

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Música

VERSIÓN IMPRESA
VERSIÓN ELECTRÓNICA

ISSN: 0716-2790
ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LXXVI

Santiago de Chile, Enero-Junio, 2022

Nº 237

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO
FERNANDO CARRASCO PANTOJA

DIRECTOR
CRISTIÁN GUERRA ROJAS

ASISTENTE DE REDACCIÓN Y GESTIÓN
JULIO GARRIDO LETELIER

LA *REVISTA MUSICAL CHILENA* ESTÁ INDEXADA DESDE 2007 EN
ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX – CLARIVATE ANALYTICS
(PHILADELPHIA, U.S.A.)

EL PRESENTE NÚMERO DE LA *REVISTA MUSICAL CHILENA*
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE LA FACULTAD DE ARTES

REVISTA MUSICAL CHILENA

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL.....	₪ 8.000
ESTUDIANTES.....	₪ 4.000

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage).

Nuestra revista se publicará exclusivamente en formato digital de acceso abierto,
a contar del volumen LXXVII/239
(Our journal will only be published in open-access electronic format starting
from volume LXXVII/239)



Ediciones Serendero

www.edicionesserendero.cl

Una de las primeras editoriales musicales 100% virtual
sin fines de lucro en el mundo.

Gratis!

Música sinfónica, música ligera, música de cámara,
música coral y obras didácticas de David Serendero
para escuchar, descargar, imprimir y tocar.

Comité de Honor

FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA, Instituto de Chile,
Academia Chilena de Bellas Artes, Chile.

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

ALFONSO PADILLA SILVA, Universidad de Helsinki, Finlandia.

Comité Editorial

DANIELA FUGELLIE VIDELA, Instituto de Música,
Universidad Alberto Hurtado, Chile.

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ, Instituto de Música, Pontificia
Universidad Católica de Valparaíso, Chile.

ÁLVARO MENANTEAU ARAVENA, Departamento de Música, Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile.

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, Instituto de Música, Facultad de Artes,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA, Centro de Investigación en Artes y
Humanidades (CIAH), Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile.

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

MARCY CAMPOS PÉREZ, Universidad París 8, Francia

LAURA JORDÁN GONZÁLEZ, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

JAVIER RODRÍGUEZ AEDO, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

SIMÓN PALOMINOS MANDIOLA, University of Bristol, Reino Unido

JOSÉ MIGUEL CANDELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

JEAN FRANCO DAPONTE, Universidad de Tarapacá, Chile

ALBERTO DÍAZ ARAYA, Universidad de Tarapacá, Chile

NICOLE CORTÉS ALIAGA, Universidad de Tarapacá, Chile

MIGUEL FARÍAS VÁSQUEZ, Instituto de Música,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

HUGO QUINTANA, Universidad Central de Venezuela, Venezuela

VÍCTOR NAVARRO PINTO, Investigador independiente, Chile

DANIEL K.L. CHUA, Department of Music, University of Hong Kong, China

MALENA KUSS, University of North Texas, Estados Unidos

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Centro de Investigación y Documentación
Musical, Universidad de Castilla-La Mancha, España

CATALINA SENTIS ACUÑA, Investigadora independiente, Chile

CARLOS ZAMORA PÉREZ, Sinfonía Austral, Agencia de Proyectos
para Artistas Latinoamericanos
MARÍA ANTONIETA CONTRERAS MUNDACA, Independiente, Chile
ROLANDO ÁNGEL-ALVARADO, Universidad Alberto Hurtado, Chile

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
Revista Musical Chilena

Impresa en los talleres de
ANDROS IMPRESORES
Santa Elena 1955 - Santiago de Chile

SUMARIO

EDITORIAL	7
ESTUDIOS	
Marcy Campos Pérez, Laura Jordán González y Javier Rodríguez Aedo. Transfonografías del exilio chileno en Europa	9
Simón Palominos Mandiola. Voz colonial: representación de la Otrredad y exotización racializada en los contactos entre el campo musical chileno y el concepto de <i>world music</i>	44
José Miguel Candela. Las redes coreomusicales. Una propuesta metodológica para el estudio de las relaciones entre música y danza	79
Jean Franco Daponte, Alberto Díaz Araya y Nicole Cortés Aliaga, El <i>salto</i> de La Tirana. El ritmo de Chunchos, Morenos, Gitanos y Diablos en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana.....	106
Miguel Farías Vásquez. Análisis de <i>Lautaro</i> de Eliodoro Ortiz de Zárate: configuración de identidades en la ópera chilena	140
Hugo Quintana. Orígenes de la enseñanza del bel canto en Caracas. A propósito del estudio de los dos primeros libros de canto impresos en Venezuela.....	172
DOCUMENTOS	
Víctor Navarro Pinto. Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara	197
Daniel K.L. Chua, Malena Kuss (traductora). Explorando los fundamentos de una musicología global. Conferencia inaugural del IV Congreso de ARLAC/IMS, Buenos Aires, 5 de noviembre de 2019	213
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Laura M. Álvarez. <i>Trovadoras africanas: guardianas de la tradición</i> . Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2020. 217 pp. Por Jean Franco Daponte	223
Laura Fahrenkrog Cianelli. <i>Los “indios cantores” del Paraguay. Prácticas musicales y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (siglos XVI-XVIII)</i> . Buenos Aires: SB Editorial, 2020, 301 pp. Por Javier Rodríguez Aedo	224
Marco Antonio de la Ossa Martínez, <i>Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 (1962): investigación musical, polémicas, prensa, difusión y compromiso italiano contra el franquismo</i> . Madrid: Sílex. 2021, 247 pp. Por Virginia Sánchez Rodríguez	227

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>David Serendero y su orquesta virtual</i> Vol. I, Vol. II, Vol. III, Vol. IV y <i>David Serendero y sus solistas virtuales</i> Vol. I, Vol. II. Obras de David Serendero Proust. Ana Navarro (contralto), Felipe Gutiérrez (tenor). [CD y DVD] Ediciones Serendero 2017-2018. Por Catalina Sentis Acuña	229
--	-----

IN MEMORIAM

Guillermo Octavio Rifo Suárez (Santiago, 16 de febrero de 1945-Santiago, 23 de enero de 2022), por Carlos Zamora Pérez	233
Francisco Javier Astorga Arredondo (Santiago, 21 de enero de 1960-Rancagua, 10 de julio de 2021), por María Antonieta Contreras Mundaca	235

INFORMACIÓN PARA AUTORAS Y AUTORES.....	237
---	-----

[Disponible en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/>]

CRÓNICA

III Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical, por Rolando Ángel-Alvarado..	245
Creación Musical Chilena. Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante el período octubre 2021-marzo 2022, preparado por Julio Garrido Letelier	247

EDITORIAL

En este número (237) de *Revista Musical Chilena*, extendemos nuestro agradecimiento a las siguientes personas que colaboran con estudios de su autoría: Marcy Campos Pérez, Laura Jordán González, Javier Rodríguez Aedo, Simón Palominos Mandiola, José Miguel Candela, Jean Franco Daponte, Alberto Díaz Araya, Nicole Cortés Aliaga, Miguel Farías Vásquez y Hugo Quintana. En estos textos encontramos estudios, reflexiones y proyecciones en torno a la discografía chilena del exilio en Europa, el campo musical chileno y el concepto de *world music*, una propuesta metodológica para el estudio de las relaciones entre música y danza, un ritmo específico ocupado por algunos de los principales bailes de la fiesta de la Virgen de La Tirana, una ópera chilena de comienzos del siglo XX y los primeros libros de canto impresos en Caracas, Venezuela. Además, se incluye un documento de Víctor Navarro Pinto acerca de una pieza de Víctor Jara y la traducción al castellano de la conferencia inaugural del IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe (ARLAC) de la Sociedad Internacional de Musicología (SIM/IMS), dictada por Daniel Chua, presidente de la IMS, en noviembre de 2019 en Buenos Aires, traducción realizada por Malena Kuss. A ella y a ellos también agradecemos por sus valiosos aportes.

Por supuesto, en este número se incluyen reseñas de publicaciones recientes de Laura M. Álvarez, Laura Fahrenkrog y Marco Antonio de la Ossa Martínez, escritas gracias a la colaboración de Jean Franco Daponte, Javier Rodríguez Aedo y Virginia Sánchez Rodríguez. A ellas se suma la reseña de Catalina Sentis Acuña acerca de un grupo de discos compactos de David Serendero Proust. Junto con esos textos, se publican dos *in memoriam* dedicados a Guillermo Rifo Suárez y a Francisco Astorga Arredondo, redactados por Carlos Zamora Pérez y María Antonieta Contreras Mundaca, respectivamente.

En la sección de crónica incluimos un texto de Rolando Ángel-Alvarado acerca del III Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical (Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2 y 3 de diciembre de 2021) y se añade, por último, el cuadro sinóptico confeccionado por Julio Garrido Letelier respecto de obras musicales de composición chilena, interpretadas durante el período octubre 2021 a marzo 2022, de acuerdo con las informaciones que nos han remitido.

Informamos, además, a toda la comunidad interesada que tanto esta edición (237, junio de 2022) como la siguiente (238, diciembre de 2022) serán las últimas que se publiquen tanto en formato impreso (papel) como digital, ya que, a partir de 2023, *Revista Musical Chilena* se publicará exclusivamente en formato digital. Diversas razones han conducido al equipo editorial de *RMCh*, en conversación con el Comité Editorial y con las autoridades pertinentes del Departamento de Música y de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a tomar esta decisión. Por tanto, extendemos nuestros agradecimientos a todas las personas e instituciones que durante estos años se suscribieron a la edición impresa de *RMCh*, por supuesto tengan por seguro que recibirán sus respectivos ejemplares cuando sea el momento oportuno. Y, de todas maneras, *RMCh* continuará

circulando, ahora exclusivamente en su formato digital desde 2023, al servicio de la comunidad musical de Chile y de América Latina.

Cristián Guerra Rojas
Director
Revista Musical Chilena

ESTUDIOS

Transfonografías del exilio chileno en Europa *Transphonographies of Chilean exile in Europe*

por

Marcy Campos Pérez
Universidad París 8, Francia
mmcampos@uc.cl

Laura Jordán González
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
laura.jordan@pucv.cl

Javier Rodríguez Aedo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
jarodril@uc.cl

Mediante una aproximación transfonográfica, este artículo aborda la discografía chilena del exilio en Europa entre 1973 y 1990. Por medio del estudio de un corpus de numerosos fonogramas, proponemos entender al disco como un objeto clave para visibilizar las transformaciones estéticas y comprender de esta manera algunas características del exilio. Se examinan así aspectos de la producción discográfica, la circulación comercial y las recepciones musicales interculturales, dando cuenta de las conexiones artísticas en un sentido amplio. En esta línea, identificamos los factores que interactuaron en el quehacer discográfico, tales como los músicos (*amateurs* y profesionales), el imaginario gráfico de los artistas exiliados, la experimentación con tecnologías y la actualización de estilos propios. Considerando el arreglo, la *performance* y la grabación como tres dimensiones interconectadas, analizamos varios casos de versiones y autoversiones que expresan diferentes maneras de gestionar las emociones por medio de las prácticas vocales y la utilización del *soundbox*. El conjunto de estos elementos revela la potencialidad del disco como objeto cultural del exilio y demuestra la riqueza de la aproximación transfonográfica.

Palabras clave: Discografía, exilio, Chile, transfonografía, versión.

Using a transphonographic model, this article examines the Chilean discography created during exile in Europe between 1973 and 1990. Through the study of numerous phonograms, we propose to understand the record as an object key to make visible the aesthetic transformations and to understand, in this sense, some characteristics of the Chilean exile. To show the artistic connections in a broad sense, aspects such as record production, commercial circulation, and intercultural musical receptions were examined. We identify the aspects that interacted in the recording process: the musicians (amateurs and professionals), the graphic imagery of the exiled artists, the experimentation with technologies, and the updating of musical styles. Considering arrangement, performance, and recording as three interconnected dimensions, we analyzed series of cases of musical covers and self-covers that represent different ways of handling emotions through vocal practices and the use of the soundbox. All these elements reveal the potential of music records as a cultural object of exile and demonstrate the richness of the transphonographic model.

Keywords: Discography, exile, Chile, transphonography, cover.

INTRODUCCIÓN¹

Anexo al presente oficio, el disco *Las últimas palabras del Presidente Salvador Allende*. Este disco fué [sic] dejado en esta Embajada [de París] por los asaltantes que tomaron el local de esta Misión el viernes último, 7 del presente².

Se ha recibido en esta Misión tres discos que contienen la canción “Venceremos”, en idioma húngaro. Por el interés que puede revestir para US. –particularmente porque significa una prueba de colaboración económica con los marxistas chilenos– los remito como anexo al presente oficio³.

Cuando en diciembre de 1973 un grupo de activistas ocupó la Embajada de Chile en París para contestar las políticas represivas de la junta militar, no fueron panfletos los que dejaron como consignas, sino que un disco que contenía “un extracto del último mensaje al pueblo chileno de Salvador Allende en La Moneda asediada, un llamado de Isabel Allende, una declaración de François Mitterrand, algunos cantos revolucionarios y un poema de Pablo Neruda”⁴. El mensaje, transmitido radialmente el día del golpe, circulaba en cintas y discos por el mundo gracias a las redes de solidaridad, como la manifestada por el Partido Socialista Francés⁵. Al interior de la Embajada, el disco interpelaba en su forma física, por su imagen y su potencial sonido, a los sentidos de la oficialidad. Más allá de cierta función testimonial, el disco era una provocación directa al régimen. Algunos meses más tarde, un nuevo oficio emitido por el embajador chileno en Francia alertaba de la difusión de tres fonogramas que contenían la canción “Venceremos” en húngaro⁶. Para el embajador, estos constituían una “prueba” presumible del apoyo financiero de las agrupaciones marxistas internacionales hacia la causa chilena. En este caso, los tres discos aludidos se consideraban objetos relacionales, vectores de agencias humanas que se percibían como inminentemente

¹ Esta investigación ha contado con el financiamiento del Consejo para el Fomento de la Música Nacional, mediante los proyectos “Diáspora de la música popular chilena en Europa. Catalogación y estudio documental (1973-1989)”, folio 75947 a cargo de Javier Rodríguez Aedo (2015), y “Víctor Jara en exilio: recepción y apropiaciones musicales y políticas en Europa. 1973-1989”, folio 456703 a cargo de Marcy Campos Pérez (2017), así como de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile, por medio del proyecto FONDECYT 11190558 “Más que gritos y susurros: voces de la música popular en Chile”, dirigido por Laura Jordán González (2019-2021). Agradecemos a Stefano Gavagnin por su lectura crítica de una versión preliminar de este artículo y a Leandro Gallardo por su apoyo en la preparación de las transcripciones musicales incluidas en el texto.

² “Jorge Berguño, encargado de Negocios de la Embajada de Chile en París, al ministro de RREE, Vicealmirante Ismael Huerta Díaz”, Oficio 1452/350, 10/12/1973, f. 1. Archivo histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (en adelante AHMREC).

³ “Embajador Fernando Durán a ministro de RREE, Vicealmirante Ismael Huerta Díaz”, Oficio 993/420, 17/10/1974, f.1. AHMREC.

⁴ “Uniteledis présente son disque *Solidarité Chili*”, *L'Unité*, N° 83 (2 de noviembre, 1973), p. 5.

⁵ El disco *Venceremos. Solidarité Chili* fue la primera producción discográfica de Uniteledis, la estructura audiovisual del Partido Socialista Francés. En junio de 1974, el mismo partido produjo un segundo disco de solidaridad con Chile titulado *Pablo Neruda, voix du Chili*, el que contenía diferentes textos y músicas de América Latina (Bonnin 2017: 33).

⁶ Se trataba del disco *Venceremos!* del Coro de la Liga de Jóvenes Comunistas (Hungaroton 1974) y del disco *A Hangjukat Nem Ólhatték Meg - A Chilei Hazafiak Emlékére* [Sus voces no pudieron ser asesinadas. En memoria de los patriotas chilenos] (Hungaroton 1974). El tercer disco mencionado no ha podido ser identificado.

peligrosas para la institucionalidad vigente en el poder. El temor del régimen no radicaba tanto en el contenido sonoro como en las redes políticas implícitas en ellos (ver Figura 1).



Figura 1. Arriba: *Solidarité Chili* (Uniteledis 1973); Abajo: *Venceremos!* (Hungaroton 1974).

En cierto sentido, ninguna de estas dos funciones del disco (como objeto de resistencia y objeto relacional) era exclusiva del contexto de exilio, sino que señalaba una continuidad con algunos usos de la grabación en Chile, antes y después del golpe. La destrucción de fonogramas en allanamientos y saqueos, la circulación de listas negras, la proliferación de cintas clandestinas (Jordán 2009) y otras prácticas que atañen a la grabación sonora daban cuenta de este doble estatuto. Como señala Karen Donoso, por su carácter contestatario, la producción discográfica fue rápidamente censurada, pero no “por un decreto, ni un bando, sino que fue una acción coercitiva verbal, en la cual se establecieron las condiciones en que la industria musical podría seguir funcionando” (2019: 50). Se trató de un nuevo marco impuesto a una actividad musical que comenzaba a ser vigilada y controlada, tal como se observa en los documentos internos elaborados por la policía política del régimen (Rodríguez 2018).

Ahora bien, estas no fueron las únicas funciones relevantes de las grabaciones del exilio. Debido a que los registros discográficos son una signatura del tiempo (Arbo 2014: 176), en ellos se traza la transformación ineluctable del destierro. Así, en su dimensión estética, numerosos discos encapsularon concepciones sonoras vinculadas a distintos tiempos, articulando a su vez escuchas contingentes y situadas, no pocas veces reflexivas acerca de la propia situación de exilio, como se lee en la correspondencia del escritor Fernando Alegría al director de Quilapayún, Eduardo Carrasco:

Muchísimas gracias por el nuevo disco que he escuchado varias veces y se lo he tocado a familiares y amigos. El cambio, en las alturas, gran cambio, veáse venir o, mejor dicho, vino creciendo y está por fin en la Revolución y las Estrellas. ¿Definitivo? Así parece [...] Atrás queda el canto por las calles, la voz irreprimible, el canto de las banderas y las marchas, el eco de tanta, tanta gente gritando adelante. Da un poco de miedo porque es tan sencillo lo sucedido: ha pasado el tiempo⁷.

En su carta, Alegría observa y oye la nueva producción de Quilapayún, la sopesa y comenta las modalidades de la voz y de la música del exilio, revelando sus expectativas y dejando huella de la conciencia del tiempo transcurrido. Allí el disco constituye un eslabón decisivo.

Aunque la discografía ha sido una dimensión descrita por algunos investigadores como parte de las redes de exilio, interconectada con conciertos y giras (Rodríguez 2014; Gomes 2015), no existe hasta el minuto una mirada transnacional que abarque en detalle el corpus discográfico producido. Con esa entrada específica, nuestra investigación apunta a proponer una mirada profunda de la producción, circulación y recepción de grabaciones desde las posibilidades teóricas de la transfonografía.

PRODUCCIÓN FONOGRAFICA CHILENA EN EUROPA

Si bien se han reconocido diferentes desplazamientos en la historia chilena reciente, en este artículo operamos desde una definición laxa de exilio: nos referimos tanto a quienes fueron oficialmente expulsados e impedidos de ingresar al país como al éxodo motivado por circunstancias políticas y económicas vinculadas a la violencia del régimen. En cuanto a la categoría de músicos exiliados, abordamos primordialmente las trayectorias de músicos de renombre, muchos de ellos adscritos a un perfil artístico y una orientación política, aunque también consideramos de manera global algunas agrupaciones y solistas que desempeñaron roles musicales no siempre profesionales, no siempre como primera ocupación ni para la promoción de labores creativas singulares, sino que también como cultivo de tradiciones concebidas colectivamente.

Cifras y dinámicas

La difusión internacional de la producción fonográfica de los artistas chilenos en Europa nos permite acercarnos al fenómeno del exilio musical y comprender algunas de sus principales características en el campo de las músicas populares. Comercializados por todo el continente (aunque de una manera no homogénea), los discos enfrentaron dos desafíos mayores: por un lado, contribuir a la lucha contra la dictadura, exhortando la solidaridad internacional y, por otro, insertarse comercialmente en Europa. Estos dos aspectos, constitutivos de la práctica musical de los exiliados, coexistieron en tensión, ya que representaban dos concepciones acerca de la música muchas veces consideradas en oposición: la movilización

⁷ “Fernando Alegría a Eduardo Carrasco”, 4/10/1982, f. 1. Archivo de Música Popular de la Pontificia Universidad Católica de Chile (en adelante AMPUC).

política y el arte musical (Rodríguez 2020). Sin embargo, esta tensión latente permitió a la música chilena difundirse en un amplio público, sobrepasando el estrecho espacio de la militancia y la mirada exotizante de la divulgación folclórica.

A partir de una investigación documental realizada en diversos archivos y bibliotecas (Archivo de Música Popular Chilena, AMPUC⁸, Fonoteca del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Nacional de España, Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi, entre otros), en la prensa europea⁹ y sitios webs especializados¹⁰, podemos hoy cifrar en más de 512 las producciones musicales de artistas chilenos en Europa entre 1955 y 1990¹¹. Esta cifra incluye obras originales y diversas reediciones continentales (por ejemplo, el disco *Viva Chile!* de Inti-Illimani fue reeditado doce veces, en ocho países) y formatos fonográficos diferentes (discos, casetes, cintas y CDs), buscando como criterio dar cuenta de la totalidad de grabaciones producidas en Europa en el marco temporal mencionado por parte de agrupaciones conformadas total o parcialmente por artistas chilenos. Como lo muestra la Figura 2, la producción fonográfica fue relativamente baja hasta fines de la Unidad Popular (1970-1973), pero aumentó rápidamente luego del golpe de Estado, de la mano de los músicos de la Nueva Canción Chilena (NCCh) y los conjuntos formados en exilio. Para el período específico 1973-1990, se publicaron cerca de 488 producciones musicales chilenas en Europa (ver Figura 2).

