

Gajardo también fue una pieza clave en las dos visitas que realizó Ravi Shankar a Chile, en 1973 y 1976. Del mismo modo, en las diversas ocasiones en que el renombrado flautista indio Gurbachan Singh Sachdev visitó Chile desde los años noventa para ofrecer conciertos, Millapol lo visitó siempre con la humildad de seguir aprendiendo, incluso en su avanzada edad.

Millapol adoptó la práctica de la música indostánica como un modo de vida, una forma profunda de *yoga*, mucho antes que éste último se convirtiera en un producto de consumo masivo en Occidente. Además de la música, Millapol desarrolló una pasión por la naturaleza y los animales. Cultivó las artes plásticas como un ávido aficionado al dibujo y la pintura<sup>4</sup>, así como también la poesía, como autor de haikús.

No solo el ascético estilo de vida que llevaba Millapol en su antigua casa del Barrio Brasil puede ser descrito como excéntrico; su peculiar modo de comunicarse, lleno de expresiones acuñadas por él y que sus cercanos compartían, le han trascendido a lo largo de los años. “Chuicos” para referirse al registro bajo de la flauta; “catafalco” en referencia al estuche de un instrumento; “tollos” para referirse al público cuando no prestaban suficiente atención (como otros escualiformes –Millapol explicaba– los tollos carecen de oído externo); “ir a misa” para sus sagradas visitas al Persa Bío-Bío cada domingo, y tantas otras expresiones sui géneris que han sido adoptadas habitualmente con humor por sus estudiantes y familiares. A su amigo, el compositor y maestro Cirilo Vila, siempre le llamó ‘Virilo Gila’, lo que a este último le causaba mucha gracia.

A fines de los años setenta, Millapol formó el Grupo Hindustani, que difundió la música clásica de la India en Chile dando numerosos conciertos. A lo largo de las décadas, integraron este grupo, junto con el maestro, Martín Cid, Luis Beltrán, Martín Hopenhayn, Pía Martelli, Marcelo ‘Merly’ Donoso, Tomás Thayer, Pedro Álvarez, Juan Carlos Araya, Christian Vega, Juan Elgueda, Sebastián Kauak, Leonardo Muñoz y Rodrigo Díaz, entre otros.

Además de los ya nombrados, destacan entre quienes fueron alumnos de Millapol los flautistas Alberto Almarza y Rodrigo Tarraza, el guitarrista flamenco y trovador Juan Pablo Luna, el guitarrista de jazz Gabriel Feller y Cristian Crisosto, cofundador y vientista del legendario grupo Fulano. Por cierto, una lista necesariamente incompleta, dada la longeva actividad docente del maestro. Son, sin duda, muchos los estudiantes, colegas, amigos y familiares que le recordamos con gran cariño y agradecimiento.

*Pedro Álvarez Muñoz*  
Músico independiente, Australia  
[www.pedroalvarez.info](http://www.pedroalvarez.info)

*Tomás Thayer Morel*  
Universidad Austral de Chile, Chile  
[tomas.thayer@uach.cl](mailto:tomas.thayer@uach.cl)

### *Jaime Soto León*

(Santiago de Chile, 8 de junio de 1947 - El Quisco, 15 de agosto de 2024)

Jaime Juvenal Soto León, uno de los más notables músicos de su generación, nació en Santiago en 1947. Tuve la suerte de conocerlo personalmente, pues, por esas cosas de la vida, fuimos vecinos en un barrio de Ñuñoa, cerca del Estadio Nacional. Por coincidir en nuestros estudios de música, nos tocó hacer juntos durante años el trayecto desde nuestras casas hasta el Conservatorio, que en los años de reforma que nos tocó vivir, tenía sus dependencias en la misma calle Compañía donde se encuentra hoy. Estábamos prácticamente en el mismo nivel de la carrera de composición, de modo que pasábamos mucho tiempo juntos y creo que fuimos excelentes interlocutores el uno para el otro en esos momentos de formación. Teníamos gustos musicales muy parecidos y nos encantaba informarnos mutuamente de los últimos

<sup>4</sup> Olsen, Dale A. 1976. “Música vespéral Mojo en San Miguel de Isiboro, Bolivia. Diseños musicales de Francisco Álvarez. Dibujos de Millapol Gajardo”. *Revista Musical Chilena*, XXX/133, pp. 28–46.

descubrimientos que habíamos hecho, como buenos melómanos que éramos. Estos iban desde nuevas grabaciones que aparecían de Prokófiev o Shostakovich, hasta cosas como el sexteto de Chaikovski o las sinfonías de Sibelius, que en nuestra ignorancia descubriríamos como novedades. Lo curioso es que, sin lugar a duda, eran los músicos rusos y nórdicos los que más escuchábamos. No teníamos el síndrome de la modernidad, ni el gusto por la dodecafonía o la música electrónica que, sin desecharlas, nos parecían algo alejadas de nuestra sensibilidad.

