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Alejandra Vargas. *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)*. Santiago: Ceibo.

**R**