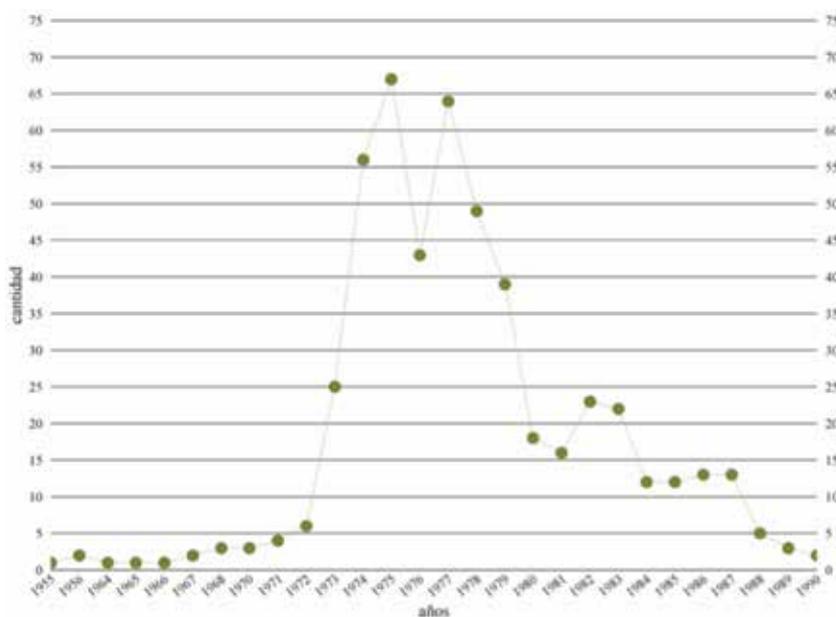


Figura 2. Producción fonográfica chilena en Europa (1955-1990) (gráfico de elaboración propia).

⁸ Específicamente, el Fondo Quilapayún y el Fondo Jan Fairley.

⁹ Para una lista exhaustiva, consultar las referencias en Rodríguez 2020.

¹⁰ Podemos mencionar, entre otros, *Discogs*, *Discoteca Nacional de Chile*, *Perspectivas de la Nueva Canción Chilena*, *MusicaPopular.cl*.

¹¹ Las cifras fueron obtenidas en el curso del proyecto “Diáspora de la música popular chilena en Europa. Catalogación y estudio documental (1973-1989)” (2015).

Respecto de este período en particular, en la figura podemos observar dos curvas: la primera, corresponde a los años 1975-1977, los más importantes en materia de actividades musicales y políticas vinculadas a la causa chilena; la segunda, corresponde a los años 1982-1983, cuando las manifestaciones públicas y masivas contra la dictadura volvieron a poner la situación chilena en los medios europeos. Estas curvas, no obstante, representan un comportamiento continental y no necesariamente reflejan el caso de cada país.

En la primera curva, la producción fonográfica muestra dos picos: 1975 y 1977. El primero corresponde a la primera ola de discos editados en Europa y el segundo, en gran parte, a aquellos álbumes publicados por el sello español Movieplay, tras la muerte de Franco y el inicio de la transición española. Este sello se caracterizaba por la variedad de un catálogo que incluía músicas de distintos orígenes nacionales, con una presencia importante de cantautores latinoamericanos, y particularmente chilenos. Además, integraba varias grabaciones de discursos políticos de referentes de las izquierdas (García Peinazo 2019a: 78).

La Figura 2 muestra también la diferencia entre el primer momento del exilio musical (1973-1982), caracterizado por una intensa actividad de edición discográfica, y el segundo período (1983-1990), durante el cual los músicos exiliados encontraron diversos problemas para grabar y comercializar sus canciones: desinterés por parte del público europeo, distanciamiento ideológico con la comunidad del exilio, problemas contractuales con antiguos sellos chilenos (como la Discoteca del Cantar Popular, DICAP) y con sellos europeos, como fue el caso de Inti-Illimani y las disputas con I Dischi dello Zodiaco (Rodríguez 2019).

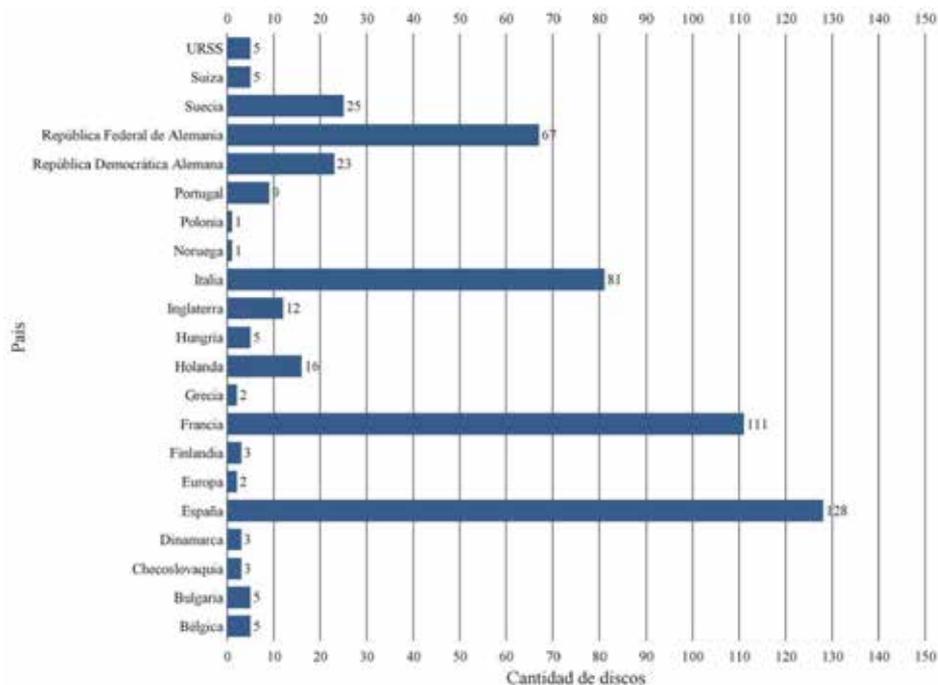


Figura 3. Número de producciones fonográficas por país (gráfico de elaboración propia).

En su mayoría, los músicos exiliados escogieron como destino los países de Europa occidental, por esta razón la producción discográfica es más importante y diversa en ese

espacio¹². Así, en los casos de la República Federal de Alemania, Italia, Francia y España el número de discos editados alcanzó la sesentena (ver Figura 3). En estos últimos países, esta cifra incluso sobrepasó la centena. Sin embargo, la producción discográfica entre ellos no fue de la misma naturaleza.

Debido a las características del mercado discográfico europeo, donde *major companies* estructuraron la distribución de las “músicas del mundo” mediante una red conjunta de disqueras y grandes tiendas (Daffos 1999: 220), la música chilena se organizó en torno a un centro de producción discográfica y diversos espacios de circulación: el primero estuvo constituido por los sellos europeos de alcance internacional, mientras que el segundo por pequeños sellos locales¹³. La distinción entre uno y otro respondía a la naturaleza de la producción fonográfica: el centro de producción estaba asegurado fundamentalmente por registros originales realizados por los músicos exiliados, mientras que los pequeños sellos se ocuparon sobre todo de reeditar y volver a poner en circulación los discos producidos en otros lugares. Si bien este último tipo de álbum puede parecer menos interesante desde el punto de vista artístico, resulta fundamental para explicar la difusión internacional de la canción chilena. En comparación con los álbumes originales, las reediciones fueron mucho más numerosas –336 reediciones contra 176 discos originales–, involucrando un espacio territorial bastante más vasto de 19 países en total.

La diversidad de orientaciones artísticas del exilio fue posible gracias a la interacción dinámica de sellos internacionales, sellos locales, centros culturales y comités de solidaridad. Por ejemplo, discos originalmente editados en un gran sello, como EMI o Le Chant du Monde y que tenían una clara orientación comercial, fueron reeditados por comités de solidaridad, modificando su uso hacia la movilización política.

Esta constatación, respecto de la dinámica implícita en la circulación musical, nos debiera llevar a pensar las categorías “discos originales” y “reediciones” como dos polos, entre los que encontramos una variedad de existencias fonográficas que ponen en duda la aparente claridad de estas mismas categorías. Las estrategias políticas y los fines comerciales detrás de las decisiones de creación y producción apuntan a la necesidad de una mirada de conjunto y comparativa, para entender cómo cada álbum constituye un hito creativo, a la vez que un eslabón de una red mayor de referencias interconectadas entre el contexto particular del exilio chileno y los espacios artísticos de acogida en Europa.

Conexiones transfonográficas

Tomando en cuenta la visión panorámica ya expuesta y habiendo identificado algunas relaciones establecidas entre las grabaciones, proponemos un análisis centrándonos en casos singulares, seleccionados con el fin de comprender aspectos transversales de las estéticas y dinámicas en cuestión. Cuando nos planteamos el desafío de comprender los usos de los

¹² Es importante mencionar, sin embargo, que esta distribución no sigue el mismo patrón que la del exilio chileno en general. Países con gran cantidad de chilenos no necesariamente presentaron una producción fonográfica importante (como fue el caso de Suecia). Al contrario, países con una población chilena reducida (como fue el caso de RFA), publicaron una cantidad significativa de álbumes chilenos.

¹³ Entre los sellos internacionales podemos mencionar Le Chant du Monde en Francia, I Dischi dello Zodiaco en Italia y Movieplay en España, todos vinculados al eurocomunismo. Estos tres sellos concentran el 30% de la producción total de discos analizados. En general, los músicos chilenos grabaron allí sus obras originales del exilio, las que circularon por el resto de Europa mediante reediciones o discos compilatorios en sellos locales de Inglaterra (BBC Records), Bulgaria (Balkanton), Hungría (Hungaroton), Suecia (YTF), Holanda (Vrije Muziek) y la República Federal Alemana (Pläne). Estos últimos sellos no tuvieron necesariamente una orientación política (ver Rodríguez 2020).

discos en exilio –en términos de su producción, circulación y recepción– aparece la insoslayable impronta de las relaciones intertextuales o, como diría Serge Lacasse inspirándose en el clásico *Palimpsests* de Gérard Genette (1982), de las relaciones transfonográficas (2010; 2018). Lacasse propone un modelo general para estudiar cómo las grabaciones de músicas populares se conectan unas con otras, distinguiendo ocho tipos principales de transfonografía¹⁴: *interfonografía* corresponde a relaciones establecidas entre fragmentos de grabaciones; *parafonografía* remite a elementos externos a la grabación sonora que funcionan en la mediación de la misma; *metafonografía* alude a la producción de discursos verbales o sonoros que comentan determinada grabación; *hiperfonografía* nombra prácticas que involucran la transformación de una grabación mediante sus derivaciones; *archifonografía* sirve para comprender relaciones ocurridas en el nivel superior de abstracción, por ejemplo, a nivel de género musical; *polifonografía* alude a agrupamientos de grabaciones en estructuras más grandes, como las compilaciones; *cofonografía* refiere a posibles relaciones de simultaneidad y combinación entre dos grabaciones; finalmente *transficcionalidad* corresponde a relaciones dadas en la ficcionalidad de los mundos representados en las grabaciones. Como se puede observar, estas categorías no son mutuamente excluyentes, sino que enfatizan distintas perspectivas posibles para examinar relaciones dadas entre grabaciones.

Para nuestro estudio, echamos mano de algunos de los tipos conceptualizados por Lacasse, sin buscar un ejercicio exhaustivo de validación del modelo. Más bien, elegimos este marco conceptual pues se hace cargo de las particularidades de la grabación musical, ya no solamente de la obra o canción en abstracto. Hacemos eco, por una parte, de la preocupación creciente por aproximaciones intertextuales en la música popular iberoamericana que, remitiendo a Lacasse, observan vínculos en la grabación musical, no solamente buscando relaciones de parámetros abstractos (los que convencionalmente atañen a la composición musical), sino que también a la *performance* tal cual ella “se fija” en la grabación (García-Peinazo 2019b). Singularmente adherimos al interés expresado por Juliana Guerrero (2019) de comprender las relaciones intertextuales de manera menos restrictiva que la sola identificación de un texto dentro de otro texto, atendiendo a las relaciones *entre* textos y “bancos de imágenes”, incluyendo aquí características de géneros musicales y referencias culturales contextuales más amplias.

Nos interesa además poner en valor el fonograma como objeto de estudio integral. Al sobrepasar la estrecha dimensión del “registro”, nos ocupamos de diversas prácticas inscritas en el disco, interconectando canciones y grabaciones. Sin ánimo de proponer una aplicación exhaustiva de la tipología de Lacasse, lo que nos interesa es precisamente observar algunas funciones expresadas por medio de las prácticas transfonográficas, destacando la participación de músicos *amateurs* y profesionales, la experimentación con tecnología y la actualización de estilos propios.

Antes que nosotros, Natália Ayo Schmiedecke (2014) ha mostrado cómo una indagación comparativa del catálogo completo del sello DICAP, previo al golpe de Estado de 1973, resulta provechosa para distinguir recurrencias temáticas en las canciones y para comprender también las definiciones del compromiso político. Aunque la autora no se sitúa desde un análisis transfonográfico propiamente tal, su investigación constituye un referente importante para la sistematización de las producciones musicales de la NCCh y sus géneros afines y, más importantemente, para la legitimación del disco como fuente de estudio para la historiografía musical¹⁵. Aquí, más allá de prestar atención a lo que las

¹⁴ Mientras que las cinco primeras provienen de la teoría intertextual de Genette, las tres últimas se agregan a partir de antecedentes conceptuales propios de la musicología.

¹⁵ Más recientemente, se han llevado a cabo indagaciones en otros sellos locales, entre las que destaca, por su cercanía en cuanto a géneros musicales y círculos sociales, la investigación de Jorge Canales (2017) acerca del sello Alerce.

canciones “cuentan”, nos convoca la tarea de entender los diversos roles de la discografía del exilio, en el sonido y fuera de él.

De acuerdo con el concepto de archifonografía propuesto por Lacasse (2018: 16-18), que alude a las relaciones de nivel más abstracto entre grabaciones, este corpus de discos nos permite escudriñar en términos geográficos o nacionales, pero también por género musical, incluyendo la examinación de procesos intergenéricos por medio del estudio de tradiciones, gustos y expectativas. Aquí consideramos que la colección de discos de exilio chileno en Europa se constituye archifonográficamente siguiendo criterios de género musical, territorio y época. Es nuestro interés precisamente dilucidar la naturaleza de las conexiones entre la producción, circulación y recepción de estos álbumes, sus músicas y las referencias culturales de las que participaron. Junto con la producción de álbumes completamente nuevos que reúnen composiciones de exilio, hemos identificado 97 discos compilatorios (ya sea como EPs, LPs y discos dobles) tanto de canciones grabadas previamente como de creaciones nuevas. Mediante la noción de polifonografía es posible comprender algunos de los procesos de selección, la organización de secuencias y la definición de funciones en estas grabaciones singulares agrupadas en objetos fonográficos mayores.

En los siguientes apartados profundizaremos, primero, una mirada parafonográfica que ponga en relieve las redes artísticas que forman parte de la producción discográfica más allá de la música. En particular, examinaremos el establecimiento de colaboraciones con artistas visuales y, en suma, la producción de un universo visual en la discografía del exilio. Luego, abordaremos la dimensión sonora, mediante un análisis interfonográfico y otro hiperfonográfico, entendiendo por el primero la constatación de relaciones de materiales parciales y fragmentarios entre más de un fonograma y, por el segundo, una relación de original y versión entre grabaciones sucesivas.

PARAFONOGRAFÍAS VISUALES

Según Serge Lacasse, la parafonografía involucra varias expresiones visuales y escritas que acompañan el registro sonoro del fonograma. Estos elementos son tan importantes como el sonido que, con relación a la discografía del exilio, nos permiten apreciar la temprana asociación entre política e imaginario andino, el uso de gestualidades vinculadas a la resistencia y algunas redes artísticas y de colaboración en torno al disco.

Imaginario andino

Una primera dimensión relevante de las imágenes en los discos remite al proceso de politización del imaginario andino en Europa. Si bien para algunas casas discográficas este proceso se había establecido con anterioridad, como fue el caso de *Le Chant du Monde*, luego del golpe la asociación entre los Andes y la izquierda se volvió una práctica extendida de los distintos sellos (Rodríguez 2015). Es el caso de *Cueca de la libertad* de Quilapayún (EMI 1973), que muestra en la portada una fotografía de los músicos del conjunto vestidos con su poncho negro característico y rodeados por una construcción en piedra. Aunque en el disco no aparece la ubicación y el encuadre fotográfico juega con la imprecisión del lugar de emplazamiento, esta imagen es reforzada por la de la contraportada, donde el conjunto aparece portando sus instrumentos –guitarras, charango, cuatro, quena y bombo– con un paisaje de fondo que evoca las construcciones de culturas originarias de los Andes (ver Figura 4). Sin embargo, ambas fotografías fueron tomadas en *Les Arènes de Lutèce*, un anfiteatro galo-romano construido en el siglo I en París. Aunque anecdótico, este hecho refleja el intento por satisfacer cierta expectativa asentada en la música latinoamericana asociada a un exotismo arcaizante, sin relegar por ello la referencia política de la música interpretada por Quilapayún. La recurrencia de estas asociaciones da cuenta de una orientación común

compartida por los productores musicales europeos que, tal como nos recuerda Antoine Hennion, no son actores “pasivos que aplican leyes (musicales, económicas, culturales), ellos producen el mundo que quieren hacer trabajar para sí. Fuerzan, quitan, unen” componentes heterogéneos al objeto artístico (Hennion 1983: 460).



Figura 4. Portada y contraportada del disco *Cueca de la libertad*.

Inmediatamente después del golpe de Estado, y de acuerdo con informaciones provenientes de Chile, se creía que el charango y la quena habían sido prohibidos mediante decreto por la junta militar. Si bien hasta hoy esta disposición legal sigue sin confirmación (Jordán 2009), lo importante es que la noticia circuló profusamente por Europa entre los músicos y algunos medios de comunicación, revistiendo a los instrumentos de un valor extramusical relacionado con la resistencia. Por ejemplo, en el disco *Viva Chile!* (Amiga 1974) de Inti-Illimani se anuncia que “quena y charango fueron prohibidos luego del golpe de Pinochet en 1973”. Esto se replica en la producción de conjuntos surgidos en el exilio, como el caso del Grupo Arenas¹⁶. En su disco *Indianische Volksmusik aus den Anden und zeitkritische Lieder aus Lateinamerika* (Traber Verlag Bern 1974), se incluye un folleto interior que, por un lado, propone una taxonomía de los instrumentos andinos supuestamente prohibidos (con dibujos y descripciones) y, por el otro, contiene el último poema que Víctor Jara escribiera antes de ser asesinado.

En el caso de *A nuestro pueblo* del grupo Lautaro¹⁷ (Ca de Re 1978), el paralelo entre represión y música se establece mediante la amalgama, en la imagen frontal, de un charango y la bandera de Chile sangrando (ver Figura 5). Por último, otra manifestación

¹⁶ Grupo radicado en Suiza, de corta duración, cuyos integrantes fueron Isaías Huentecura, Germán Salinas y Alberto Pérez. Tras la separación del grupo, Alberto Pérez continuó la actividad artística de forma independiente, participando de numerosos conciertos y actos de solidaridad con Chile en el mismo país.

¹⁷ El grupo Lautaro estaba formado en Holanda por Enrique López, Marta Abatte, Clovis Espinoza y Juan Vásques (*sic*). Se vinculó con las asociaciones y movimientos de solidaridad con Chile tales como *Chile Komitee*, *Chili Bewegung*, *Stichting Salvador Allende* y el *Centrum voor chileense cultuur*, todos en Holanda.

de la politización de lo andino se dio por medio del montaje de elementos visuales y escritos, aunando en un mismo registro imágenes explícitas respecto de la represión corporal, sin olvidar integrar el componente instrumental de las músicas andinas. Es lo que ocurre con el disco *Hören Sie mal, General* [Escucha General] (TVD 1974) de Ulli Simon¹⁸, en cuya portada se muestra un torso humano enlazado a un alambre de púas; en la contraportada se disponen fotografías de los músicos tocando las flautas prohibidas por la dictadura, igualmente tras una cerca alambrada. No obstante, habría que reconocer que, dependiendo de la orientación de los álbumes, hay casos en que la representación de lo andino permanece nítidamente separada de la simbología de izquierdas, como en *Cantos de pueblos andinos 1 y 2* (I Dischi dello Zodiaco 1975 y 1976, respectivamente).



Figura 5. Portada y contraportada de los discos *A nuestro pueblo* y *Hören Sie mal, General*.

¹⁸ El chileno Ulli Simon nació en Valparaíso y se encontraba radicado en Düsseldorf durante la época de grabación de este disco, en el que participaron también los músicos Jan Myslik y Harald Golbach.

Gestualidad

Así como los instrumentos andinos se resignifican en exilio, inscribiéndose en imaginarios exotistas de alcance transnacional, otras referencias visuales presentes en la parafonografía tejen vínculos espaciales y temporales entre un Chile de adentro y de afuera, de antes y de después. Uno de los casos notables fue la continuidad de códigos gráficos del arte visual de carácter militante, que se habían expresado principalmente por medio de las brigadas muralistas (Lemouneau 2015) y otras producciones gráficas oficialistas durante la Unidad Popular (Vico y Osses 2008). Ya por entonces la parafonografía constituía una dimensión sustancial del disco y no solo un complemento informativo de la música grabada. La preocupación era crear un imaginario asociado al movimiento popular, marginando la simple fotografía del cantante o grupo en la carátula de los discos comerciales. De acuerdo con Antonio Larrea, cuyos diseños protagonizaron la visualidad de DICAP, “los discos tienen una carátula que es algo más que una simple foto. Es que el envoltorio tiene que ser consecuente con el contenido. El disco tiene que cumplir una misión audiovisual con una intención obvia” (León 1971: 20).

En exilio, observamos una continuidad en la orientación visual de los discos chilenos, aun cuando se reactualiza una iconografía y gestualidad asociadas al muralismo, particularmente durante los primeros años. La utilización que diversos artistas visuales dieron a esta práctica no se inauguró por cierto durante el período del exilio. Como explica Carolina Olmedo (2012: 308), ya durante la Unidad Popular numerosos artistas consolidados como Roberto Matta, Francisco Brugnoli, José Balmes, Gracia Barrios y el propio Guillermo Núñez habían sido integrados a proyectos específicos del brigadismo muralista. Sin embargo, su vinculación con la escena musical resultó particularmente original y fructífera durante el exilio: el muralismo no solo imprimió al disco una identidad visual de referencia política, cultural y regional, sino que interactuó directamente con los espectáculos en vivo. Así es como, en diversas ocasiones, miembros de la Brigada Ramona Parra (BRP) y de la Brigada Pablo Neruda (iniciada en Europa con la participación de artistas exiliados, como los ya mencionados Balmes, Barrios y Núñez) pintaron enormes murales, mientras conjuntos como Inti-Illimani (en su presentación en *Arena di Verona* en 1975) y Quilapayún (en el programa de la TV francesa *Aujourd'hui magazine*, en 1977) realizaban sus presentaciones en vivo. De esta manera, la pintura callejera se desplazó a nuevos espacios en el exilio, mediante la escucha, del coleccionismo y del intercambio discográfico. De esta forma, una parte del imaginario visual de la Unidad Popular en proceso de obliteración pervivió en el álbum. Si los murales chilenos se pensaban como “una especie de pasquines inmóviles” (Rodríguez Plaza 2001: 172), por medio del disco adquirieron vuelo y recuperaron la circulación.