A veces, en alguna tarde en que nos juntábamos a estudiar, nos mostrábamos los esbozos de composiciones que iban apareciendo. Jaime era muy reservado y cuando mostraba algo lo hacía con gran sigilo y desconfianza, como si temiera que no se lo llegaría a entender. Pero cuando perdía sus resquemores, empezaba a sacar sus partituras que llevaba en un bolso y las mostraba sin tantos remilgos. Entre las cosas que escuché hubo una que me gustó especialmente: se trataba de unas variaciones para piano en el estilo de Prokófiev en las que participaban animalitos, como en *Pedro y el lobo*. No sé qué habrá pasado con eso después, porque la obra creativa de Jaime siguió por derroteros muy alejados de estas obras primerizas. Durante la misma época, él hizo estudios de canto, pero a pesar de tener una hermosa voz, no desarrolló este talento, cuyo estudio le permitió durante su vida dirigir coros con gran sabiduría y ayudar a los integrantes de sus diferentes grupos a mejorar sus técnicas vocales.

Como alumno de música de esa época, creo que Jaime es un excelente ejemplo de lo acertado de los cambios programáticos que vivió en esos años la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y, especialmente, el Conservatorio. Los estudios de composición siempre habían sido muy difíciles de acceder para personas sin grandes estudios musicales previos, pues las exigencias de entrada eran muy altas. Eso hacía que muchísimas personas con profunda vocación quedaran fuera del sistema de enseñanza musical. Por eso, uno de los cambios más importantes que se hicieron en esa época fue la de intentar abrir los estudios de composición hacia músicos de formación media y también hacia músicos con interés hacia lo popular. Por iniciativa de Elisa Gayán, de Sergio Ortega y de otros músicos del Conservatorio se creó la Escuela Musical Vespertina, dirigida precisamente a músicos populares y por la que pasaron profesionales de alta influencia posterior en la cultura musical chilena. En el Conservatorio mismo se revisaron los criterios de admisión, y fue posible la entrada de alumnos todavía en proceso de formación en solfeo, piano y otras asignaturas básicas. Esa generación, que se formó estudiando lo que antes había sido simplemente un requisito, significó un verdadero vuelco en la formación musical nacional. La prueba de que esa fue una medida sabia es la importancia que tienen hoy músicos como Jaime que, de no haber habido este cambio, no se habrían desarrollado y no habrían jugado su papel importantísimo en nuestra creación musical.

Por eso no es raro que la obra de Jaime Soto iniciara con creaciones muy cercanas a las de quienes pueden ser considerados maestros de esta nueva apertura de la música docta hacia lo popular y lo folclórico: Luis Advis y Sergio Ortega.

El *Oratorio de los trabajadores*, producido con el grupo Huamarí, nació y se grabó en 1971-1972, y muestra cómo el alumno alcanzó el nivel artístico de sus maestros, con hermosas canciones que revelan su talento por la espontánea inspiración de sus melodías y la belleza armónica que las sustentan. La obra le da continuidad a un género que apareció con la *Cantata Popular Santa María de Iquique* y que ha tenido un feliz desarrollo hasta hoy. Fue encargada por la misma Central Única de Trabajadores y buscó ser un testimonio musical de la historia del movimiento obrero chileno.