Entendiendo junto con Lacasse que diversas proximidades operan en las relaciones parafonográficas, podemos distinguir una relación intramodal entre el disco y su carátula, y una relación extramodal con el material visual que excede al disco, como afiches y pinturas callejeras¹⁹. En este sentido, las referencias al muralismo operaron por relaciones intermodales, entre la imagen más próxima (de la propia carátula) y otra más lejana. Así

¹⁹ Las relaciones intermodales corresponden a los elementos que forman parte de la materialidad que da cuerpo al objeto fonográfico, como la carátula y el librito; mientras que las extramodales remiten a elementos que dialogan con el fonograma pero que existen fuera de él, como el material publicitario y la parafernalia musical.

se ejemplifica en discos como *Adelante!* (Pathé Marconi 1975), cuya imagen del caballo fue realizada por la BRP y *Chile* (Polskie Nagrania Muza 1977), que incluyó una creación de la Brigada Pablo Neruda, formada en Europa por pintores exiliados como José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, José García Ramos y José Martínez (ver Figura 6).



Figura 6. Portada de los discos *Adelante!* y *Chile*.

Aun en su conexión con la Unidad Popular, además de la referencia muralista, la discografía del exilio dio continuidad a varios símbolos asociados a la gestualidad corporal, como el grito y el puño alzado (ver Figura 7). Es lo que encontramos en *Cri du Chili* (Le Chant du Monde 1973) de Aparcoa, diseñado por la BRP, y las múltiples ediciones de *El pueblo unido jamás será vencido* (Pläne 1974) de Quilapayún, cuyo diseño pertenece al pintor José Balmes. Como ejemplos adicionales a la incorporación visual del grito en el repertorio musical del exilio, podemos mencionar la portada diseñada por José Balmes para *Canto General* (Amiga 1977) y *Valparaíso 70* (Musiknätet Waxholm AB 1975) del cantautor Francisco Roca en compañía del grupo Narren, aunque en este último caso la imagen dialoga con estéticas soviéticas o incluso brechtianas que se distancian de la tendencia observada.

Como ocurre con la resignificación de canciones emblemáticas de la NCCh (Jordán 2013), a nivel iconográfico se dotó de nuevo sentido a los gestos de la protesta, que ya habían figurado en la discografía previa, pero que en exilio adquirieron connotaciones trágicas de lucha. Observando las relaciones gráficas antes de la Unidad Popular, Mauricio Vico y Mario Osses han mostrado cómo precisamente el grito retratado en el álbum *Por Viet-Nam* (DICAP 1968) de Quilapayún privilegia “la predisposición psicológica del combate y [sitúa] en un segundo plano la postura de la acción” (Vico y Osses 2008: 27), a diferencia de la misma imagen utilizada en la misma época como afiche. En Europa, después del golpe, el grito en las carátulas se acerca a dicha función del afiche, representando la acción posible desde el exilio. Este gesto, tal como lamenta Fernando Alegría en la carta con la que se inicia nuestro artículo, arriesgaba convertirse en un acto vacío, ya que la potencia del grito representado no rebasaba la impotencia de su efecto.

Más allá del simbolismo, creemos que el carácter activo del grito y de la expresión vocal revisten un interés mayor en la producción cultural de exilio, por cuanto se conecta con el cuestionamiento de la música en la resistencia política. La centralidad del grito constituye efectivamente un núcleo recurrente en la creación musical del exilio, y su teorización permite pensar en las transformaciones vocales que ocurren con el destierro (Jordán 2014a). En ese sentido, las imágenes de bocas abiertas y expresivas, simulando un alarido desgarrador, bien pueden retratar la autopercepción de los músicos como agentes, incluso portavoces, encargados políticamente de la denuncia y circulación de historias alternativas.



Figura 7. Portada de los discos *Cri du Chili*, *Canto General* y *Valparaíso 70*.

Ante la necesidad de representar lo político del accionar musical, el puño alzado se reviste, por su parte, de una imagen combativa mediante simples estrategias de analogía empalmando con la estereotípica guitarra-fusil, así como observamos (ver Figura 8) en

portadas de discos como *Chile venceremos* (UP 1977) del Conjunto Vientos del Pueblo²⁰, *Chile presente* (Expression spontanée 1974) y, alejándose de la estética muralista, *Dit is Tiempo Nuevo* (Vrije Muziek 1976) del Grupo Tiempo Nuevo.



Figura 8. Portada de los discos *Chile venceremos*, *Chile presente* y *Dit is Tiempo Nuevo*.

Redes artísticas

La noción de parafonografía permite, asimismo, poner de relieve las participaciones y prácticas artísticas (artes visuales, fotografía y escritura) que confluyeron en la elaboración y circulación del disco. Es decir, por medio del objeto podemos comprender no solo las redes artísticas de los exiliados chilenos, sino también la inserción en redes culturales y políticas más amplias, transformándolo en un dispositivo representativo de los espacios de conexión en los que se involucró la diáspora. Esta aproximación nos acerca al concepto de “mundos del arte”, que el sociólogo Howard Becker (1982) elaboró en relación con la red de vínculos cooperativos entre numerosos participantes. Esta visión realza el carácter colectivo del corpus discográfico.

Así, varios pintores chilenos que sufrieron el exilio a partir de 1973 incluyeron sus creaciones en discos (ver Figura 9). Por ejemplo: José Balmes en *La Marche et le drapeau* (Pathé Marconi 1977) de Quilapayún y *Canto General* (Movieplay 1978) de Aparcoa; Gracia Barrios en *La Nueva Canción Chilena* (I Dischi dello Zodiaco 1974) de Inti-Illimani, en *Patria* (Pathé Marconi 1976) de Quilapayún y en *Venceremos* (Movieplay 1978) de Sergio Ortega; Jorge Salas en *Canto para una semilla* (Vedette Records 1978 y EMI 1979), *Canción para matar una culebra* (EMI 1979 y Pläne 1980) y *Canto de pueblos andinos 2* (I Dischi dello Zodiaco 1976) todos de Inti-Illimani, al igual que en la edición de *Canto por travesura* (Movieplay 1978 y L'escargot 1979) de Víctor Jara; y Humberto Loredó en *Chant d'exil et de lutte* (Le Chant du Monde 1975) de Sergio Ortega, en *Vers la liberté* (Le Chant du Monde 1976) de Inti-Illimani y en *Terre chilienne* (Le Chant du Monde 1976) de Trabunche.

²⁰ Desafortunadamente, no tenemos mayores informaciones acerca de la composición del grupo ni sus actividades artísticas.



Figura 9. Portada de los discos *La Marche et le drapeau*, *Venceremos*, *Canto per un seme* y *Chant d'exil et de lutte*.

Igualmente, los trazos de estas redes de cooperación se ven en las fotografías de los músicos, letras de canciones en el idioma de edición y reseñas musicales. El caso de *Alentours* (Pathé Marconi 1980) de Quilapayún es paradigmático, ya que no solo contó con la participación del pintor chileno Nemesio Antúnez, sino que incluyó también retratos fotográficos de los músicos realizados por Sibylle Bergemann, textos de las canciones en francés traducidos por Gérard Clery y una reseña informativa de Jacques Erwan (ver Figura 10).

Cada uno de ellos representó un nodo particular de relaciones, en las que Quilapayún se vio igualmente conectado: Sibylle Bergemann fue una fotógrafa de la RDA, asidua participante de los festivales de la canción política de Berlín; Gérard Clery fue un poeta y crítico francés, especializado en traducir los textos de la NCCh y Jacques Erwan fue un periodista que trabajó para el diario *Libération*, para emisiones de France Musique y la revista *Paroles et Musique*. En su reseña dentro del disco, este último menciona: “[Los Quilapayún] por todos los lugares que se presentan suscitan un ímpetu de solidaridad, obteniendo a menudo la

colaboración fraternal de artistas renombrados”²¹. Si bien este ejemplo hace referencia a la convergencia de distintos mundos artísticos, también es cierto que estas redes muestran la inserción de los músicos exiliados en una nueva comunidad cultural.



Figura 10. Portada y contraportada de *Alentours*.

El asentamiento de los chilenos en Europa y los cambios que exigía la inserción comercial de sus músicas generaron un desplazamiento de la función política y sus imágenes asociadas. Conjuntos como Quilapayún comenzaron a renovar su trabajo musical a partir del cuestionamiento de las formas creativas que, en palabras de Eduardo Carrasco, “enclaustraban [el disco] en una concepción estrecha de lo político”²². Este diagnóstico coincidió, por un lado, con la renuncia de estos músicos al Partido Comunista a inicios de los ochenta y, por otro, con la estrecha amistad que mantuvieron con el pintor chileno surrealista Roberto Matta, con quien desarrollaron una nueva propuesta visual para los discos.

Fue el caso de la reedición de la cantata *Santa María de Iquique* en Francia (Pathé Marconi 1978), que, a diferencia de las once reediciones anteriores que tuvo entre Chile y Europa, contó con la ayuda de Julio Cortázar para la modificación de los textos y la de Roberto Matta para el nuevo diseño de la portada, el que alude al “tema de la violencia histórica en América Latina” (Carrasco 1988: 311). Fue justamente esta cercanía con Roberto Matta lo que les permitió relacionarse con un nuevo circuito de pintores, entre ellos el colectivo *Magie-image* en Francia, formado en 1982, cuyos miembros trabajaban en “el tema de la redención de las raíces sudamericanas” mediante el surrealismo (ver Figura 11). Entre ellos, Mario Murúa cooperó en la realización de *Darle al otoño un golpe de ventana* (Pathé Marconi 1980) y *Libertad* (Movieplay 1981), mientras que los mexicanos Luis Zárate y Saúl Kaminer realizaron la portada de *La Révolution et les étoiles* (Pathé Marconi 1983).

²¹ Sigue la reseña: “Así, los narradores de la Cantata Santa María de Iquique, no son otros que Gian Maria Volonte en Roma y Jane Fonda en Los Ángeles. En París, es con Mikis Theodorakis que ellos comparten escenario en un concierto memorable”.

²² “Eduardo Carrasco a Luis Advis”. 28/03/1984, f. 1. AMPUC.

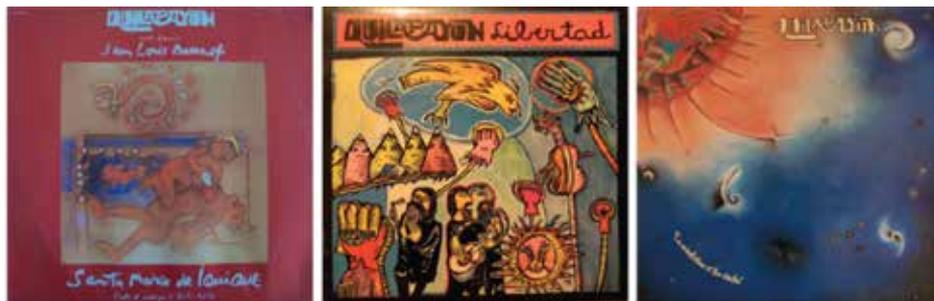


Figura 11. Portada de los discos *Santa María de Iquique*, *Libertad* y *La Révolution et les étoiles*

RELACIONES FONOGRAFICAS

La constatación de las redes de cooperación se condice con la diversidad de relaciones transfonográficas en su dimensión sonora. Aquí, destacaremos la potencia de prácticas interfonográficas, así como la recurrencia y diversidad de procedimientos hiperfonográficos. Recordemos que la interfonografía refiere a prácticas que producen relaciones entre fragmentos de las grabaciones, mientras que la hiperfonografía alude a las derivaciones entre una grabación original y una o más versiones. Aunque nos concentramos en el análisis sonoro, los casos abordados abren de todos modos preguntas estéticas que ameritan una escucha atenta a los diferentes propósitos de las prácticas creativas y receptivas en juego²³.

Interfonografías

La muerte de Víctor Jara fue una temática transversal en la difusión de la situación chilena tras el golpe. Numerosas fueron las representaciones culturales creadas desde el cine, la animación, el teatro y el afichismo para reconstruir un evento sin imágenes y que hasta ese momento descansaba en un relato incierto (Campos y Rodríguez 2016, 2022). Los discos chilenos del exilio también hicieron eco de ello, como comentamos respecto del Grupo Arenas. Más interesante aún resulta encontrar al menos tres canciones construidas a partir del último poema de Víctor Jara, escrito en el Estadio Chile durante su cautiverio. Se trata de “Ay, canto que mal me sales”, compuesta por Isabel Parra para *Isabel Parra de Chile* (Le Chant du Monde 1976), “Estadio Chile”, compuesta por Payo Grondona y grabada por Tiempo Nuevo en *Dit is Tiempo Nuevo* (Vrije Muzik 1976) y “Lamento de espanto”, compuesta por Carlos Morales e interpretada por el grupo Trabunche²⁴ en *Terre chilienne* (Le Chant du Monde 1976). Lo notable de la relación interfonográfica entre ellas, publicadas el mismo año, es que mientras deja rastros del fervor en torno a Víctor Jara, permite asimismo vislumbrar distintas interpretaciones de sus últimas palabras mediante estéticas disímiles.

²³ La mayoría de las canciones analizadas pueden ser escuchadas en la siguiente dirección: <https://soundcloud.com/mas-que-gritos-y-susurros/sets/transfonografias-del-exilio-chileno-en-europa/s-INoVcLCw9fC> [acceso: 30 de mayo de 2022]. La canción “Simón Bolívar” (1973), puede ser escuchada aquí: <https://open.spotify.com/track/0RQfwchQ0kVerstzpCGZdt?si=db86c39268aa4d9f>. [acceso: 30 de mayo de 2022].

²⁴ Conjunto conformado en París por Carlos Morales, Pablo Armijo, Julio Salas, Hernán Saavedra y Ramón Pavez, jóvenes chilenos vinculados a las Juventudes Comunistas de Chile.

La primera versión recrea el ambiente íntimo eclesial, remitiendo al contexto de un velorio, mediante un uso exagerado del *reverb* sobre un canto a *capella*. La sensación de eco permite imaginar la desolación dentro del estadio, una soledad figurativa, pues la letra narra paradójicamente que son miles los encerrados en el recinto. Isabel Parra nos asombra por el recurso a la tecnología, aunque, como han mostrado Gerardo Figueroa y Javier Osorio (2018), las exploraciones técnicas de la grabación no habían estado ausentes de la estética novocancionera. Lo que ocurre aquí es que se exhibe de manera deliberada el uso estético del estudio, añadiendo *reverb* sobre una melodía melismática cantada *ad libitum* (enfazando tal vez una sensación de aturdimiento), pero cortando abruptamente cualquier reverberación entre frases. Las intercalaciones con silencios rotundos contribuyen a remarcar la emoción contenida por la desaparición de Víctor Jara. Como nos recuerda David Le Breton, el silencio se transforma en presencia ausente: “El silencio de un cadáver llena repentinamente el mundo” (Le Breton 2015: 263). La nitidez del texto se pierde entre un pronunciado vibrato y un efecto similar al *flanger*, que distorsiona la percepción de la altura (2:15-2:21). Ese carácter intimista suena arrullador en la voz de una de las pocas solistas de la NCCh y no debiera extrañarnos una connotación maternal en este canto de pérdida, que remite tal vez involuntariamente a la emblemática lucha de viudas, madres y abuelas de detenidos desaparecidos. Pero tal vez lo más significativo sea que no se trata de cualquier voz, sino que lleva la investidura de Isabel Parra, esta vez enunciada desde la distancia irremediable del exilio que se expresa en los ecos de su solitaria entonación.

Muy distinta es la versión de Tiempo Nuevo, donde la voz de Payo Grondona no logra escapar de su típico carácter cómico (Jordán 2014b), mientras que su arreglo de guitarra –modal y arpegiado– hace un guiño al Víctor Jara de “El cigarrito” y “Lo único que tengo”, canciones cotidianas, frescas, sencillas. Estos rasgos permiten acceder a una canción que simultáneamente recrea los toquíos de la guitarra de un Chile campesino y se enlaza con la impronta narrativa de la canción protesta (Valdebenito 2014). El intérprete vocaliza sin mostrarse sobreafectado, enfatizando el contenido de lo que cuenta mediante una pronunciación exagerada, por ejemplo, durante los versos “la sangre golpea fuerte, más que bombas y metrallas, así golpeará nuestro puño nuevamente” (2:21-2:48), que reemplazan la mención a Salvador Allende que sí se encuentra en el texto original de Jara (que dice “La sangre del compañero presidente golpea más fuerte que bombas y metrallas. Así golpeará nuestro puño nuevamente”). Aquí, la omisión es expresivamente completada por la elocuencia, de manera que, aunque la aparente desafectación de la voz en gran parte de la canción no alcance a encarnar la envergadura de la tragedia, una escucha atenta a las constricciones del contexto dictatorial puede conducir a apreciar en la voz del cantor preocupación, urgencia y rabia.

La tercera canción elaborada sobre el poema, grabada por el conjunto Trabunche, recurre a una estética melodramática próxima al estilo de Quilapayún, en la que el uso cromático de coros se inspira en principios armónicos que igualan la tensión tonal con la tensión narrativa. Además del efecto estereotípico, la referencia al sonido quilapayunesco funciona como homenaje y señal de parentesco, un modo de hacerse parte de la red de músicos desterrados, especialmente de aquellos que participan de la escena musical francesa. Dicho gesto de pertenencia se confirma en la dramatización en francés que el actor Aristide Demonico realiza a partir del texto de Víctor Jara. Esto se vuelve relevante si notamos que los músicos de Trabunche no gozaban del reconocimiento internacional que detentaban los otros músicos analizadas.

Si escuchamos estas tres versiones en virtud de lo que comparten interfonográficamente –la letra– para atender a sus diferencias sonoras, lo que encontramos también son modos diversos de hacerse cargo de la muerte de Víctor Jara, estrategias para gestionar el afecto y maneras de construir, a partir de este hito oscuro, un lugar en el relato de exilio.

Este ejemplo no agota las posibilidades del análisis interfonográfico. Aun atendiendo a las letras, Bernard Bessière (1980: 145-281) ha mostrado la presencia de tópicos de exilio en las canciones de la NCCh. También se podrían examinar gestos musicales vinculados a citas de melodías, alusiones artísticas (como nombrar un cantautor en una canción) o bien relaciones de proximidad estilística. Por último, es posible indagar también en el léxico con el que se titulan los discos del exilio, donde se repiten los términos: Chile, canto, pueblo, resistencia y venceremos.

Hiperfonografías: autoversiones y arreglos

Entre las distintas modalidades de la hiperfonografía, destaca en nuestro corpus la autoversión. Al respecto, podemos mencionar el caso de Inti-Ilumani, grupo que regrabó algunas de sus canciones en Europa. Como explicó Horacio Durán: “durante los primeros años en el exterior tendimos a cerrar filas en torno a nosotros mismos, a rescatar nuestra propia obra” (Cifuentes 1989: 157). Esto es particularmente evidente en el álbum *Viva Chile!*, grabado apenas tres días antes del golpe en los estudios de sellos Vedette Records de Armando Sciacia en Milán. El objetivo inicial de regrabar una selección de canciones para promover una mayor difusión del conjunto en Europa fue abandonado tras los eventos de Chile. El disco se transformó en un testimonio sonoro del país en proceso de obliteración. Ahora bien, volver a grabar las obras propias tuvo un efecto positivo respecto de la calidad del sonido, ya que los estudios europeos contaban con tecnologías más modernas que aquellas a las que accedía, por ejemplo, DICAP en Chile. Horacio Salinas recordaba esta situación:

“nos dimos cuenta de inmediato de las diferencias técnicas, de la calidad del sonido y agregaría –de la maestría del ingeniero de sonido, escuchando el disco. Podíamos controlar mejor cada instrumento y separar las pistas del canto” (Salinas 2013: 89).

Con la incorporación de estos procedimientos, este disco podría considerarse pionero incluso en la escena folk italiana (Gavagnin 2020: 94-95).

Comparando los espectrogramas de la canción “Simón Bolívar” en su versión chilena (DICAP 1969) e italiana (Albatros 1973), notamos rápidamente en esta última la intención de “limpiar” el sonido general de la canción, como también la utilización de pistas para cada tipo de instrumento y el uso de canales diferenciados para las partes musicales: el cuatro venezolano suena en canal derecho y la guitarra en el izquierdo. Lo mismo ocurre con el tratamiento de las melodías cantadas: la enunciación (“Simón Bolívar, Simón”, etc.) resuena en el canal izquierdo (0:36), mientras que la respuesta (“caraqueño americano”, etc.) resuena en el derecho (0:42), y ambas se unen en el coro (0:58). El paso de una versión monofónica a una *performance* que se concibe desde las posibilidades del estéreo abre la pregunta estética acerca de la espacialización de la autoversión, mediante la concepción de lo que se conoce analíticamente como *soundbox*, referido al espacio sonoro imaginario que se construye mediante mezcla y masterización (Moore 2012). Otro cambio notorio, a nivel de la *performance*, es la modificación del tempo en la versión italiana, que al ralentizar provoca una pista sonora de mayor duración.

Ciertamente, los estudios de grabación y los ingenieros de sonido europeos influyeron enormemente en la renovación de la sonoridad del canto político chileno. Si bien es probable que esta práctica de volver a grabar canciones no conllevara necesariamente una conciencia acerca de los procesos de reelaboración (a pesar de la incorporación de tecnologías de estudio), la generación de registros de los mismos arreglos originales produce nuevas versiones, como vimos en el caso de la *lateralización* (en el eje izquierda-derecha) de las partes en “Simón Bolívar”. En términos de la transfonografía de Lacasse, aunque se

mantengan las características alosónicas (esto es, primeramente, la melodía, la armonía, el ritmo, pero también aquí el *voicing*, la textura, la instrumentación, etc.), inevitablemente se producen nuevos objetos autosónicos: una nueva grabación da lugar a un objeto único, a pesar de que al escucharse pueda ser percibido como un equivalente al original.

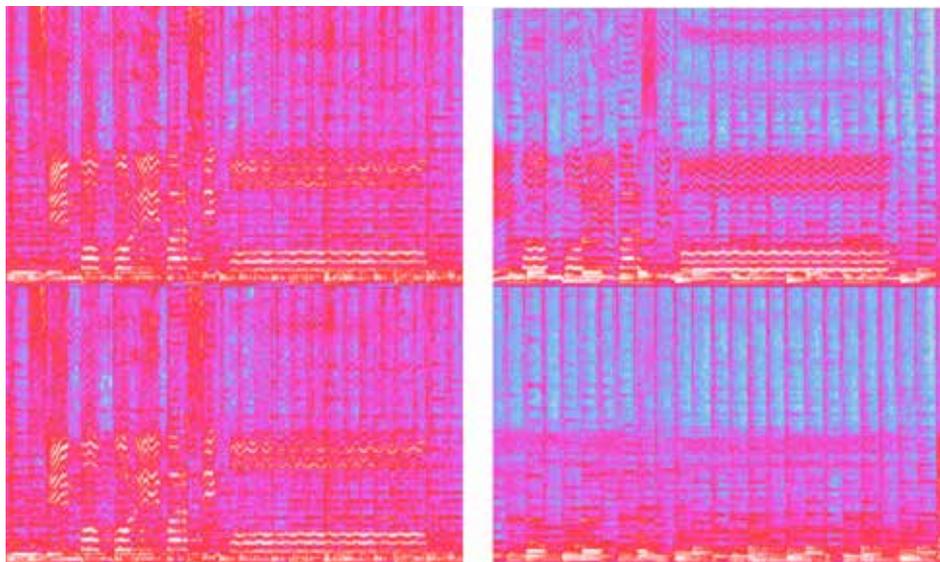


Figura 12. Espectrogramas de la canción “Simón Bolívar” de Inti-Illimani: edición en Chile a la izquierda; edición en Italia a la derecha.

Estas consideraciones de orden estético son útiles para sopesar las dinámicas de recepción pues, como se ha documentado previamente, los auditores chilenos en exilio tendieron a reclamar la reproducción en vivo de las mismas versiones que ya conocían a partir de las grabaciones más tempranas, lo que provocó tensiones entre las expectativas creativas y las apreciativas (Jordán 2013). Lo mismo se observa durante el retorno de la NCCh, hacia el fin de la dictadura (Rodríguez 2019). Podríamos preguntarnos si el gesto de volver a performar “a la pata” (replicando literalmente el arreglo original) corresponde a un gesto vinculado con la necesidad inicial en exilio de apegarse a sonidos reconocibles. Al mismo tiempo, la disponibilidad de nuevos recursos de grabación y edición aseguró la innovación en términos del resultado sonoro, estableciendo un interesante escenario de negociaciones.

Otra variante de autoversión involucra la elaboración de un nuevo arreglo, a menudo vinculado con las transformaciones de estilo observables en el exilio tardío. Varias obras de largo aliento, además de modificaciones musicales, fueron traducidas al idioma de los respectivos países de edición, contando con redes artísticas locales. Contamos entre ellas las versiones francesa e italiana del *Canto para una semilla* de Inti-Illimani en voz de la cantante Francesca Solleville (Dom 1985) y la actriz Edmonda Aldini (Vedette Records 1978) y la alemana del *Canto General* de Aparcoa relatada por la actriz Gisela May (Amiga 1977). El caso más llamativo es *Santa María de Iquique* (Pathé Marconi 1978), tanto por el carácter de los cambios realizados como por los problemas personales que esto ocasionó entre el compositor Luis Advis y Quilapayún. El álbum completo puede ser visto como una

reactualización de la imagen del conjunto y como un nuevo posicionamiento artístico en Europa: la portada original, que contenía imágenes históricas de la salitrera, es reemplazada por una pintura surrealista de Roberto Matta que, como vimos, representa las culturas precolombinas. Además, el disco de 1978 no contiene en el título la palabra “Cantata”. Finalmente, los arreglos musicales realizados buscaban ajustar la vieja obra a las expectativas de escucha de los auditores europeos.

Quien no tardó en notar esta situación fue Luis Advis. En una carta privada dirigida al director de Quilapayún, él expone su desaprobación por esta nueva versión (que no contó con su consentimiento): “recibí el disco de Barrault. Quedé bastante descontento. En primer lugar, la alteración del rasgueo del Pregón. El Pregón es anuncio, tensión de propuesta; la pulsación negra-corchea del 6/8 es fundamental. Cambiar el rasgueo es hacer concesiones populacheras, efectistas”²⁵. En particular, el compositor apuntaba a dos modificaciones mayores, que ocurren al inicio de la obra (ver Figura 14): la aparición de un rasgueo de charango y de un arpeggio de guitarra (compases 11-25), que no figuraban en la partitura original de 1970 (ver Figura 13).

The image shows a musical score for three instruments: Voice (Voz), Guitarra, and Cello. The score is divided into two systems, measures 10-14 and 15-18. The tempo is marked as quarter note = 45. The key signature has one flat (B-flat). The guitar part features a complex rhythmic pattern of chords and arpeggios. The cello part has a simple rhythmic accompaniment. The voice part has a melodic line with some rests.

Figura 13. *Cantata Santa María de Iquique* 1970, cc. 10-18.

²⁵ “Luis Advis a Eduardo Carrasco”, 31/03/1983, f. 3. AMPUC.

The image shows a musical score for the piece "Santa María de Iquique" from 1978, covering measures 10 to 17. The score is arranged for five instruments: Voice (Voz), Cello (Cello), two Guitars (Guitarra), and Charango. The tempo is indicated as quarter note = 52. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with measures 10-14 in the first system and measures 15-17 in the second. The vocal line is in the upper staff of each system. The Cello part is in the lower staff. The two Guitar parts are in the middle staves, and the Charango part is in the lower staff of each system. The Charango part features a complex, arpeggiated accompaniment.

Figura 14. *Santa María de Iquique*, 1978, cc. 10-17.

Esta suerte de “charanguero”, en la versión de 1978, restaba harto a la “sequedad” del sonido que Advis intentaba buscar con su “Pregón”, ajustándose más bien al *sonido folclorizante* de los conjuntos latinoamericanos en Francia (especialmente hacia los años ochenta). Por lo demás, estas modificaciones se alejaban de la manera habitual de interpretar la misma obra en vivo. En este sentido, Advis insiste: “Tampoco me gustó esa especie de arpeggio de ‘El sol en el desierto grande’. Parece una delicada arpa ¿Qué tiene que ver con el desierto? Imagino una bailarina con tutú, en medio de los pampinos y las quenas. Uds. no usan tutús. La Cantata tampoco. Saquen a la Pavlova”²⁶.

²⁶ “Luis Advis a Eduardo Carrasco”, 31/03/1983, f. 3. AMPUC.

Advis no se mostraba preocupado por lo que esto podía significar para la recaudación de sus derechos de autor (que recibía muy ocasionalmente), sino que se encontraba ofuscado por las implicancias artísticas, ya que para él la autoversión de Quilapayún constituía una ofensa contra su autoridad como compositor. Como le escribiera a Eduardo Carrasco: “¿Qué intervención le cupo a Cortázar en este asunto? ¿Acaso él alteró la obra? ¿Le gustaría que le ‘interviniera’ la obra literaria que él produce?”²⁷.

Las preocupaciones de Advis sacan a la luz algunas de las tensiones más evidentes entre los paradigmas autorales de la música escrita y la música popular: ¿A quién le pertenece la *Cantata Santa María*?, ¿qué perjuicio moral produce la transformación de la composición mediante el arreglo? Desde el campo de la música escrita, suele atribuirse al arreglador un rol de intermediario que se supedita a la autoridad que históricamente se ha concedido al compositor. En el mundo de la música popular la jerarquía de quien arregla es diferente, pues la distribución de la autoridad depende de los géneros musicales. Así, por ejemplo, el mismo Theodor W. Adorno, en sus conocidos escritos contra el jazz y la música popular, reconocía en el arreglista al único músico competente dentro del mundo de la producción de masas, destacando su oficio y arrogándole capacidades similares a las que en el mundo de la música docta detentaba el compositor, a pesar de su complicidad en el engaño de las masas (Adorno 1962). Aunque nos posicionamos lejos de estos juicios de valor, lo que nos interesa es recalibrar el papel del arreglo dentro del desarrollo de la NCCh, entendiéndolo como un dispositivo crucial para la circulación musical de sus repertorios y valorando su legítima dimensión creativa. Como ya ha mostrado Elieen Karmy acerca de la recepción de esta obra, las relaciones intertextuales son fundamentales para su circulación y significados. Aunque la autora utiliza el concepto de *transcripción creativa* (2014: 57) para referirse a arreglos alejados de la canción original (generalmente en otros estilos musicales), consideramos que este concepto resulta apropiado para hablar de la historia que el propio Quilapayún inscribió en la obra para sus autoversiones. En este sentido, este caso obliga a examinar críticamente la colaboración entre músicos doctos y populares (Peña 2014) mediante lo que Silvia Herrera (2018) ha llamado una transvanguardia y reconocer allí algunas de las tensiones producidas por el roce de diferentes paradigmas de creación.

En el contexto específico de la versión francesa de la cantata, conviene preguntar también: ¿hasta qué punto el contexto de exilio, debido a la distancia y la expectativa de hacer circular y de alcanzar nuevas audiencias, propicia estos desencuentros? Es claro que la necesidad de traducir las palabras de la obra o el interés de adaptar el estilo a oídos extranjeros no son atenuantes para el reclamo autoral expresado por Advis. No obstante, nos parece relevante subrayar que, más que una simple rencilla de reconocimiento, están aquí en juego prácticas culturales complejas, que involucran redes de participantes e instituciones, agendas políticas, dinámicas comerciales y procesos de encuentro intercultural.

Hiperfonografías: homenajes y versiones

Ahondemos en la noción de arreglo para revisar, por último, hiperfonografías en las que se rinde homenaje y se actualizan antiguas canciones, mediante nuevas versiones. Según Diego Madoery (2000), el arreglo consiste en la reelaboración de un material de base que corresponde convencionalmente a un tema reconocible en términos melódico-armónicos, respecto del cual se producen diversos acercamientos interpretativos. Por su parte, el musicólogo Peter Szendy (2001) explica que la práctica de “arreglar” obras musicales conlleva –y de alguna manera cristaliza– lo que podríamos llamar “modos de escucha”. En pocas

²⁷ “Luis Advis a Eduardo Carrasco”, 31/03/1983, f. 3. AMPUC.

palabras, Szendy argumenta que las decisiones musicales se fundan en preconcepciones acerca de cuáles son los aspectos fundamentales de la obra en cuestión, aquellos que la hacen ser lo que es, y, al mismo tiempo, implican ideas acerca de cómo debe realizarse la escucha para poder acceder a la “verdad de la obra”. De manera que abordar los arreglos realizados durante el exilio nos permite, por un lado, integrar en el análisis las condiciones políticas contingentes (que determinan algunos trazos del mismo), y por el otro acercarse a las concepciones de la música popular que acarrearán y difunden los músicos y los auditores. El intersticio generado por el des/encuentro entre auditores y músicos, es precisamente lo que Lacasse (2010) conceptualiza como el *horizonte de expectativas* de la dimensión archifonográfica. Esto quiere decir que los arreglos dan cuenta al mismo tiempo de una singularización de la escucha (plasmada en la nueva canción) y de los vínculos establecidos entre los diversos actores del espacio en que estos se producen y circulan. Las diferencias entre las versiones ubican a los músicos que las crean en posiciones específicas dentro del exilio, señalando sus adscripciones políticas y sus grados de interacción en el mundo artístico que los cobijó.

“Arriba en la cordillera”, de Patricio Manns, fue una de las canciones más conocidas del cancionero *neofolklorico* grabadas en exilio. Su versión original, referente para las dos versiones del exilio que analizamos aquí, tiene un motivo ejecutado por el conjunto Voces Andinas que se ha vuelto un gesto característico de la pieza y que conectaba, a su vez, con las estéticas vocales de la canción folclórica argentina mediante el recurso “bombombom bom” (*la3-do4-re4-la4*). El Grupo Iquique, conformado por exiliados radicados en España²⁸, grabó en 1977 un arreglo de “Arriba en la cordillera”, donde este motivo característico es traspasado a las cuerdas mediante una progresión similar en los bajos, el uso de *slides* en el tiple y un adorno de segunda menor en la nota final en la guitarra (0:00-0:27). Todo esto se acompaña con un arpeggio que se ejecuta según un orden convencional: pulsando el bajo y luego pulsando de la tercera a la primera cuerda y viceversa (ver Figura 15). El sonido brillante resalta la materialidad del nylon.

The musical score for "Arriba en la cordillera" is presented in two staves. The top staff is for Tiple, and the bottom staff is for Guit. acústica. The tempo is marked as 81. The key signature has one flat (B-flat). The Tiple staff begins with a rest, followed by a melodic line that includes a slide on the final note. The Guit. acústica staff features a rhythmic arpeggio pattern with chords Dm, D(add9), and Dm/C. The score is labeled as Figure 15.

Figura 15. “Arriba en la cordillera” de Grupo Iquique, cc. 1-5.

Mientras que la forma de tocar guitarra ubica esta versión en el campo del amateurismo, los *slides* evocando el sonido *blues* y la presencia de un silbido tipo *western* (0:27-0:37) dotan de novedad a un arreglo que de otra manera sería difícil singularizar (ver Figura 16). Característicos del imaginario norteamericano, estos sonidos remiten, creemos, a la

²⁸ El disco que contiene esta versión fue producido por el músico español Gonzalo Reig (Calchakis), y tuvo una reimpresión en Venezuela un año después, del sello Tower Tapes And Records. Sin embargo, no tenemos mayores antecedentes acerca de la conformación de este conjunto musical ni de sus actividades musicales.

imaginación melancólica del desierto y las llanuras, paisajes análogos y solitarios mediante los que se materializa una versión internacional de la montaña-cordillera. Se trataba de recursos presentes en la canción folclórica latinoamericana difundida en Europa que, probablemente, fueron introducidos por el productor musical del disco, Gonzalo Reig, músico integrante de los Calchakis entre 1965 y 1973. Todos estos elementos evidencian elecciones respecto del espacio de difusión y comercialización del disco.

11 $\text{♩} = 85$

Silbido

Tiple

Guit. ac.

17

Silbido

Tiple

Guit. ac.

Figura 16. “Arriba en la cordillera” de Grupo Iquique, cc. 11-18.

En cuanto al canto, llama la atención el protagonismo de una voz de mujer en registro grave, que se caracteriza por un timbre oscuro, por una emisión aireada intermitente –gesticulando la emoción– y por la recurrencia del quiebre vocal. La paleta de recursos nos remite a referentes ajenos a la canción chilena: deambulando entre la voz quejumbrosa de Amparo Ochoa mediante el uso de pasajes en voz de cabeza, con un vibrato dramático y *rallentando* en finales (Bioletto-Bueno 2020) y una serie de voces rioplatenses a las que se alude directamente por el acento de la vocalista (cuyo nombre desconocemos). La novedad de esta versión se centra así en la interpretación vocal. Esta explora el límite con la voz hablada, dejando caer algunos finales de frase con un *glissando* descendente que se consigue abandonando la entonación para acercarse al habla, por ejemplo, al decir “le preguntaron a *golpes*” (2:07) y alternando modos de fonación para destacar los melismas, los matices de intensidad según la emoción y las variaciones agógicas para efectos narrativos.

Habría que reconocer que “Arriba en la cordillera” articula notablemente una relación fatalista con el territorio de origen, sublimando la anhelada Cordillera de los Andes

como el espacio liminal del exilio. En el caso de Quilapayún, esto se logra mediante los procedimientos espaciales del arreglo, la *performance* y la grabación de 1979 (*Umbral*, Pathé Marconi). Tanto la percepción física de la magnitud cordillerana como la sensación de aturdimiento asociada a la emoción del desarraigo se expresan mediante los juegos de “prominencia” en el *soundbox*. Se construye una relación de cercanías y lejanías gracias a la mezcla, percibiéndose extrañamente a la voz principal más lejos que el acompañamiento. La distribución de las voces en el eje lateral, así como la organización en el eje vertical de alturas en un arreglo polifónico, cristalizan más gráficamente la representación del lugar.

Al inicio se destaca la presencia de un pedal en voz barítónica, sobre el cual se mueve la voz principal de tenor. El hueco entre ambas voces alegoriza, como dijimos, la instalación en el espacio inconmensurable de la cordillera, una figura retórica que se refuerza con la entrada sucesiva de voces ubicadas en distintos puntos del *soundbox* y coloreadas por una exagerada reverberación (0:38-0:51) –similar a la que Isabel Parra utilizó para evocar una iglesia–. El trémolo del charango intensifica los efectos del eco (2:20-2:35), dando paso luego a una sección de sonidos más etéreos prescindiendo de la función habitual de apoyo de la guitarra rasgueada (2:41-3:02), porque a ratos sobrepasa a las voces (2:38); esto contribuye a un sentido general de desorientación en el auditor. La letra se oye confusa por el gran protagonismo que toman las puntuaciones del coro, como golpes de viento. En esta versión, como en otras canciones contemporáneas de Quilapayún, se evidencia una experimentación con la forma, la búsqueda de una organización progresiva mediante secciones contrastantes, cambios de tempo, y el desarrollo de ideas musicales de mayor envergadura, lo que se expresa en la duración de más de cuatro minutos (casi el doble que la del Grupo Iquique). Con todo, la imagen de la cordillera que esta versión nos deja enfatiza la evocación de las fuerzas telúricas. No obstante, una lectura contingente también es posible, atendiendo a algunas modificaciones de la versión: se canta “le preguntaron a golpes y él respondió con silencio” (en vez de silencios), en una imagen que recuerda a la tortura; se altera también el orden de las estrofas para acentuar el desenlace trágico de una historia que, a oídos del exilio, parece la de una madre y su hijo desaparecido.

Haciendo un repaso de las canciones más versionadas en nuestro corpus, no resulta sorprendente encontrar en su gran mayoría obras de Violeta Parra y de Víctor Jara, junto con una buena cantidad de grabaciones de “El pueblo unido”. El último ejemplo que analizaremos corresponde a dos versiones de “Maldigo del alto cielo” de Violeta Parra, que cuenta también con más de una grabación realizada por su autora. Nos interesan aquí las grabaciones en Suecia de Francisco Roca (YTF 1977) y Gitano Rodríguez en Francia (Le Chant du Monde 1976), por tratarse de dos interpretaciones que, recurriendo a la *transxucción* (Lacasse 2010), se inscriben en el terreno sonoro de la cantautoría, aunque revelando importantes diferencias estéticas.

En la voz de Francisco Roca, encontramos un comportamiento común a varios solistas de la NCCh y, en particular, ciertos gestos vocales asociados a Ángel Parra, tales como el típico quiebre vocal coloquialmente llamado “gallito”. En Roca, esto ocurre al pronunciar palabras claves del texto: *cordillera* (1:08) y *primavera* (1:59). Este quiebre denota alta entrega en la vocalización, señalando desde el comienzo la implicación emocional del cantante. La versión presenta también un acompañamiento de guitarra en la tonalidad de *Mi menor*, probablemente adaptada al registro vocal del cantautor. El acompañamiento se concentra en las primeras posiciones de los acordes, aquellas más simples de ejecutar y que podríamos asociar a prácticas aficionadas del guitarrero. Esta elección produce un sonido ronco, debido a la prominencia de cuerdas al aire, además de generar disonancias imprevistas a causa del salto de voces durante los cambios de acorde, específicamente en la alternancia *Re7* y *Si7* (2:18-2:27). Si bien se podría escuchar como una conducción equívoca de las voces (desde el punto de vista de la falsa relación), preferimos valorar lo que este acompañamiento

produce tímbricamente: un sonido oscuro y ruidoso, que se intercala con chasquidos más brillantes. Si a esto sumamos la presencia de dos guitarras rasgueando al unísono, el efecto resulta todavía más robusto.

En el caso de la versión de Gitano Rodríguez, la ejecución de la guitarra destaca por su sonido aflamencado. Esto se manifiesta al inicio por un solo punteado, rico en matices y variaciones agógicas, así como a lo largo de la canción por una veloz figura rasgueada que se introduce para adornar el acompañamiento (ver Figura 17). Ambas versiones enfatizan la sensación de vaivén (conceptualizado como *shuttle* en Tagg 2009) aportado por la alternancia de dos acordes combinados aquí con la rítmica desfasada del fraseo del canto. Esto se nota más claramente en la guitarra de Gitano Rodríguez, quien remarca este desfase (1:03-1:09).

Libre

Guit. acústica

Guit. ac. $\text{♩} = 87$

Guit. ac.

Figura 17. “Maldigo del alto cielo” de Gitano Rodríguez, cc 1-20.

La relación entre voz y guitarra de la sección unísona destaca por un comportamiento libre, pleno en *rubato*, tal como en Isabel Parra, por el uso del *reverb*. El cuidadoso manejo del tiempo se expresa también en la voz, donde se alargan inesperadamente algunas sílabas. Por ejemplo, al pronunciar *dolor* (1:22-1:28 y 2:59-3:06) la segunda sílaba se extiende por casi cinco compases. Como en las otras voces que hemos analizado, hay aquí sutiles gestos performáticos, como el *portamento* y la caída de ciertas notas para gestionar la emoción. También encontramos vibratos marcados, como en el Grupo Iquique, así como la utilización del *vocal fry*²⁹ como señal de padecimiento una vez más al pronunciar *dolor* (3:47).

Respecto de la presencia de otros instrumentos, la versión es acompañada por una ocarina, interpretada por Manduka³⁰ –quien juega con *trinos*– y por una flauta ejecutada por Pablo García, quien, según Osvaldo Rodríguez, “estuvo imitando al viento con su flauta transversal como una trutruca de plata” (2015: 316). La intervención de estos instrumentos

²⁹ Nos referimos a la modificación del timbre con un sonido grave dado por la “glotalización” que también se llama *voz creaky*, aunque algunos autores distinguen entre ambos términos para referirse con el primero al sonido de las frecuencias más graves, bajo la voz modal, y con el segundo a una voz en frecuencias más altas, pero cuyo timbre consigue el efecto crepitante del *vocal fry* o frito vocal (Chappell, Nix y Parrott 2018). Al parecer, la diferencia radica en las intensidades de la constricción de la glotis (Infante 2015).