Es difícil aquilatar en nuestros días la importancia que tuvo en su momento el conjunto Barroco Andino, que es tal vez el aporte más significativo de Jaime a la música nacional. Tendríamos que trasladarnos a esos momentos de terror que se vivieron inmediatamente después del golpe militar. La prohibición de los instrumentos andinos anunciada por un funcionario del Ejército en una reunión con Héctor Pavez y otros músicos, y convocada por el Ministerio de Defensa, junto con la destrucción de las cintas fonográficas en los sellos donde se habían producido discos de la Nueva Canción Chilena, le señaló a los que asistieron a esa reunión algo sorprendente, que muy pocas veces ha tenido lugar en la historia de la música: la

atribución por parte de las autoridades chilenas del carácter nocivo de un cierto estilo musical, que debía ser excluido del comercio y de las radios. Es decir, una sonoridad, un color orquestal, un estilo de música procedente de una cultura prehispánica, era entendido como peligroso.

Por esa misma razón se ha dicho que Jaime inventó el Barroco Andino con una finalidad política, como una estratagema para darle continuidad a la música andina y para salvar al menos sus instrumentos y sus sonoridades. La verdad es que me consta que esto no es así, porque mucho antes del golpe militar habíamos tenido conversaciones acerca de esta posibilidad de hacer música barroca con los instrumentos andinos. Por tanto, antes de que los militares llegaran al poder, él ya estaba pensando hacer esto. Lo que ocurre es que, en este caso, la circunstancia histórica le dio a esta iniciativa una significación que no estaba prevista. A pesar de esto, la valentía que fue necesario tener para lanzarse de lleno a esta tarea es indiscutible.

Barroco Andino se creó en 1974 y pronto se transformó en un conjunto de extraordinario éxito. Se mostró por primera vez en público en el Gimnasio Nataniel, en un festival organizado por la Secretaría Nacional de la Juventud. Los integrantes del grupo, todos músicos que tendrían un desarrollo posterior en la música, eran Fernando Carrasco, Adrián Otárola, Renato Freyggang, Patricio Wang y Jaime Marabolí. La calurosa acogida en el público les permitió grabar discos y hacer algunas giras artísticas importantes. El Barroco Andino demostró que los instrumentos andinos podían tener una evolución inesperada, pues la música barroca exige técnicas de interpretación mucho más exigentes que las que había experimentado la música andina hasta ese momento. Jaime –que siempre fue un director exigente, pero, además, un profesor para quienes trabajaron con él– jugó un rol decisivo en este progreso, de donde salieron intérpretes extraordinariamente avezados en todos los instrumentos que el grupo utilizó. Esto constituyó un salto generacional de importancia en la interpretación de la música de proyección folclórica en Chile. El Barroco Andino tuvo una larga vida, aunque sus integrantes fueron cambiando. Siempre mantuvo su calidad interpretativa, pues además de continuar interpretando un repertorio básico a través de los años, fueron montándose nuevas obras, tanto o más difíciles de interpretar que las de la primera época. Además, y esto es de gran importancia, fueron agregándose al repertorio obras propias de Jaime, arreglos suyos muy creativos de obras de autores nacionales, y otros de algunos de los integrantes. De este modo, el grupo fue un espacio de creación de músicas nuevas, sin perder su vocación primera de unir la música barroca y la música andina, lo que le permitió a Jaime contar con un grupo en el que podía desarrollarse él mismo como creador.

Barroco Andino, en un momento de muchas dificultades para el desarrollo de la música, le dio continuidad al movimiento musical surgido en los años sesenta y acercó la música barroca a un público muy amplio, que ningún plan de difusión anterior había logrado alcanzar. Contribuyó también a un desarrollo de la lutería vinculada con los instrumentos utilizados, a una alfabetización de los músicos populares y sirvió para alcanzar un tipo de arreglos de música de proyección folclórica mucho más sofisticados que los alcanzados hasta ese momento en la música nacional, poniéndose a un nivel semejante al de los artistas más exitosos de la Nueva Canción que se encontraban en el exilio. Además, como el grupo fue modificándose e incorporando nuevos integrantes en su formación, también se transformó en un verdadero semillero de músicos, muchos de los cuales se integraron a grupos diversos y elevaron el nivel técnico musical de diferentes tipos de música popular. Algunos de ellos alcanzaron gran éxito en el extranjero.