³⁰ Manduka, seudónimo de Alexandre Manuel Thiago de Mello, fue un músico, poeta y artista plástico radicado en Chile entre 1970 y 1973. Durante la Unidad Popular se vinculó con los músicos de la NCCh y los exiliados brasileños en Santiago. Tras el golpe de Estado en Chile, vivió en Argentina, Venezuela, Alemania, Francia, España y México.

señala dos cuestiones importantes de la cultura del exilio. Por una parte, recuerda las redes artísticas del disco donde confluyeron colaboraciones inusitadas, como las que revisamos en la sección de parafonografías visuales. Por otra parte, la alusión al mundo mapuche (trutruca y plata) trae a colación la politización de imaginarios vinculados al mundo indígena, evocando procesos de exotización. Sin ir más lejos, el sonido de estos vientos despierta reminiscencias de la *flûte indienne*, incentivando un doble posicionamiento: el auditor articula ciertos modos de escucha asociados al folclor latinoamericano en Francia, al mismo tiempo que el músico accede a un universo cultural que sobrepasa los límites del exilio chileno.

CONCLUSIÓN

Hemos observado cómo un análisis comparativo da cuenta del tratamiento de la espacialidad, sobre la base de técnicas de grabación disponibles y características del *soundbox*. En “Arriba en la cordillera” no hay solamente una actualización de una canción emblemática del *neofolklore*, sino que también un diálogo directo con estéticas sonoras contemporáneas expresadas en la utilización del tiple en el Grupo Iquique y la exploración de la forma progresiva en Quilapayún. Asimismo, mediante la comparación de versiones que rinden homenaje a Violeta Parra, hemos notado cómo la *performance* de cantautores masculinos matiza la emoción del reclamo de la compositora de maneras singulares, encarnando afectos melancólicos que desplazan la rabia original. También observamos cómo las modificaciones en la agógica sitúan a “Maldigo del alto cielo” en un nuevo terreno de la cantautoría del exilio.

Todas estas relaciones fonográficas nos obligan a repensar los nuevos arreglos, *performances* y grabaciones. Entendemos que estos corresponden a fenómenos distintos que, sin embargo, se encuentran imbricados en los fonogramas analizados. En cuanto al arreglo, nos pareció importante interrogar cómo se gestionan las melodías y formas, produciendo con mayor o menor conciencia objetos sonoros que median entre mundos: docto/popular, profesional/*amateur*, chileno/transnacional. Por ello, resulta insoslayable una escucha que, reparando en las relaciones transfonográficas construidas y percibidas, restituya al arreglo como un dispositivo central. Esto es sin duda una línea de indagación que amerita ser retomada en el futuro.

En lo que concierne a las *performances*, los análisis expuestos revelan dos aspectos que vale la pena repasar someramente: por una parte, las interpretaciones exhiben distintas destrezas y grados de especialización en la ejecución instrumental, lo que se entiende en virtud de la heterogeneidad de participantes y de escenas culturales por las que los discos circulan. Por otra parte, con las prácticas vocales emerge una rica zona afectiva donde las palabras, las imágenes y los movimientos se encarnan singularmente. Se trata de voces únicas, que al mismo tiempo corporizan un sentido comunitario: interpelan a una comunidad imaginada de exilio, así como a la solidaridad de otras. Las estéticas vocales, sus inflexiones y reminiscencias de sonoridades pasadas resultan un terreno fértil para profundizar en esta perspectiva transfonográfica.

La grabación, por su parte, da luces sobre procedimientos llevados a cabo al interior del estudio. Por ejemplo, intuimos que voz y guitarra se grabaron separadamente en la versión de Francisco Roca, a juzgar por el desfase de la melodía al unísono. También hemos observado que la experimentación con el *soundbox* permite, especialmente en la versión de Quilapayún, proponer escenarios espacializados con mayor fineza. En varios casos hemos identificado el uso prominente del *reverb*: Isabel Parra, Quilapayún, Gitano Rodríguez. De todos modos, otros aspectos de la grabación quedan por ser explorados.

Finalmente, sirviéndonos del aparato teórico de la transfonografía, hemos mostrado cómo un abordaje transversal y comparativo a un corpus de cerca de quinientos discos vinculados al exilio chileno en Europa permite revelar aspectos de la producción, circulación y recepción musical, considerando una aproximación archifonográfica relativa al corpus completo, una parafonográfica concentrada en la visualidad y las redes artísticas y otras abocadas a la sonoridad y la *performance*, desde la interfonografía y la hiperfonografía. En lo relativo a la participación de sellos discográficos y de distintos agentes políticos y artísticos, recalamos las colaboraciones y las articulaciones estéticas que se dan en el contexto específico del exilio. En cuanto a la producción visual, dimos cuenta de conexiones que se establecen con imaginarios previos y contemporáneos, atravesados por ideas en torno a lo político y las posibilidades y necesidades de representación de las luchas y las resistencias en la época. En términos sonoros, abordamos variados ejemplos de tratamiento simultáneo y sucesivo de letras, canciones y modos de performar y grabar.

Más allá de conformarnos con identificar las relaciones transfonográficas de sonidos repetidos o similares, nos interesó remarcar cómo dichas relaciones expresan al interior de la red cultural del exilio y cómo las decisiones performáticas y de grabación exceden ampliamente el campo de la práctica musical individual para inscribirse en diálogos con otros campos artísticos. En últimas palabras, estas transfonografías señalan vínculos espaciales y temporales entre múltiples referentes culturales que participaron de la experiencia de exilio.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR W.

1962 “Moda sin tiempo”, *Prismas*, pp. 126-141. Barcelona: Ariel.

ALTEN, MICHÈLE

2012 “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”, *ILCEA* 16, <<http://journals.openedition.org/ilcea/1411>> [acceso: 4 de agosto de 2020]. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>

ARBO, ALESSANDRO

2014 “Qu’est-ce qu’un enregistrement musical(ement) véridique?”, *Musique et enregistrements*. Pierre-Henry Frangne y Hervé Lacombe (directores). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 173-192.

BECKER, HOWARD

1982 *Art Worlds*. Berkeley-Londres: University of California Press.

BESSIÈRE, BERNARD

1980 *La Nouvelle Chanson Chilienne en exil*. Plan de la Tour: Éditions d’aujourd’hui.

BIELETTO-BUENO, NATALIA

2020 “La voz del pueblo y para el pueblo’ Amparo Ochoa’s vocal trajectory: From the Mexican Revolution to the Latin American Cold War”, *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, V/1, pp. 9-22. DOI: 10.1386/jivs_00013_1

BONNIN, JUDITH

2017 “François Mitterrand à la découverte de l’Amérique latine (1971-1981)”, *Le Genre Humain*, LVIII/1, pp. 29-53. DOI: 10.3917/lgh.058.0029.

CAMPOS, MARCY Y JAVIER RODRÍGUEZ

2016 “Reconstruir el acontecimiento: representaciones audiovisuales y sonoras sobre la muerte de Víctor Jara”, *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*. Marco Kunz, Rachel Bornet, Salvador Girbés, Michel Schultheiss (editores). Zúrich: LIT Verlag, pp. 171-182.

- 2022 “La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)”, *El oído pensante*, X/1, pp. 5-30. DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v10n1.11336>
- CANALES, JORGE
2017 “La otra música de los 90’. Alerce: Modernización y marginalización de un sello discográfico independiente”, *Ámbito Sonoro*, II/3, pp. 9-35.
- CARRASCO, EDUARDO
1988 *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: Ril Editores.
- CHAPPELL, WHITNEY, JOHN NIX Y MACKENZIE PARROTT
2018 “Social and Stylistic Correlates of Vocal Fry in a cappella Performances”, *Journal of Voice*, XXXIV/1, pp. 156.e5-156.e13. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2018.06.004>
- CIFUENTES, LUIS
1989 *Fragments de un sueño: Inti-Ilumini y la generación de los 60*. Santiago: Ediciones Logos.
- DAFFOS, DOMINIQUE
1999 “Les disquaires et les musiques du monde”, *Les Musiques du Monde en Question*, 11, pp. 219-223.
- DONOSO FRITZ, KAREN
2019 *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- FIGUEROA, GERARDO Y JAVIER OSORIO
2018 ““Ahora sí la Historia tendrá que contar...” El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972”, *Vientos del pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM, pp. 163-190.
- GARCÍA-PEINAZO, DIEGO
2019a “¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España”, *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 18, pp. 73-92. DOI: <https://doi.org/10.12795/anduli.2019.i18.04>
- 2019b “Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 137-157. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmib.65528>
- GAVAGNIN, STEFANO
2020 “Musica dell’Altro e memoria di sé: i gruppi italiani di musica cilena/andina”. Tesis doctoral en Música y Espectáculo. Universidad de Roma La Sapienza.
- GOMES, CAIO DE SOUZA
2015 “Los que la represión golpea por igual unieron la unidad: o exilio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/68244>> [acceso: 2 de marzo de 2021]. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68244>
- GUERRERO, JULIANA
2019 “La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, pp. 73-93. DOI: [10.5209/cmib.65531](https://doi.org/10.5209/cmib.65531)
- HENNION, ANTOINE
1983 “Une sociologie de l’intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés”, *Sociologie du travail*, XXV/4, pp. 459-474. DOI: <https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1949>
- HERRERA, SILVIA
2018 “Entre la Nueva Canción Chilena y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta”, *Vientos del pueblo: Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM, pp. 133-162.

INFANTE, PATRICIA

- 2015 “¿Son distintos el creak y la voz creaky?: Estudio perceptivo preliminar”, *Revista Española de Lingüística*, XLV/1, pp. 105-128.

JORDÁN, LAURA

- 2009 “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, LXII/212, pp. 77-102.
- 2013 “Auditeurs en exil: le cas des Chiliens à Montréal et leur rapport à deux chansons emblématiques”, *Volume!* X/1, pp. 147-169. DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.3770>
- 2014a “Garganta de piedra: el canto artificial de Alberto Kurapel y la recepción de chilenos exiliados en Montreal durante los setenta”, *Resonancias*, XVIII/34, pp. 15-35. DOI: 10.7764/res.2014.34.2
- 2014b “La Nueva Canción en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 163-181.

KARMY, EILEEN

- 2013 “Remembrance Is Not Enough...” (“No basta solo el recuerdo...”): The Cantata Popular Santa María de Iquique Forty Years after Its Release”, *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina*. Pablo Vila (editor). Lanham: Lexington, pp. 45-70.

LACASSE, SERGE

- 2010 “Une introduction à la transphonographie”, *Volume!*, VII/2, <<http://journals.openedition.org/volume/692>> [consultado el 6 de agosto de 2020]. doi: <https://doi.org/10.4000/volume.692>
- 2018 “Toward a model of transfonography”, *The pop palimpsest. Intertextuality in recorded popular music*. Serge Lacasse y Lori Burns (editores). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 9-60.

LE BRETON, DAVID

- 2015 *Du silence*. París: Métailié.

LEMOUNEAU, CARINE

- 2015 “A propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990. Archivar, referenciar, construir”, *Bifurcaciones*, 20, pp. 1-17. <<http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/lemouneau/>>

LEÓN, SILVIA

- 1971 “Los Larrea”, *Ritmo*, VI/314, pp. 18-21.

MADOERY, DIEGO

- 2000 “El arreglo en la música popular”, *Arte e Investigación*, IV/4: pp. 90-95.

MOORE, ALLAN F.

- 2012 *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

OLMEDO, CAROLINA

- 2012 “El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Artes contemporáneo de Santiago, 1971”, *1912-2012. El siglo de los comunistas chilenos*. Olga Ulianova, Manuel Loyola, Rolando Álvarez (editores). Santiago: Ariadna ediciones, pp. 299-314.

PEÑA QUERALT, PILAR

- 2014 “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 117-137.

RODRÍGUEZ, JAVIER

- 2014 “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 219-238.
- 2015 “Exil, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe”, *Monde(s) Histoire, Espaces, Relations*, 8, pp. 141-160. DOI: 10.3917/mond1.152.0141
- 2018 “Sonidos bajo sospecha: música y represión política en tiempos de Pinochet (1973-1989)”, *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Victoria Eli y Elena Torres (editores.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp.157-178.
- 2019 “No venimos para hacer canción política: el retorno de la Nueva Canción Chilena y el plebiscito de 1988”, *Resonancias*, XXIII/45, pp. 171-196. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2019.45.7>
- 2020 “Le folklore chilien en Europe. Un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)”. Tesis doctoral en Música y Musicología. Universidad La Sorbona.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

- 2015 *Cantores que Reflexionan*. Santiago: Hueders.

RODRÍGUEZ PLAZA, PATRICIO

- 2001 “La pintura callejera chilena. Manufactura y territorialidad”, *Aisthesis*, 34, pp. 171-184.

SALINAS, HORACIO

- 2013 *La canción en el sombrero: historia de la música de Inti-illimani*. Santiago: Catalonia.

SCHMIEDECKE, NATÁLIA AYO

- 2014 “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 201-218.

SZENDY, PETER

- 2001 *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Paris: Éditions de Minuit.

TAGG, PHILIP

- 2009 *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York & Montreal: Mass Media Scholar's Press.

VALDEBENITO, MAURICIO

- 2014 “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”, *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). Santiago: Ceibo, pp. 43-61.

VICO, MAURICIO Y MARIO OSSES

- 2008 “Aproximación a los carteles de la Unidad Popular (1970-1973)”, *Cátedra de Artes*, 5, pp. 23-47.

Archivos

Archivo de Música Popular Chilena, *Fondo Quilapayún*, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Archivo Histórico, *Fondo Países*, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (AHMREC).

Discografía

LP. *A Chile desde lejos*. Daniel Salinas. Movieplay, Madrid, 1978.

LP. *A Hangjukat Nem Ölhették Meg - A Chilei Hazafiak Emlékére*. Varios. Hungaroton, Budapest, 1974.

LP. *A nuestro pueblo*. Grupo Lautaro. Ca de RE, Amsterdam, 1978.

- LP. *Adelante!* Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1975.
- LP. *Canción para matar una culebra*. Inti-Illimani. EMI, Roma, 1979
- LP. *Canción para matar una culebra*. Inti-Illimani. Pläne, Dortmund 1980.
- LP. *Cantata Santa María de Iquique*. Quilapayún. DICAP, Santiago, 1970.
- LP. *Canto de pueblos andinos 2*. Inti-Illimani. I Dischi dello Zodiaco, Milán, 1976.
- LP. *Canto a Chile*. Grupo Iquique. Nevada, Madrid, 1977.
- LP. *Canto General*. Aparcoa. Movieplay, Madrid, 1978.
- LP. *Canto General*. Aparcoa. Amiga, Berlín del Este, 1977.
- LP. *Canto para una semilla*. Inti-Illimani. Vedette Records, Milán, 1978.
- LP. *Canto para una semilla*. Inti-Illimani. EMI, Roma, 1979.
- LP. *Canto por travesura*. Víctor Jara. Movieplay, Madrid, 1978.
- LP. *Canto por travesura*. Víctor Jara. L'escargot, París, 1979.
- LP. *Chant d'exil et de lutte*. Sergio Ortega. Le Chant du Monde, París, 1975.
- LP. *Chile*. Quilapayún. Polskie Nagrania Muza, Varsovia, 1977.
- LP. *Chile presente*. Varios. Expression spontanée, París, 1973.
- LP. *Chile venceremos*. Conjunto Vientos del Pueblo. UP, Milán, 1977.
- LP. *Cri du Chili*. Aparcoa. Le Chant du Monde, París, 1973.
- LP. *Darle al otoño un golpe de ventana*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1980.
- LP. *Dit is Tijdop Nieuw*. Tiempo Nuevo. Vrije Muziek, Odijk, 1976.
- LP. *El pueblo unido jamás será vencido*. Quilapayún. Pläne, Dortmund, 1974.
- LP. *Entre mar y cordillera*. Patricio Manns. Demon, Santiago, 1966.
- LP. *Francisco Roca Sjunger Violeta Parra Och Andra Antifascistiska Sångers*. Francisco Roca. YTF, Åkersberga, 1977.
- LP. *Hören Sie mal, General*. Ulli Simon. TVD, Düsseldorf, 1974.
- LP. *Indianische Volksmusik aus den Anden und zeitkritische Lieder aus Lateinamerika*. Grupo Arenas. Traber Verlag Bern, Berna, 1974.
- LP. *Inti-Illimani*. Inti-Illimani. DICAP, Santiago, 1969.
- LP. *Isabel Parra de Chile*. Isabel Parra. Le Chant du Monde, París, 1976.
- LP. *La Marche et le drapeau*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1977.
- LP. *La Nueva Canción Chilena*. Inti-Illimani. I Dischi dello Zodiaco, Milán, 1974.
- LP. *La révolution et les étoiles*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1983.
- LP. *Les Oiseaux sans mer*. Gitano Rodríguez. Le Chant du Monde, París, 1976.
- LP. *Libertad*. Quilapayún. Movieplay, Madrid, 1981.
- EP. *Pablo Neruda, voix du Chili*. Varios. Uniteledis, París, 1974.
- LP. *Patria*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1976.
- LP. *Por Viet-Nam*. Quilapayún. DICAP, Santiago, 1968.
- LP. *Presente*. Víctor Jara. Albatros, Milán, 1975.

- LP. *Santa María de Iquique*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1978.
- LP. *Terre chilienne*. Trabunche. Le Chant du Monde, París, 1976.
- LP. *Últimas composiciones*. Violeta Parra. RCA Victor, Santiago, 1966.
- LP. *Umbral*. Quilapayún. Pathé Marconi, París, 1979.
- LP. *Valparaíso 70*. Francisco Roca. Musiknätet Waxholm AB, Estocolmo, 1975.
- LP. *Venceremos*. Sergio Ortega. Movieplay, Madrid, 1978.
- LP. *Viva Chile!* Inti-Illimani. Albatros, Milán, 1973.
- LP. *Viva Chile!* Inti-Illimani. Amiga, Berlín del Este, 1974.
- EP. *Venceremos!* Coro de la Liga de Jóvenes Comunistas. Hungaroton, Budapest, 1974.
- EP. *Venceremos. Solidarité Chili*. Varios. Uniteledis, París, 1973.
- LP. *Vers la liberté*. Inti-Illimani. Le Chant du Monde, París, 1976.

*Voz colonial: representación de la Otredad y
exotización racializada en los contactos entre el
campo musical chileno y el concepto de world music*
*Colonial voice: representation of otherness and racialised
exoticisation in the contacts between the Chilean musical
field and the concept of world music*

por

Simón Palominos Mandiola
University of Bristol, Reino Unido
simonpalominos@gmail.com

El presente artículo tiene como objetivo abordar el concepto de *world music* (música del mundo) y sus puntos de contacto con el campo cultural chileno. El documento examina el significado del concepto, definiéndolo como un dispositivo de representación poscolonial que distingue entre las músicas occidentales y no occidentales, construyendo una narrativa jerárquica que subordina y exotiza a las últimas. Al mismo tiempo, la categoría puede ser apropiada y resignificada por los sujetos colonizados por medio de obras híbridas que representan sus identidades en el discurso musical occidental. La investigación introduce el concepto de *voz colonial*, que articula los procesos de exotización y representación operativos en la *world music*. Basándose en literatura especializada y el análisis musical de ejemplos seleccionados, el artículo identifica tres momentos de contacto de la *world music* en Chile. En el primero, entre las décadas de 1950 y 1970, la música tradicional y popular chilena fue registrada por proyectos etnográficos y discográficos europeos animados por el desarrollo embrionario de una narrativa musical occidental de alcance global. En una segunda etapa, entre las décadas de 1980 y 1990, algunos artistas chilenos comenzaron a utilizar estratégicamente elementos musicales circulares en la *world music* como referencia para enriquecer su vocabulario artístico. Finalmente, desde los 2000 hasta la actualidad, la categoría de *world music* se consolidó por medio de sellos discográficos y festivales locales, recibiendo en forma activa y crítica para caracterizar las músicas de las Otredades presentes en el país. El artículo concluye con una síntesis interpretativa y ofrece algunas reflexiones acerca de nuevas preguntas de investigación, relevantes para el estudio académico y el desarrollo de políticas públicas al respecto.

Palabras clave: *World music*, voz colonial, exotización, Otredad, poscolonialismo, Chile.

The aim of this article is to address the concept of world music and its contact points with the Chilean cultural field. The document examines the meaning of the concept, defining it as a device for postcolonial representation that distinguishes between Western and non-Western musics, building a hierarchical narrative that subordinates and exoticises the latter. At the same time, the category can be appropriated and resignified by the colonised subjects through hybrid artworks that represent their identities in the Western musical discourse. The article introduces the concept of colonial voice, which puts together the processes of exoticisation and representation operating in world music. Based on specialised literature and the musical analysis of selected examples, the article identifies three moments of contact of world music in Chile. In the first, between the decades of 1950 and 1970, traditional and popular

Revista Musical Chilena, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 44-78

Fecha de recepción: 03-07-2020. Fecha de aceptación: 10-03-2021

Chilean musics were recorded by European ethnographic and phonographic endeavours, driven by the embryonic development of a Western musical narrative of global scope. In a second stage, between the decades of 1980 and 1990, some Chilean artists strategically used musical elements circulating in world music as references to enrich their artistic vocabulary. Finally, since the 2000s to this day, the category of world music was consolidated through local record labels and festivals, being actively and critically received to characterise the music of the Otherness present in the country. The article concludes with a summary of its interpretations and offers some thoughts on new research questions, relevant for academic study and the development of public policies on the subject.

Keywords: World Music, Colonial Voice, Exoticisation, Otherness, Postcolonialism, Chile.

INTRODUCCIÓN: WORLD MUSIC Y VOZ COLONIAL¹

El presente artículo tiene como objetivo examinar los puntos de contacto entre el campo musical chileno y el concepto de *world music*, identificando diversos momentos históricos de interacción por parte de una selección de artistas nacionales con proyectos creativos, de registro y comerciales susceptibles de ser interpretados bajo la categoría estudiada.