Jaime Soto también desarrolló un fructífero trabajo con otros grupos del género Nueva Canción. Esto le permitió ampliar sus posibilidades creativas. Sus colaboraciones con el grupo Ortiga, con quien estrenó su obra *Misandina* en 1981 en el Festival Internacional para Música Vocal en Santo Domingo, es una muestra de ello. Con el mismo grupo estrenó el *Homenaje a Gabriela Mistral* en 1982 en el Teatro de la Universidad Católica de Chile, en Santiago. Estas obras, que pertenecen todas al género “cantata”, están llenas de aciertos sonoros y de novedades rítmicas y armónicas, además de agregar el uso de una más amplia orquestación y, en algunos casos, de coros. A este grupo de obras también pertenece el *Memorial de Isla Negra*, compuesta en

1986 a partir de textos de Pablo Neruda, tomados del libro homónimo, así como *Federico hermano*, compuesta en 1988 a partir de textos del poeta español Federico García Lorca. En 1996 se grabó la última de estas obras, la cantata *Recados de Gabriela Mistral*.

Jaime Soto León falleció el 15 de agosto de 2024, pero sus problemas de salud venían desde hace muchos años antes. Su larga enfermedad afectó su trabajo musical y lo llevó de vuelta a su ciudad natal, El Quisco, donde pasó los últimos años de su vida. Su muerte ha sido muy sentida por sus familiares, sus amigos, sus discípulos, y por el medio artístico nacional. Los que lo conocimos más de cerca asistimos dolorosamente al lento deterioro de su salud. Dejó una obra importante, tanto por su fuerza artística como por el valor de su expresividad y su talento interpretativo. Todos recordaremos siempre su figura totalmente concentrada en la música, de espaldas al público para dirigir a alguno de los grupos con los que trabajó, con su rostro serio y casi inexpresivo, indicando con maestría cada entrada y cada ritmo, ocupado al extremo en lo que tenía que escucharse, con su conciencia enteramente puesta en lo que hacía, como si cada nota fuera una sonoridad exquisita que nada en el mundo debía alterar o perturbar. Se fue, pero nos dejó su música, que seguirá escuchándose por mucho tiempo todavía, y que dará testimonio de que cada paso hacia una mayor amplitud de las artes musicales en nuestro país es un paso hacia adelante.

Eduardo Carrasco Pirard  
Profesor Emérito, Universidad de Chile, Chile  
[educarr@me.com](mailto:educarr@me.com)

### *Jorge Arriagada Cousin*

(Santiago de Chile, 20 de agosto de 1943 – París, Francia, 8 de octubre de 2024)

Aceptar la partida de un ser querido es un duro proceso que afrontamos en momentos de nuestras vidas. Es lo que ahora experimento al saber el deceso repentino e inesperado de Jorge, amigo y compañero de estudios musicales. Amistad que nos unió desde los años de nuestra juventud hasta hace unos días, a pesar de estar separados por mares y continentes.

Jorge Arriagada pertenece a la generación más joven de la vanguardia musical chilena de los sesenta, junto con Enrique Rivera (n. 1941), Hernán Ramírez (n. 1941), Gabriel Brncic (n. 1942), entre otros. Entre los años 1964 y 1965 estudió composición con Gustavo Becerra y Carlos Botto y técnica serial con León Schidlowsky. A su vez, estudió piano con Flora Guerra, destacándose, en todo, como un excelente y talentoso alumno en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Por estos mismos años compuso música incidental para ballet y teatro, obras con las que inició su vida de compositor. En 1966 se radicó en París y en 1967 obtuvo una beca por cuatro años otorgada por el gobierno francés para estudiar composición con el compositor y director de orquesta austriaco Max Deutsch, análisis musical con el compositor Olivier Messiaen, y música electroacústica con Pierre Schaeffer, director del Groupe de Recherches Musicales de la Radio y Televisión Francesa.

En 1969 presentó dos trabajos musicales realizados con este último grupo para dos películas experimentales. En ellas aplicó una técnica de relación entre sonido e imagen que tuvo una gran acogida y reconocimiento, lo que le permitió trabajar en la creación y dirección del grupo Musiques Variables, conjunto instrumental y electroacústico cuya finalidad fue la composición de obras colectivas. En 1970 dirigió el primer concierto del nuevo "Music Workshop" en el American Center for Students and Artists de París. Ese mismo año fue nombrado director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Americano de París. En 1972 obtuvo la beca Guggenheim y viajó a Estados Unidos para perfeccionarse en "Computer Music" con Leland Smith, en el Stanford Computer Music Project de la Universidad de Stanford en California. Esta beca la obtuvo luego del estreno de dos obras para el Ballet *Ethérie Pagava* de París, y por su obra