El término *world music* parece a primera vista engañosamente simple de definir. En un sentido amplio, refiere a la música de las culturas de todo el planeta (Gillett 2007), particularmente sus tradiciones musicales, incluyendo la tradición del arte occidental y sus contactos e intercambios mutuos (Frith 1989; Olsen 1992; Guilbault 1997). Tal definición se basa en la suposición de que el mundo puede interpretarse como una unidad única abstracta, donde las prácticas musicales interactúan en una narrativa universal de la expresión artística. Así, el término *world music* está en deuda con los discursos acerca de la globalización y la creciente interacción entre las sociedades humanas a nivel político, cultural y económico (Nettl 1978). En efecto, los orígenes del concepto se pueden rastrear hacia el paso del siglo XIX al XX, en el contexto de la constitución de una conciencia global, el desarrollo de identidades nacionales en las sociedades periféricas (especialmente las antiguas colonias europeas) y la inauguración de iniciativas etnográficas a escala global apoyadas por las nuevas tecnologías de grabación (Bohlman 2013)².

Uno de los primeros usos del término *world music* se encuentra en la obra del compositor y musicólogo alemán Georg Capellen, quien ya en 1905 lo presentara como una evolución del exotismo en la música de arte occidental. En principio una extensión del movimiento exotista en la música, la *world music* (*Weltmusik* en alemán) aspiraría a la unificación de todos los sistemas musicales en una música que sería al mismo tiempo folclor nacional y arte internacional (Capellen, 1905). A partir de mediados del siglo XX, el concepto de *Weltmusik* inspiraría discusiones por parte de compositores y autores alemanes tales como Karlheinz Stockhausen, Kurt Nemetz-Fiedler, Dieter Schnebel y Joachim-Ernst Berendt respecto de la posibilidad de una creación musical que reuniera las sonoridades del planeta, en un contexto de creciente conciencia respecto del imperialismo de la música de arte occidental (Fritsch 1981; Heile 2009; Hurley 2009). Así, desde la década de 1950, la musicología tradicional adoptará el término *world music* para referir a las inflexiones locales en diversas latitudes del planeta impartidas a las prácticas de música de arte occidental (*Music Educators Journal* 1958; Howe 1974, 1975; Proxmire 1978).

¹ El artículo fue realizado con el apoyo del Fondo de Fomento de la Música Nacional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, convocatoria 2019.

² El rol concomitante tanto de la etnomusicología como el de la incipiente industria discográfica en el desarrollo de un discurso de la *world music* desde comienzos del siglo XX ha sido discutido por autores como Nettl (1978, 1986), Cottrell (2010) y Bohlman (2013).

En forma paralela, el concepto de *world music* será resignificado en el campo de la etnomusicología desde la década de 1960. El término sería propuesto en dicha década por el etnomusicólogo estadounidense Robert E. Brown para denominar nuevos programas de posgrado basados en una visión holística de la diversidad de las prácticas musicales del planeta. En este sentido, la *world music* ampliará su alcance más allá del canon occidental, visibilizando las tradiciones musicales del planeta para una sociedad global caracterizada por un creciente contacto cultural (Brown 1992; Nettl 1986)³. El vínculo entre etnomusicología y *world music* habría sido tan fuerte que, a comienzos de la década de 1980, serían términos casi intercambiables en la academia estadounidense y europea (Olsen 1992).

Sin embargo, el concepto adquirió particular notoriedad durante la década de 1980, sobre la base de los esfuerzos de comercialización en Europa y Estados Unidos de una música caracterizada ampliamente por su adscripción a una etnia no occidental y su interpretación por artistas provenientes de sociedades que anteriormente formaban parte de las colonias europeas en África, Asia y América, muchos de ellos habiendo migrado a los países metropolitanos de Occidente. Los orígenes del énfasis comercial asociado al término usualmente se trazan a varias reuniones sostenidas en Londres en 1987 por representantes de sellos discográficos, editores, promotores de conciertos y otras organizaciones relacionadas con la comercialización de músicas no occidentales (Mitchell 1993; Frith 1996; Stokes 2004; Cottrell 2010)⁴. Producto de estas reuniones, el término *world music* reemplazaría otras categorías utilizadas para comercializar las músicas tradicionales del planeta, tales como música étnica, extranjera, de raíz, folclóricas, del tercer mundo o *world beat* (Jowers 1993).

Debido a la amplia variedad de significaciones y prácticas musicales incorporadas al término *world music*, el concepto se volvió problemático. Diversos autores han identificado como el aspecto característico de la noción el establecimiento de una distinción fundamental entre Occidente y las otras culturas del planeta (Van der Lee 1998; Guilbault 2001). En este sentido, el término localiza a las músicas del planeta en una posición exótica, un afuera del mundo occidental. Si bien la práctica del campo musical occidental de exotizar prácticas musicales no occidentales para su incorporación en el canon occidental puede rastrearse hasta el siglo XVII (Fritsch 1981; Bohlman 2002, 2013), no es sino hasta que se desarrolla una conciencia de las culturas a escala global y se desarrollan prácticas creativas, etnomusicológicas y comerciales en el paso del siglo XIX al XX sobre la base de dicha conciencia, que el dispositivo específico de exotización musical pasaría a ser la narrativa de la *world music*. Así, la historia y consolidación del concepto ha sido celebrada por encarnar la hibridez entre los mundos musicales occidentales y no occidentales (Craig 1971; Guilbault 1997; Haynes 2005, 2010) y por presentar una plataforma de activismo político para el combate del racismo, la opresión política y la explotación de las sociedades no occidentales (Guilbault 2001; Martin 1996; Fürsich y Avant-Mier 2012). Asimismo, también ha sido criticado como ejemplo de imperialismo cultural y de explotación de la creatividad de las culturas no occidentales en el contexto del capitalismo global (Jowers 1993; Feld 2000; Arom y Martin 2006; Haynes 2013) y de descontextualizar y homogeneizar la diversidad cultural de las sociedades humanas (Rohlehr 1998; Guilbault 2001; Mallet 2002).

³ Brown continuó promoviendo el uso del concepto de *world music* mediante la creación del Center for World Music en 1973. Este centro jugó un importante rol en la institucionalización del concepto y su divulgación por medio de programas artísticos y educacionales (Wang 2014).

⁴ Autores como Sweeney (1992), Jowers (1993), Frith (1996) y Ochoa (2003) sitúan en este momento el nacimiento formal del concepto de *world music*, ignorando el desarrollo precedente del término.

En síntesis, la *world music* funciona como una categoría para la representación del Otro global en Europa y Estados Unidos (Martin 1996; Stokes 2004; Bellman 2011). Reconoce la diversidad de las prácticas musicales en el mundo, introduciéndolas en las narrativas artísticas del mundo occidental, y visibiliza las culturas que alimentaron tales prácticas (Haynes 2013). Sin embargo, mediante su introducción en los mercados culturales globalizados de Occidente, esta diversidad se transforma y se exhibe como una mercancía exótica (Rohlehr 1998; Swedenburg 2001; Brandellero y Pfeffer 2011; Yang 2017). En tanto mercancía del Otro para Occidente, la *world music* se comercializa sobre la base de su aparente autenticidad, naturalidad, sensualidad y espiritualidad para un público deseoso de una renovación de los lenguajes musicales populares y de una experiencia que supere el estancamiento de la vida moderna occidental (Hagedorn 2006; Matsunobu 2011; Shapiro y Ruah Midbar 2017).

En un sentido epistemológico, el concepto de *world music* puede interpretarse como un dispositivo cultural y político que define la Otredad⁵ en el contexto de las relaciones de poder poscolonial entre los países occidentales y las sociedades periféricas (Said 1978; Spivak 1999; Quijano 2007). Como tal, reproduce la oposición binaria entre la civilización, ejemplificada por el mundo musical occidental, y la barbarie, encarnada por los artistas del mundo y sus prácticas musicales. Esta oposición se extiende y articula con otros binarismos como aquellos entre cultura y naturaleza, modernidad y tradición, blanco y color, hombre y mujer, burguesía y proletariado, entre otros (Hisama 1993; Manzo 1997; Sloan 2009-2010). El concepto de *world music* entonces opera mediante la articulación de las relaciones de poder presentes en los antagonismos de clase, nación, raza y género, exotizando y subordinando a los sujetos no occidentales y construyendo una idea de superioridad de la cultura occidental. Mediante esta operación epistemológica, Occidente se identifica como un centro abstracto encargado de la producción de una narrativa universal civilizatoria, que le permite clasificar las culturas no occidentales como un Otro controlable y explotable, solo visible por medio de la categoría homogeneizadora del “mundo” (Chanady 1995; Bohlman 2002)⁶.

Aunque el enfoque poscolonial ha sido criticado por su énfasis en la identificación de relaciones de poder, aparentemente limitando la capacidad de agencia y resistencia (Chanady 1995; Loomba 2005), tal posición ignora el carácter productivo de la colonialidad. Uno de los matices de la teoría poscolonial que usualmente es pasado por alto por sus críticos es la articulación de las relaciones de poder con la construcción de nuevas subjetividades. Esta posición insiste en la realidad de las relaciones de poder cultural y problematiza las formas occidentales de concebir la agencia del sujeto colonial, a la vez que también reconoce que en el marco de dichas relaciones de poder es posible la construcción de identidades complejas que reproducen, negocian o impugnan dichas relaciones de poder. Esto es evidente en propuestas como el uso estratégico del esencialismo de Spivak (1996), que pone de

⁵ El presente texto hace uso de los términos Otro y Otredad con inicial mayúscula, para enfatizar la importancia ontológica de la alteridad como lugar de la diferencia para la construcción del Occidente global, y para visibilizar sus complejas posibilidades de agencia como sujeto. Este uso sigue la práctica de la fenomenología existencialista (Sartre 1993; de Beauvoir 2015) y de autores representativos de la teoría poscolonial como Spivak (1999) y Bhabha (1994).

⁶ De manera similar, Said (1978) identifica este proceso de imaginación y subordinación de un Otro global en la literatura mediante el concepto de Goethe de *Weltliteratur*, que indica el comienzo de una conciencia global en las humanidades y de un proceso de estandarización y homogeneización de la producción literaria. En este sentido, el concepto de *world music* opera como una extensión de la idea de literatura del mundo, compartiendo sus características representacionales.

relieve la movilización de elementos del discurso hegemónico por parte del Otro subalterno, o la aproximación de Bhabha (1994) a la hibridación, que va más allá del solapamiento ecléctico de diversos elementos culturales para enfatizar las negociaciones y prácticas de mimetismo que tienen lugar en los espacios intermedios de la colonialidad, visibilizando al sujeto colonizado y socavando la autoridad del discurso colonial.

La articulación de relaciones de poder y la negociación de subjetividades colonizadas constituye el principal enfoque epistemológico de esta investigación. Se presenta el concepto de “voz colonial” como un modo específico de representación y expresión del Otro por medio de la *world music*. El concepto de voz fue resignificado en el campo de la musicología a partir de la década de 1980, en el contexto de la recepción de ideas desarrolladas en las humanidades y las ciencias sociales (Feldman 2015). Entre las principales referencias conceptuales para tal resignificación se encuentran las propuestas de Derrida (1973), quien cuestiona la asociación entre *logos* y *phōnē*, visibilizando un carácter objetual de la palabra hablada que no puede entenderse como un medio transparente para una subjetividad universal; y de Barthes (1977), quien plantea que la verdad del lenguaje se encuentra en la materialidad performativa de la voz, su “grano”, por sobre su función comunicativa. El “giro vocal” en musicología (Kane 2015) cuestiona la unidad de un sujeto hablante universal, y hace posible la escucha de un Otro subordinado, cuya voz se encarna en las experiencias de la interseccionalidad de relaciones de poder de género, racialización y clase (Middleton 2002; Feldman 2015). A base de lo anterior, el concepto de voz colonial aplica estas reflexiones para el estudio de la música reconociendo las particularidades del contexto de colonialidad.

En efecto, en la confluencia de las relaciones de clase, género y poder racial, la voz colonial es construida por el Occidente global e incorporada en la narrativa universal de la música. La voz colonial, entonces, no es simplemente un dispositivo para la exclusión del Otro, sino que está orientada a su incorporación junto a la voz occidental en oposiciones binarias que son jerárquicas debido a las relaciones de poder que les dan forma. En esta construcción relacional, la voz colonial es imaginada como auténtica, inocente, natural, primitiva y bárbara, en contraposición a una voz occidental mediada, madura, cultivada, avanzada y civilizada. La voz colonial sería así relevante para la construcción de una subjetividad colonial. Debido a que se incorpora en la narrativa global de la música, la voz colonial permite la existencia del Otro; en este sentido, el Otro se produce mediante la voz colonial. Pero al mismo tiempo, el Otro no es una construcción pasiva; existe activamente por medio de la interpretación de su voz subalterna⁷ en diálogo con la voz de Occidente. Por tanto, la voz colonial existe en las fronteras de la representación política y estética, pudiendo ser utilizada para afirmar la existencia de la Otredad y negociar las condiciones de su representación. La voz colonial en esta dimensión funciona como una forma de esencialismo estratégico: la adopción de una relación de poder que permite algunos grados de agencia mientras se reproduce la subalternidad. Sin embargo, ya que la voz colonial es producida por la intersección de clase, raza y género, es heterogénea. Su heterogeneidad

⁷ Aquí conviene recordar la discusión de Spivak relativa a la capacidad de enunciación del subalterno (1999). La propuesta de la autora no indica simplemente que el subalterno no pueda hablar, sino que lo hace en el doble juego de la representación como desplazamiento y como nueva presencia. Posteriormente Spivak reforzará esta interpretación, indicando que su punto no es que el subalterno no pueda hablar, sino que en ausencia de validación institucional su escucha se obstaculiza. Esto llevará a la autora a preguntarse ya no si es que puede hablar el subalterno, sino respecto de las condiciones de su escucha (Spivak 2010), lo que permite el reconocimiento crítico de las prácticas de negociación estratégica que posibilitan espacios institucionales para la voz colonial.

establece las bases para el desarrollo de diferentes estrategias de uso instrumental de la voz colonial en la *world music*.

Los puntos de contacto entre el concepto de *world music* y la música chilena son un ejemplo de las complejidades presentes en la idea de la voz colonial. A continuación, se identifican tres momentos de contacto del concepto de *world music* con el campo musical nacional. El primero, entre las décadas de 1950 y 1970, en que la música tradicional y popular chilena fue registrada por proyectos etnográficos y discográficos europeos animados por el desarrollo embrionario de una narrativa musical occidental de alcance global. Un segundo momento, entre las décadas de 1980 y 1990, en que algunos artistas chilenos comenzaron a utilizar estratégicamente elementos musicales circulantes en la *world music* como referencia para su vocabulario artístico. Finalmente, desde los 2000 hasta la actualidad, la categoría de *world music* se consolidó por medio de sellos discográficos y festivales locales, recibiendo en forma activa y crítica para caracterizar las músicas de las Otredades presentes en el país.

Antes de comenzar, conviene realizar unas advertencias metodológicas. En primer lugar, no es el propósito de este texto el definir las músicas estudiadas como *world music*, sino estudiar los puntos de contacto entre el desarrollo de la categoría por parte del Occidente global y el del campo musical chileno. En efecto, las músicas del Otro no son *world music* en sí mismas, sino solo cuando son escuchadas como tal por el oído occidental, de manera análoga a la forma en que las prácticas folclóricas o patrimoniales tampoco son folclor o patrimonio sino hasta que el oído del Estado-nación y sus instituciones las definen como tales. Así, la presencia de artistas como Violeta Parra, movimientos como la Nueva Canción Chilena, o géneros como la chicha peruana en artículos periodísticos, referencias discográficas y recursos académicos de Europa y Estados Unidos dedicados a la *world music* –incluso redactados por destacados musicólogos latinoamericanos y europeos como Juan Pablo González (1998), Raúl R. Romero (1998) y Jan Fairley (2000)– atestiguan la compleja representación de la música chilena y de la región por parte de Occidente. En este sentido, el presente texto aspira a trazar los puntos de contacto entre estas representaciones, poner en cuestión la estabilidad del concepto mediante su historización y visibilizar las diversas estrategias desarrolladas por algunos (nunca todos) de los agentes del campo musical chileno en relación con la noción. Al estudiar dichos puntos de contacto, el texto espera contribuir a visibilizar una dimensión de las músicas en Chile que complementa las narrativas locales acerca de su desarrollo y evada el riesgo de nacionalismo metodológico de una interpretación estrictamente nacional.

En segundo lugar, a lo largo del texto se presentan representaciones gráficas de los ejemplos musicales analizados, ya sea por medio de partitura o espectrograma. Este uso tiene como fin ilustrar los elementos musicales y sonoros incorporados en la narrativa de la *world music*. Sin embargo, en el contexto de un estudio basado en la teoría poscolonial, estas visualizaciones no pueden tomarse como neutras o transparentes. En tanto representaciones de la música de un Otro, cargan con la tensión entre una representación que desplaza su fuente –hablando o cantando por un Otro– y una re-presentación que vuelve a hacer presente una voz (Spivak 1999). Estas representaciones gráficas introducen las reglas del propio sistema de registro, como las relaciones armónicas basadas en el sistema occidental de la partitura, o la visibilización de amplitudes de frecuencias sin contexto cultural en el caso del espectrograma. Por tanto, estas formas de registro (a las que corresponde sumar el soporte fonográfico) traicionan la riqueza sonora y complejidad cultural y política de las prácticas musicales. Conviene, por tanto, tener en consideración las limitaciones y puntos ciegos de algunas herramientas de la musicología y su aplicación, por parte de este analista, en el estudio de la voz colonial.

EL REGISTRO DE LA MÚSICA CHILENA COMO INGRESO AL DISCURSO GLOBAL DE LA *WORLD MUSIC* (DÉCADAS DE 1950-1970)

La cultura tradicional y popular chilena ha sido objeto de estudio por parte de investigadores nacionales y extranjeros desde finales del siglo XIX, en el contexto del campo emergente de los estudios folclóricos en el país. Asimismo, las prácticas musicales locales originarias y tradicionales han interesado permanentemente a investigadores y archivistas internacionales. Por ejemplo, las primeras grabaciones de cantos de los pueblos Selk'nam y Yagan fueron hechas por el coronel estadounidense Charles Wellington Furlong entre 1907 y 1908, seguido por el sacerdote alemán Martin Gusinde, quien les grabó en 1923 (Claro y Urrutia 1973). El pianista y editor alemán Albert Friedenthal estudió danzas populares y tradicionales de Chile, proporcionando uno de los primeros relatos musicológicos referente a la cueca (Friedenthal 1911). La investigación acerca de la música tradicional en Chile se desarrollaría durante el siglo XX de la mano de musicólogos y antropólogos locales desde la década de 1940, constituyendo hasta hoy una de las principales áreas de investigación musical en el país (González Rodríguez 2016).

Este interés por la música tradicional chilena se relaciona con el desarrollo incipiente de la idea de *world music*. Los elementos compartidos de representación de la Otrredad, especialmente manifiestos en el trabajo de extranjeros dedicados a la música chilena, pueden interpretarse como un gesto de *world music* en la medida que forman parte de la construcción de la narrativa musical global desde comienzos del siglo XX. En este sentido, el etnomusicólogo chileno Rodrigo Torres explica que la representación de la alteridad presente en la *world music* puede relacionarse analíticamente con la idea de folclor y su uso para homogeneizar y construir la identidad nacional, ahora proyectada a nivel global (Torres 2019). La *world music* funcionaría entonces como el folclor de la globalización (Barañano *et al.* 2003).

Alrededor de la década de 1950 algunos gestos habilitan la posibilidad de considerar esta etapa como un punto de contacto embrionario entre la música chilena y el desarrollo del concepto de *world music*, a partir de esfuerzos etnográficos y discográficos que intentan representar el mundo musical del planeta. Un primer antecedente relevante está en la recepción europea de la obra de la folclorista, compositora, y artista visual Violeta Parra (1917-1960). Considerada como una de las principales figuras de la música popular en Chile (González y Rolle 2005; Ramos 2012; Valdebenito 2018), Parra desarrolló un trabajo de recolección de músicas tradicionales que inspiró su propia labor compositiva, caracterizada por la fusión de formas tradicionales y elementos experimentales desarrollados intuitivamente.

El reconocimiento de Parra en un campo cultural chileno orientado al desarrollo de discursos de identidad nacional le valió una invitación para actuar en Europa y la Unión Soviética entre 1955 y 1957. Este viaje es relevante para el vínculo entre la *world music* y la música popular chilena. Aunque Parra ya había grabado en Chile algunos sencillos, fue durante su estancia en París en 1956 que grabó su primer álbum de larga duración, *Chants et Danses du Chili*, para el sello discográfico francés Le Chant du Monde. El sello fue creado en 1938, cerrado durante la Segunda Guerra Mundial y reabierto con el apoyo del Partido Comunista francés. La casa discográfica publicaba principalmente grabaciones de compositores franceses y rusos, pero también editaba contenido político y músicas tradicionales de diferentes rincones del planeta (Alten 2012). En este sentido, Le Chant du Monde forma parte de los esfuerzos occidentales de representar las prácticas musicales del planeta en un discurso global para las audiencias europeas, gesto patente en el nombre mismo de la casa discográfica (“el canto del mundo” en francés).

El álbum doble es una recopilación de canciones recogidas por Parra en sus viajes por Chile. En un gesto folclorizante, retrata la diversidad musical del país bajo una sola identidad nacional, incluyendo danzas folclóricas como cueca y refalosa, canto a lo divino y música del pueblo Rapa Nui de la Isla de Pascua, además de tonadas populares. Particularmente

interesante es la pista que abre el primer volumen, “Aquí se acaba esta cueca”. La pieza es una cueca, danza folclórica de origen colonial que ha sido considerada como ejemplar de la identidad nacional del país durante el siglo XX (Spencer 2009)⁸. Respecto de sus características formales, la cueca generalmente sigue un metro de 3/4 o 6/8, con ritmo de hemiola, y armónicamente tiende a moverse entre la tónica y el acorde dominante. Con relación a su estructura lírica, consta de una cuarteta de versos octosilábicos con rima en los versos pares, una seguidilla de siete versos (el cuarto se repite, para un total de ocho versos) de cinco y siete sílabas y rima variable, y un remate de dos versos. Se suele intercalar muletillas o frases cortas para completar la métrica de la canción e invitar a los participantes a la danza. Todos estos elementos se encuentran en “Aquí se acaba esta cueca”, puesta en el álbum como representante del folclor chileno ante el oído europeo (ver Figura 1).

11
Voz
La vi-daya - qui se A - qui sea - ca-baes-ta cue ca La
Guit.

16
V
vi - day a - qui la A - qui la re-ma-to yo La
Guit.

20
V
vi - day a - qui la A - qui la re-ma-to yo
Guit.

Figura 1. “Aquí se acaba esta cueca”, cc. 11-23 (Parra 1956a).

Elaboración propia⁹.

⁸ La cueca deriva de la zamacueca, desarrollada alrededor de la década de 1820 en Perú, Bolivia, Chile y Argentina como producto de la criollización de influencias africanas, originarias e hispanas (Vega 1947; Spencer 2010). Su incorporación en los discursos de identidad nacional chilena durante el siglo XX llevó a su adopción como la danza nacional del país durante la dictadura de Augusto Pinochet (Ministerio Secretaría General de Gobierno 1979).

⁹ Las transcripciones fueron realizadas con el *software* MuseScore 3. Disponible en <https://musescore.org/> en [acceso: 8 de junio de 2022]

Como se dijo, en “Aquí se acaba esta cueca” Parra interpreta un ejemplo típico del folclor chileno, grabándolo para el público europeo. La grabación del álbum en Francia por un sello dedicado a llevar músicas tradicionales del planeta a un público occidental hace que sea un gesto propio de la representación exotizada de la Otrredad presente en la *world music*. El álbum es relevante en el catálogo de Parra en tanto representativo de su trabajo como folclorista, siendo reeditado en diversas ocasiones.¹⁰ Por tanto, es posible concluir que una de las grabaciones fundamentales de la música popular chilena es el producto de la confluencia de la tradición local, la creatividad personal y el impulso colonialista de representar la Otrredad musical planetaria de la *world music*.

La apertura de los sellos europeos a las músicas tradicionales y de contenido político del planeta es una de las características relevantes de las narrativas de la *world music* para esta etapa de la representación de la música chilena. Un segundo ejemplo es la recepción en Europa del movimiento de la Nueva Canción Chilena tras su exilio durante la dictadura de Augusto Pinochet. Este movimiento se desarrolló como parte de la renovación de las lenguas musicales de inspiración popular en los países iberoamericanos a mediados de la década de 1960 (Ramos 2018), en un contexto de creciente politización de los campos culturales locales, discursos antiimperialistas contra la hegemonía de Estados Unidos y la creciente influencia regional de la Revolución Cubana (González, Ohlsen y Rolle 2009). La Nueva Canción Chilena proporcionó una representación estética y política para los sujetos populares del país y América Latina, incluyendo la clase obrera urbana, el campesinado y los pueblos originarios. Esto se manifestó en el contenido de las letras y el uso de instrumentos y de elementos armónicos y melódicos de las músicas tradicionales de la región. Estos aspectos se combinaron con elementos de la música académica, gracias a la colaboración con compositores comprometidos con la dimensión política del movimiento. El contenido político de las letras, la afiliación de una proporción de los músicos al Partido Comunista y su colaboración con el gobierno de Salvador Allende (1970-1973) hicieron de la Nueva Canción Chilena una de las primeras víctimas sistemáticas de la dictadura que siguió al golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

El golpe militar atrajo la solidaridad internacional hacia sus víctimas, lo que permitió a algunos músicos encontrar refugio en diversos países de América y Europa. Fue en Italia donde el golpe encontró al conjunto Inti-Ililmani, donde realizaba una gira europea y asiática. En dicho país la agrupación grabó, en los días previos al golpe, un álbum bajo el sello I Dischi dello Zodiaco, subsidiaria de Vedette Records, creada a finales de la década de 1960, para distribuir canciones políticamente comprometidas de artistas italianos y extranjeros. El álbum, titulado *Viva Chile!*, fue lanzado a finales de 1973.

Viva Chile! inauguró la larga sucesión de obras publicadas por el grupo en el exilio. El álbum contiene una colección de canciones latinoamericanas tradicionales y de raíz folclórica, varias escritas y compuestas por otros artistas populares de la región. Su instrumentación refleja un enfoque latinoamericanista, incluyendo charango, quena, siku, guitarra acústica, bombo, clave, maracas, tiple y cuatro, entre otros. El disco contiene algunas piezas de inspiración folclórica con contenido político: “La segunda independencia” de Rubén Lena, “Cueca de la CUT” de Héctor Pavez, “Canción del poder popular” de Julio Rojas

¹⁰ El álbum fue reeditado bajo los títulos de *Ausente... Presente... Cantos de Chile* por Le Chant du Monde en Francia (1975), *Cantos de Chile* por Alerce en Chile (1979) y *Cantos Campesinos* por Warner Music en Chile (1999 y 2010).

y Luis Advis y “Venceremos” de Claudio Iturra y Sergio Ortega. Estas dos últimas fueron grabadas originalmente como parte de la cantata *Canto al programa* (Inti-Illimani, 1970), que musicaliza el programa gubernamental de Salvador Allende. De ellas, “Venceremos” es particularmente relevante, ya que fue utilizada como himno oficial para la campaña de Allende. La pieza ejemplifica los contactos e hibridaciones entre la música de raíz folclórica y la música occidental, siendo una marcha interpretada con instrumentos folclóricos latinoamericanos, con métrica de 2/2 –como es común con las marchas (Schwandt y Lamb 2001)– y en la tonalidad de sol mayor (ver Figura 2).

Figura 2. “Venceremos”, cc. 23-31 (Inti-Illimani 1973).

Elaboración propia.

La reedición de “Venceremos” en el exilio ejemplifica la solidaridad internacional con las víctimas de la dictadura y ofrece una promesa de liberación del gobierno dictatorial. Al mismo tiempo, la mezcla de sonoridades folclóricas latinoamericanas y técnicas de composición occidental la convierte en un ejemplo de la hibridación celebrada por la *world music*. Aunque la canción difícilmente podría entenderse en Chile como un ejemplo de *world music* debido a su importancia histórica y política local¹¹, su grabación en Europa y el éxito comercial del álbum en Italia ha sido reconocida por Inti-Illimani como un signo de su inserción en los mercados europeos de la *world music* y la subordinación exotizante que tiene lugar a través de ella (Cifuentes 1989, Salinas 2013). Al mismo tiempo, permitió una visibilización de la dramática situación política de Chile y la resistencia que tuvo lugar por medio del arte. En consecuencia, los circuitos de la *world music* proporcionaron una

¹¹ Recordemos que, como se advirtió con anterioridad, ningún ejemplo musical puede entenderse como *world music* en sí mismo, especialmente en sus contextos locales, sino por medio de su inserción en la narrativa global de la música producida por Occidente.

plataforma para la celebración de la hibridación exótica, pero también para la manifestación política, inspirando incluso a otros artistas subalternos en Europa¹².

La música tradicional chilena también ha sido de interés para proyectos etnomusicológicos internacionales. Un ejemplo de esto es el lanzamiento en 1976 de *Musical Atlas. Chile* por la Colección de Música Tradicional del Mundo de UNESCO. El álbum forma parte de la serie *Musical Atlas*, dirigida por el etnomusicólogo francés Alain Daniélou, quien participaría también en las discusiones sobre el colonialismo presente en el concepto de *world music* desde la década de 1960 (Heile 2009) y se convertiría en uno de los principales usuarios críticos del concepto en la etnomusicología europea desde entonces. El álbum consiste en una colección de piezas tradicionales de Chile, interpretadas por comunidades tradicionales y por folcloristas, y cuenta con comentarios del investigador chileno Manuel Dannemann. Puede escucharse como un gesto símil al de las grabaciones de Violeta Parra con *Le Chant du Monde*, esta vez bajo un discurso de protección patrimonial de la autenticidad de las culturas del planeta, patente incluso en la referencia local y global del título y de su institución patrocinante.

La grabación incluye danzas tradicionales como cueca y lanchas, una tonada, una versión local del romance “Delgadina” y prácticas devocionales como canto a lo poeta y bailes chinos. La pista que inicia el disco, “Canción de los Alféreces y Danzas de los Chinos”¹³, contiene una celebración de las cofradías de las localidades de Pucalán y Puchuncaví, región de Valparaíso. Una de las principales características del baile chino es el uso de flautas de piedra y madera no templadas (*pifüllka*) que crean un conjunto disonante de frecuencias, las que se alternan repetitivamente con un sencillo acompañamiento de percusión (ver Figura 3). En un sentido cultural general, la supervivencia de los bailes chinos es una manifestación de resistencia cultural contra los esfuerzos homogeneizadores de la Iglesia católica y el Estado chileno (Mercado 2002), constituyendo una práctica única que expresa la identidad local de las comunidades observantes¹⁴.

Musical Atlas. Chile ofrece otro modo de representación de la Otredad en la *world music*, basado en la legitimidad del conocimiento etnomusicológico para su representación. Al destacar la autenticidad y excepcionalidad de las prácticas registradas, el álbum presenta la música tradicional chilena como exótica y en oposición a las músicas modernas del mundo occidental, siendo por tanto digna de protección y visibilidad como patrimonio cultural.

¹² Por ejemplo, el movimiento cultural nacional corso que luchó contra la hegemonía francesa a finales de la década de 1970 adoptó el uso del charango, inspirados en los músicos latinoamericanos exiliados en Europa (Bithell 1996).

¹³ Los bailes chinos se originaron en la cultura Aconcagua, entre los siglos X y XIV en las zonas norte y centro de Chile (Mercado, Rondón y Piwonka 2003) y en su desarrollo sincretizan elementos originarios e hispanos (Mercado 2002). El término *chino* es de origen quechua, cuyo significado es “sirviente”, haciendo hincapié en la naturaleza religiosa de la práctica (Pérez de Arce 1996).

¹⁴ El valor cultural de los bailes chinos ha sido reconocido por UNESCO mediante su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2014, en sí mismo un acto de inscripción en la narrativa universal de la música.

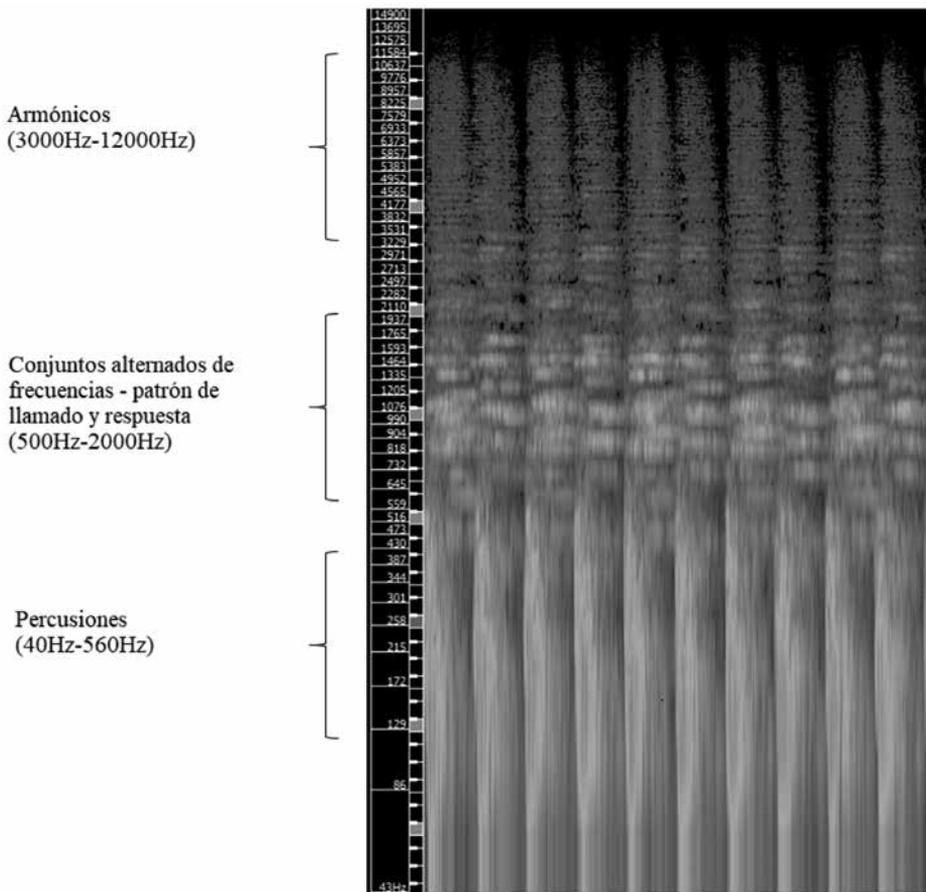


Figura 3. Espectrograma de un extracto de “Canción de los Alféreces y Danzas de los Chinos” (UNESCO 1976).

Elaboración propia¹⁵.

Estos ejemplos ilustran la incorporación de la música chilena en una etapa embrionaria del discurso global de la *world music*. En esta etapa es posible observar la confluencia de procesos de construcción de identidades nacionales, movilización política y protección de las tradiciones con un esfuerzo metropolitano de retratar la diversidad cultural del planeta, permitiendo la visibilidad de las culturas locales y su incorporación en una narrativa musical global. Esto indica la apertura de un espacio para la enunciación de una voz local. Sin embargo, esta voz solo pudo ser escuchada por medio de los dispositivos representacionales del mundo en el espacio musical occidental, tales como los sellos musicales

¹⁵ El espectrograma se obtuvo con el *software* Sonic Visualiser, elaborado por el Centre for Digital Music de la Queen Mary University of London. Disponible en <https://www.sonicvisualiser.org/> [acceso: 8 de junio de 2022].

Europeos, la solidaridad política y la etnomusicología. Por tanto, mediante la operación de representación de la etapa embrionaria de la *world music*, las músicas tradicionales chilenas se configuraron como una voz colonial que se escuchaba fundamentalmente como portadora de autenticidad, exhibiendo los límites de la representación y la exotización de la Otredad en el discurso musical global.

TRANSICIÓN A LA ADOPCIÓN DEL CONCEPTO DE *WORLD MUSIC* (1980-1990s)

Es posible identificar un segundo momento de contacto entre la música chilena y la *world music* que se extiende desde la década de 1980 hasta la de 1990. Esta etapa es concurrente con el uso comercial del concepto de *world music*, constituyéndose como género musical y categoría de mercado para la música de la Otredad en el mundo occidental (Frith 1996). En consecuencia, algunos músicos chilenos, a su vez escuchados como *world music* en los mercados occidentales, incorporan algunos elementos musicales del Otro global presentes en la categoría. Si bien no adoptan plenamente el concepto para su autodenominación, mostrando una relación crítica y ambivalente con él, el uso de referencias del discurso global de la *world music* permitió a las y los artistas nacionales enriquecer su vocabulario sónico, estableciendo un diálogo con otras culturas musicales del planeta y profundizando los procesos de hibridación presentes en el término.

Dos ejemplos se pueden encontrar en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena durante su exilio europeo. Después de un primer momento caracterizado por la denuncia de la situación política de Chile, ya a comienzos de la década de 1980 la permanencia de la dictadura obligó a estos artistas a reconsiderar su posición tanto en Chile como en Europa y el papel de su proyecto artístico en tal contexto. En consecuencia, estos músicos prestarán atención a los contextos culturales de los países que les recibieron, incorporando elementos musicales y líricos que reflejaban su situación y el escenario de las sociedades occidentales.

El primer ejemplo corresponde nuevamente a Inti-Illimani. Conscientes de la posibilidad de no regresar a Chile, la actitud de sus integrantes pasó de una posición de “maleta cerrada”, reflejando su expectativa de regreso apresurado al país, a una posición de “maleta abierta”, que enfatizaba los aprendizajes personales y artísticos que su situación les ofrecía (Cifuentes 1989). Esta actitud alimenta la creación de *Palimpsesto* (Inti-Illimani 1981), un álbum que reúne raíces populares latinoamericanas con influencias musicales italianas, proporcionando una cierta atmósfera mediterránea (Salinas 2013). Algunas de sus piezas profundizan el enfoque latinoamericano, como la melodía tradicional “La fiesta de la Tirana” y la musicalización de un poema de Nicolás Guillén titulada “Un son para Portinari”. Al mismo tiempo, otras melodías exploraron sónica y líricamente el momento biográfico de la agrupación, como la pieza instrumental “El mercado de Testaccio”, inspirada en la intención de utilizar los dispositivos de composición italianos, y “Una finestra aperta”, una pieza cantada íntegramente en italiano que refleja los pensamientos del autor, José Seves, acerca de las transformaciones de su vida en Europa.

Aunque anteriormente Inti-Illimani ya había incorporado letras en italiano, como en “Patria prisionera” del álbum *Hacia la Libertad* (Inti-Illimani 1975), se trata principalmente de traducciones de textos escritos en español y dedicados a la denuncia de la dictadura. “Una finestra aperta”, en cambio, representa un interés genuino de explorar la lengua italiana como vehículo creativo, un gesto apropiado para describir la vida en el exilio. Musicalmente, la pieza es un aire de vals, con metro de 3/4 y en tonalidad de sol mayor. Como es habitual en la Nueva Canción Chilena, la pieza se interpreta con instrumentación latinoamericana, incluyendo guitarra acústica, tiple, charango, guitarrón mexicano y quena. Sin embargo, la canción también contiene instrumentación orquestal occidental como platillos y flauta

traversa. La mezcla de estos elementos líricos y musicales hace de “Una finestra aperta” una pieza que no se ajusta plenamente a las formas del folclor latinoamericano y europeo, abrazando la hibridación de la *world music*.

La Figura 4 contiene un extracto de “Una finestra aperta”, que muestra el ritmo del vals y las letras que exponen la perplejidad del autor al ver a su hijo jugando “en italiano”. La voz se acompaña en esta estrofa con una armonía, una tercera por debajo, que entra cuando la letra se pregunta acerca de algunos ruidos nuevos que “asaltan el oído”. Esto puede ser interpretado como una representación musical y lírica del carácter liminal de la experiencia del exilio, y de la búsqueda y adopción de nuevas sonoridades en la obra de Inti-Illimani (ver Figura 4).

Figura 4. “Una finestra aperta” cc. 56-70 (Inti-Illimani 1981).

Elaboración propia.

La mezcla de elementos latinoamericanos y occidentales de *Palimpsesto* describe la música de Inti-Illimani como hasta cierto punto carente de lugar, característica de una biografía dividida y de una obra interpretable como un folclor en búsqueda de un país (Salinas 2013). Esta descripción localiza la producción creativa de Inti-Illimani en un espacio abstracto donde conviven diversas historicidades descontextualizadas por medio de su hibridación, siendo por tanto afín a la *world music*. Esta abstracción subyace a la incorporación del conjunto en el circuito europeo de *world music* y las posteriores colaboraciones de la agrupación con músicos occidentales como la finlandesa Arja Sajjonmaa, el español Paco Peña, el australiano John Williams y el británico Peter Gabriel, satisfaciendo así el interés de los artistas occidentales en incorporar músicas de la Otrredad a su repertorio. Sin embargo, esta descontextualización es tanto producto como causa de esta posición abstracta, ya que refleja el desarraigo vivido por Inti-Illimani en su exilio europeo. En consecuencia, la hibridación de la *world music* funciona más como la construcción de un espacio intermedio en el sentido de Bhabha (1994), donde una negociación entre la representación exótica y la incorporación de elementos occidentales redefine la identidad de los artistas.

Un segundo ejemplo se encuentra en la obra de Quilapayún, otra agrupación representativa de la Nueva Canción Chilena. El golpe de Estado de 1973 también encontró a

Quilapayún de gira por Europa. El conjunto encontró refugio en Francia, país donde recibieron asilo otros artistas del movimiento como Ángel Parra, Isabel Parra y Patricio Manns. Después de los primeros años de exilio, su residencia extendida en Francia les permitió observar un desplazamiento en la actitud del público europeo hacia su obra, desde la solidaridad con las víctimas de la dictadura hacia una recepción crítica en el exigente campo artístico francés (Carrasco 2003). Este escenario contribuyó a la profesionalización y sofisticación del conjunto, incorporando músicos jóvenes formados académicamente. Esto también entregó la oportunidad de prestar mayor atención a las transformaciones de la sociedad francesa, en particular la visibilidad de la explotación colonial del Caribe, África y Asia. En consecuencia, algunos trabajos de Quilapayún durante la década de 1980 comparten la hibridación de la *world music* al unir elementos de las tradiciones latinoamericanas, la música clásica occidental e incluso sonoridades caribeñas y africanas presentes en los circuitos franceses de *world music*¹⁶.

Un ejemplo de esta hibridación se encuentra en el sencillo *Melissa. Création en Espagnol* (1985a). El sencillo contiene dos pistas, la titular “Melissa” y “Mes Potes”. “Mes Potes” es una canción en francés escrita por Desiderio Arenas con música de Eduardo Carrasco. La canción adopta elementos del género *soukous* africano, celebrando la solidaridad internacional y la amistad entre inmigrantes. El uso del *soukous* y el abordaje de la inmigración hacen de la pista un ejemplo de las sonoridades y temas de la *world music* popular en Francia durante la década. “Melissa”, por otro lado, es una versión en español para la canción grabada por el cantante francés Julien Clerc en su álbum *Aime-moi* de 1984. Retrata el atractivo sexual del personaje titular, una mujer mestiza, y los esfuerzos de la población masculina de su pueblo para observarla desnuda¹⁷.

La versión de Quilapayún de “Melissa” está en fa sostenido mayor, un semitono debajo de la versión de Clerc. La instrumentación replica la original: caja de ritmos electrónica, bajo, percusión y un órgano sintetizado. La elección instrumental refleja un esfuerzo por ajustarse a las tendencias de la *world music* de la época, contrastando con el uso de instrumentos folclóricos que caracterizaba a la Nueva Canción Chilena. La armonía alterna entre el primer y el quinto grado dominante, intercalando el cuarto grado para proporcionar movimiento armónico y enfatizar el centro tonal. Las letras traducidas al español se cantan en una melodía que alterna entre ritmos fuertes y débiles, utilizando tresillos e intervalos de tercera menor para acentuar sílabas y proporcionando una sonoridad que busca imaginar a la música afrocaribeña (ver Figura 5).

La grabación de “Melissa” encarna la simpatía de Quilapayún hacia la Otriedad representada por el inmigrante y la mestiza, hecho subrayado por la herencia mestiza del propio Clerc, hijo de padre francés y madre guadalupense. Sin embargo, el uso de elementos sonoros de la *world music* y la representación de la mujer en la canción refuerzan la exotización de Quilapayún como una agrupación inmigrante, la racialización del lenguaje musical por medio de la figura de la mestiza y la sexualización de una Otra racializada retratada como objeto del deseo sexual. En este sentido, la adopción de elementos de la *world music* en Quilapayún reproduce una representación colonial de la Otriedad, que aparece como un subalterno exótico, racializado y sexualizado. Por tanto, este ejemplo muestra las tensiones políticas y simbólicas entre la representación del Otro y su subordinación colonial en las narrativas musicales de la *world music*.

¹⁶ Entre los álbumes que representan este giro en el trabajo de Quilapayún se encuentran *Umbral* (1979), *Alentours* (1980) y *La Revolución y las Estrellas* (1982).

¹⁷ “Melissa” también sería lanzada en la versión española del álbum *Tralalí Tralalá* (Quilapayún 1985b).

5

Voz

Me-li-ssa mes-ti-zadel-bi-za No tie-ne-du-ca-ción Consu li-sa piel de ma-li-cia Vasin com-bi-na-ción

Sinte.

(...)

13

V.

Nose pue-de so-por-tar es-ta si-tua-ción To-dos vie-nen a fil-mar fren-te a su bal-cón

S.

17

V.

Yan-tel pú-bli-co mi-rón sin ro-pain-te-rior La Me-li-ssa mues-tra to - da su in-dig-na-ción

S.

Figura 5. “Melissa” cc. 5-8, 13-20 (Quilapayún 1985a).

Elaboración propia.

Un tercer ejemplo se puede encontrar en el trabajo de Congreso. Formada en 1969 como un grupo de folk-rock, ya a finales de la década de 1980 la banda había explorado los idiomas del rock, el jazz, el folclor latinoamericano y la música de arte occidental. Según el miembro fundador y baterista Sergio “Tilo” González, la producción de Congreso da un lugar especial a las raíces africanas de las sonoridades latinoamericanas, complementando sus diversas influencias musicales (González Morales 2019). Así, la sonoridad de Congreso se relaciona con el mestizaje cultural que caracteriza a las sociedades latinoamericanas, reflejando la diversidad cultural de Chile y la región. La banda permaneció en el país durante la dictadura de Pinochet, desarrollando un lenguaje poético que le permitió retratar la sociedad chilena y evadir la censura impuesta por el autoritarismo. Siguiendo este enfoque, la banda lanzó en 1989 *Para los arqueólogos del futuro*, un álbum que reúne el jazz con sonoridades latinas y africanas.

El álbum fue grabado durante los últimos años de la dictadura, en un ambiente de celebración y florecimiento cultural que inspira su estilo lírico y compositivo. Una de las canciones que encarna este espíritu es “En todas las esquinas”, pieza dedicada a la libertad

contra la opresión. Sin embargo, en el momento del lanzamiento del disco los militares todavía tenían el poder y ejercían censura a las producciones culturales. Para evitar esto, Congreso recurrió al uso de la lengua lingala, que se habla en la República Democrática del Congo (por entonces República del Zaire). Así, si los militares mostraban preocupación por el contenido de “En todas las esquinas”, la banda argumentaría que la canción estaba dedicada a la lucha contra la dictadura de Mobutu Sese Seko y no refería al régimen de Pinochet (Pincheira 2017). Aunque los paralelismos entre Mobutu y Pinochet eran evidentes, el álbum no fue censurado y tuvo amplio éxito en Chile, siendo “En todas las esquinas” reconocida hasta hoy como una de las canciones emblemáticas de Congreso. Musicalmente, la canción está en la tonalidad de la mayor, siguiendo una progresión de I-IV-V-I. Presenta un motivo distintivo realizado en piano, marimba y flauta. Otros instrumentos presentes son bajo eléctrico, sintetizador, batería y saxofón tenor. La canción cuenta con una sección de percusiones que busca representar una danza africana, que regresa al final de la pista. La letra está compuesta principalmente por una estrofa cantada en lingala y luego en español, que invita al regocijo en las calles en nombre de la libertad (ver Figura 6).

The image shows a musical score for the song "En todas las esquinas" by Congreso. It is written in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system, measures 52-55, features a vocal line with the lyrics "Ven Pa-ra la li-ber - tad" and a piano accompaniment with a rhythmic eighth-note pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system, measures 56-59, features a vocal line with the lyrics "Gri-toes-tecan-to En to-das-lases - qui-nasvi-va la li - ber-tad" and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The piano part includes triplets in the vocal line.

Figura 6. “En todas las esquinas” cc. 52-59 (Congreso 1989).

Elaboración propia.

El uso de elementos musicales y líricos africanos contribuye al enfoque compositivo híbrido de Congreso. Asimismo, cumple un propósito político específico: la celebración de la libertad en el contexto del inminente término de la dictadura en Chile. Así, “En todas las esquinas” representa un uso estratégico de los elementos de la *world music*, estableciendo un diálogo internacional a favor de la lucha política contra la opresión. Sin embargo, vale la pena señalar que la banda muestra cierta ambivalencia hacia el concepto de *world music*: miembros de mayor trayectoria como “Tilo” González son críticos con la categoría debido a sus implicaciones comerciales y homogeneizadoras (González Morales 2019), mientras que integrantes más jóvenes como el tecladista Sebastián Almarza asocian explícitamente el

sonido de la banda con el concepto (Pincheira 2017). Esta ambigüedad ilustra la heterogeneidad del contacto entre la *world music* y el campo musical chileno, mostrando una lectura crítica y apropiación estratégica de los elementos que circulan en la narrativa global de la música desde la posición del Otro colonial. En efecto, sin perjuicio de la ambivalencia crítica de la banda con el concepto, Congreso ha actuado en el Festival de Músicas del Mundo en Chile, la versión local de WOMAD y otros festivales de *world music* en el extranjero.

En este punto de contacto entre el campo musical chileno y la narrativa de la *world music*, observamos un uso cada vez mayor de los elementos presentes en la categoría por parte de los músicos chilenos. Estos elementos se adoptan estratégicamente para hacer frente a la experiencia del exilio, para resaltar su identidad mestiza, comunicarse con el público occidental y abordar los conflictos culturales y políticos que afectan a Chile, África y Europa. Al mismo tiempo, este uso muestra los límites relativos a la racialización y exotización por medio de su identificación como músicos inmigrantes y mestizos. Esto produce una representación compleja y tensa de la Otredad, especialmente cuando se aborda a otros sujetos subalternos como las mujeres mestizas, relegadas a una posición sexualizada. En consecuencia, es posible identificar un nuevo momento en el desarrollo de la voz colonial: una enunciación más activa que muestra la interrelación de la hibridación colonial con la construcción de la identidad subalterna, al tiempo que contribuye en cierta medida a la reproducción de las relaciones de poder colonial encarnadas por los mismos artistas que tratan de subvertirlas.

Al alcanzar la década de 1990, el concepto de *world music* llegaría a Chile como categoría académica, gracias al trabajo de la etnomusicóloga escocesa Jan Fairley. Fairley tuvo una profunda conexión con el país, estableciéndose durante el gobierno de Salvador Allende y contribuyendo a la visibilidad en Europa de la Nueva Canción Chilena y otros géneros latinoamericanos como ejemplos de *world music*¹⁸. En 1993, Fairley realizó un seminario en la Universidad de Chile, donde las y los musicólogos locales discutieron algunos elementos asociados al concepto (Torres 2019). Sin embargo, el concepto no fue ampliamente adoptado por la academia chilena para entonces, lo que se manifiesta en la escasez de publicaciones de autoría local acerca del tema. La excepción es el trabajo de Juan Pablo González, quien se aproximó al concepto durante sus estudios en Estados Unidos (González Rodríguez 2019). El autor contribuyó con la entrada “Chile” a *The Garland Encyclopedia of World Music*, donde proporciona una perspectiva general acerca de las prácticas musicales tradicionales y populares del país bajo el rótulo de *world music* (González Rodríguez 1998), aunque sin proporcionar una discusión en torno a las complejidades epistemológicas del término.

Una aceptación más amplia del concepto llegaría más tarde, con la llegada de festivales dedicados al género y la recepción activa y crítica de la *world music* como categoría para describir el campo musical nacional.

CONSOLIDACIÓN, RECEPCIÓN CRÍTICA Y PROYECCIÓN DE LA *WORLD MUSIC* EN CHILE (2000 HASTA LA ACTUALIDAD)

Por último, desde principios de la década de 2000 hasta hoy se puede observar un tercer punto de contacto entre el campo musical chileno y el concepto de *world music*. En este período, el género se consolidó por medio de su institucionalización en sellos discográficos

¹⁸ Fairley desempeñaría un papel importante en el abordaje académico de la *world music* en el Reino Unido durante la primera mitad de la década de 1990, contribuyendo también a su popularización en revistas y programas radiales.

locales y festivales dedicados al género. Especialmente destacable es el hecho de que la categoría comenzó a ser apropiada por algunos músicos chilenos y que sus aspectos epistemológicos se utilizan para caracterizar tanto la producción musical local como la de otros artistas latinoamericanos.

La adopción explícita de la *world music* como género musical en Chile se remonta a los esfuerzos del músico y productor Rodrigo Cepeda, conocido como Subhira (“coraje” en hindi). Mientras estudiaba composición a principios de la década de 1990, Cepeda comenzó a crear música influenciada por sonoridades *new age* y la música de los pueblos originarios de Chile. Para producir y distribuir sus composiciones y las de otros músicos, en 1993 creó el sello Mundovivo. Subhira declara haber escuchado el concepto de *world music* a mediados de la década de 1990, asociado a la obra de Peter Gabriel y su sello Real World (Cepeda 2019). Subhira se interesó en el concepto, pues representaba el trabajo que él realizaba en Chile, caracterizado por la mezcla de música tradicional con elementos populares modernos. Sin embargo, el músico estuvo consciente de la naturaleza eurocéntrica del concepto, por lo que decidió traducirlo al español como “músicas del mundo”, describiendo el género como “música para una vida mejor”. Por tanto, la categoría se adoptó desde la perspectiva del bienestar y la convivencia equilibrada con la naturaleza. Así, la música del mundo ofrecería un escape de las consecuencias del capitalismo tardío y su impacto negativo en el medio ambiente y las relaciones humanas. El término músicas del mundo se utiliza desde el año 2000 en la producción del Festival de Músicas del Mundo, organizado por Mundovivo, que se celebra anualmente con la participación de artistas nacionales e internacionales.

Además del trabajo de Subhira y Mundovivo, otros eventos aislados han tenido lugar en Chile, como el Santiago World Music Fest celebrado en 2014. Sin embargo, un mayor impulso para la institucionalización del género se produjo en 2015 con la organización de la versión local del Festival WOMAD, producto de la colaboración entre la Fundación WOMAD, el Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio, la Municipalidad de Recoleta y productores privados. El festival ha tenido lugar casi ininterrumpidamente desde entonces¹⁹, con la participación de diversos artistas locales e internacionales. El director del festival, el músico y productor chileno Giorgio Varas, vivió su infancia en Italia, donde se interesó por la *world music* gracias a la prensa local a finales de la década de 1980 (Varas 2019). Varas entiende la *world music* como un intergénero, que representaría la diversidad global de las culturas musicales y brindaría oportunidades laborales para los artistas migrantes. Varas explica que, aunque criticada por sus connotaciones hegemónicas, la categoría también puede funcionar como una plataforma para la distribución de la música popular chilena en los mercados internacionales, haciéndola atractiva para las políticas culturales del Estado. En consecuencia, y de forma similar a Subhira, la organización de WOMAD Chile resignifica ligeramente el concepto mediante su traducción al español como música del mundo. Esto eliminaría algunos de los aspectos imperialistas del concepto, haciéndolo accesible para artistas y audiencias latinoamericanas.

Los discursos del multiculturalismo y la lucha contra el racismo creados en torno al concepto de *world music* parecen apropiados para un país que, desde la década de 1990, se ha convertido crecientemente en un centro para la inmigración latinoamericana y caribeña. El aumento de los flujos migratorios a Chile se vincula con la estabilidad económica y política del país (Araujo, Legua y Ossandón 2002; Mujica 2004), y el estancamiento relativo de las economías vecinas y caribeñas (Stefoni 2011; OIM 2017; Galaz, Rubilar y Silva 2019). Durante este período, la inmigración a Chile ha sido construida por los medios de

¹⁹ Con excepción de la versión de 2021, suspendida en el contexto de la pandemia de COVID-19.

comunicación como un “problema social”, asociándose comunicacionalmente a la pobreza y la delincuencia, lo que repercute en situaciones de racismo basado en la nacionalidad y el color de la piel (Póo 2009; Tijoux 2011, 2013). En consecuencia, los festivales de *world music* han sido promovidos como espacios que contribuyen a la lucha contra el racismo y a mostrar la diversidad cultural de Chile. Es el caso del Festival WOMAD y del recientemente creado Festival Chañar, celebrado en diciembre de 2018, el que se orienta explícitamente a la *world music* y aborda la diversidad cultural chilena en el contexto de las migraciones recientes. El énfasis que los festivales ponen en la inmigración se manifiesta en los artistas participantes, provenientes crecientemente de América Latina y el Caribe por encima de otras regiones del planeta. Es importante señalar que estos festivales cuentan con un importante apoyo financiero por parte de instituciones públicas centrales y locales, lo que los convierte en parte de una política cultural estatal orientada a las manifestaciones artísticas de las comunidades inmigrantes en el país. En este sentido, la música latinoamericana es activamente incorporada a la narrativa de la *world music* por parte de los agentes culturales privados y públicos chilenos que gestionan estos eventos.

Sin embargo, un fenómeno interesante es la adopción y recepción crítica del concepto por artistas locales, que se identifican como exponentes de *world music* o recurren a los gestos exotizantes de la noción. Un primer ejemplo se puede encontrar en la producción musical del propio Subhira. Su trabajo está influenciado por las tradiciones musicales de diferentes culturas, incluyendo la música latinoamericana, árabe e hindí, entre otras, junto con elementos modernos de la música electrónica. Es posible identificar dos períodos en la obra de Subhira: el primero caracterizado por un enfoque *new age* que releva la naturaleza y la espiritualidad, presente en álbumes como *Cahuelmó* (1995), *Cañi* (1997) y *Travesía* (2000). Estos álbumes contienen principalmente composiciones de piano, acompañadas de sintetizadores atmosféricos, guitarra acústica y cuerdas, donde las principales referencias musicales son algunos elementos folclóricos chilenos reelaborados para la experimentación composicional. El segundo período se caracteriza por un acercamiento a la experiencia del trance en las culturas del mundo, que el músico presenta en *Transubhiriano* (2002) y ha desarrollado desde entonces. Usando la metáfora de un viaje en tren hacia lo exótico²⁰, el álbum introduce sonoridades africanas, brasileñas, australianas, indias, celtas y mapuches acompañadas de sintetizadores, *samplers* y una base rítmica electrónica casi permanente. Debido a que el álbum presenta la danza como medio de trance, las tres pistas del álbum son particularmente largas: dos de ellas se extienden durante más de veinticinco minutos, mientras que la última dura más de trece minutos.

Esta última pista, titulada “Maputrance”, es de interés por su tratamiento de algunos elementos musicales del pueblo Mapuche. La canción fue hecha en colaboración con el poeta y músico mapuche Leonel Lienlaf y está construida alrededor de un bombo en tresillo que acentúa las dos primeras notas de cada tiempo, asemejándose a los ritmos tradicionales realizados con el tambor ritual *kultrün*, acompañado por un ostinato de bajo eléctrico en re menor. Otros instrumentos tradicionales incluidos son la *trutruka*, la *pifüllka*, y el *trompe*. Siguiendo las tendencias musicales típicas de la *world music*, la pista incorpora también el *didgeridoo*, además de diferentes sintetizadores, percusiones sampleadas, y una voz femenina interpretando frases melismáticas sin letra, además de una grabación de Lienlaf recitando poesía en mapudungun. La pista carece de una melodía clara aparte del bajo *ostinato*, y todo su contenido armónico es proporcionado por las diferentes atmósferas de sintetizador y la voz femenina. Esto enfatiza el ritmo percutido y el bajo *ostinato*, proporcionando una pista adecuada para el baile. Algunos de estos elementos se resumen en la Figura 7.

²⁰ El término *Transubhiriano* es un juego de palabras referido al Ferrocarril Transiberiano.

Figura 7. “Maputrance” cc. 241-244 (Subhira 2002).

Elaboración propia.

“Maputrance” es un ejemplo de la hibridación de la *world music* promovida por Subhira, visible en el interés por la música tradicional y los elementos electrónicos que se hicieron populares desde la década de 1980. Al mismo tiempo, ilustra las posibilidades y tensiones presentes en la *world music*. Efectivamente hace visibles algunos elementos de la cultura mapuche, puestos en un lenguaje musical atractivo para el público moderno. Sin embargo, esos elementos están descontextualizados, por lo que los discursos de espiritualidad y conexión con la naturaleza chocan con los contextos de producción, escucha e interpretación de la música comercial contemporánea. Al mismo tiempo, los discursos de reivindicación política de los pueblos originarios que circulan en la sociedad chilena se desdibujan por el énfasis puesto en el formatoailable de la obra de Subhira. En ese sentido, el potencial representativo de la *world music* se oscurece tras un gesto exotizante realizado esta vez a nivel interno, dentro de la sociedad chilena. Al proveer un vehículo para la expresión de su Otro interno, Chile remarca la posición exotizada de aquel, colonizándolo.

Un ejemplo más contemporáneo de contacto entre la *world music* y músicos chilenos es el trabajo de la banda Newen Afrobeat, formada en 2009. El nombre de la banda refiere a la palabra Mapudungun *newen*, que significa fuerza, y al género *afrobeat*, desarrollado en África occidental desde mediados del siglo XX y que alcanzó renombre internacional en el trabajo del músico nigeriano Fela Kuti. En sus producciones, la banda adopta el género *afrobeat* e introduce algunos elementos de la música latina, especialmente la percusión, de modo similar a otras agrupaciones que proponen hibridaciones del género, como el grupo británico Afro Celt Sound System y la banda estadounidense Antibalas. En consecuencia, la música de Newen Afrobeat se caracteriza por la mezcla de elementos africanos y latinoamericanos de percusión, funk y jazz. Líricamente, su trabajo aborda de manera crítica las problemáticas sociopolíticas de la sociedad chilena, con especial atención a las reivindicaciones de los pueblos originarios y la población afrolatinoamericana en el país. El percusionista Tomás Pavez explica que esta representación se resume en el uso del término *newen* como referencia conceptual, aunque no necesariamente musical, a las culturas originarias chilenas. Esto proporcionaría elementos de identidad local a la adopción del *afrobeat*

(Pavez 2019). En su trabajo, la banda también intenta resaltar los vínculos entre África y Chile. Este enfoque se puede observar en los dos álbumes de la banda, *Newen Afrobeat* (2014) y *Curiche* (2019) y su EP, *Newen Plays Fela* (2017), donde la banda estuvo acompañada por Seun Kuti, hijo de Fela Kuti. El último lanzamiento, *Curiche*, que en mapudungun significa “gente negra”, es de interés respecto de la representación de los pueblos originarios y afrolatinoamericanos en la música chilena.

La pista titular, “Curiche”, aborda la herencia africana en la cultura chilena y su borrado de la historia oficial del país. Reconoce la mezcla de las poblaciones africanas en la sociedad chilena, invitando a la celebración del carácter mestizo y mulato de los habitantes locales. Su texto incluye una cita al historiador chileno Rolando Mellafe, quien a mediados del siglo XX se dedicara al estudio de la presencia africana en el país²¹. La instrumentación de la pista incluye una sección de bronce, guitarras eléctricas y bajo, teclados, batería, congas, *shekeres* y tres cantantes femeninas. Armónicamente, la pista está en si bemol dorio, con bajo y guitarras realizando motivos repetitivos y sincopados en la tonalidad sobre una sección de batería y percusión, en modo afín a la práctica *afrobeat*. La voz principal femenina alterna entre notas cortas y largas, y su carácter sincopado proporciona un contraste con la sección rítmica, destacando la letra de la pieza (ver Figura 8).

La adopción del *afrobeat* como género circulante en la narrativa de la *world music* por una banda chilena muestra un contraste con el ejemplo anterior. Aunque se podría decir que el género se adopta sin grandes transformaciones musicales, también representa una apropiación de la actitud crítica manifiesta en la política de reivindicación sociocultural de Fela Kuti, ahora dirigida hacia las desigualdades de la sociedad chilena. Esto refleja un interés en las transformaciones culturales traídas a Chile por la inmigración afrocaribeña, lo que permite una interpretación de esta música como una respuesta a las actitudes racistas de la población local. Al mismo tiempo, Newen Afrobeat hace referencias constantes al pueblo Mapuche y los problemas que sufre en el país, como la falta de reconocimiento y la violencia de Estado. El abordaje de estas cuestiones en el trabajo de Newen Afrobeat produce entonces un sujeto referido, que emerge de la articulación de los Otros en la sociedad chilena: los pueblos originarios y los inmigrantes afrolatinoamericanos. Por tanto, aunque no podemos cuestionar el esfuerzo genuino de representar la Otrredad de Chile, este toma la forma de un gesto colonizado de apropiarse de un género de *world music* para representar a un Otro interno, reproduciendo su posición exotizada.

Un gesto similar de representación de la Otrredad encarnada en la inmigración está presente en la banda chilena La Chicha y su Manga. Formada en 2008, la banda interpreta piezas al estilo de la chicha, género popular peruano nacido producto de las mezclas entre el huayno andino –traído por inmigrantes rurales de la sierra que se asentaron en Lima y otras ciudades peruanas durante la década de 1950– y la cumbia colombiana que circuló por América Latina, incluyendo Perú y Chile, en formatos mediatizados desde la década de 1960 (Romero 2007)²². El interés del conjunto en la música chicha se relaciona con la presencia de una importante comunidad inmigrante peruana en Chile desde la década de 1990, producto de la inestabilidad política peruana y el relativo éxito de la economía chilena. En consecuencia, la banda desarrolla vínculos sostenidos con las comunidades peruanas en

²¹ El pasaje citado reza: “La esclavitud negra se desarrolló y murió en Chile casi subrepticamente, sin dejar grandes huellas, ni problemas raciales, lo que no obsta para que el etnólogo o antropólogo atento pueda descubrir aquí y allá una raigambre negra oculta pero poderosa” (Mellafe 1959: 103). La frase utilizada es “raigambre negra oculta pero poderosa”.

²² Es importante destacar, como se indicó anteriormente, que el mismo Romero incluirá a la música chicha en la narrativa de la *world music* (Romero 1998).

Chile, presentándose en festivales, celebraciones de fiestas nacionales y religiosas peruanas, y otras actividades. El miembro fundador y guitarrista Miguel Ángel Ibarra identifica La Chicha y su Manga como una contribución para la integración de las comunidades inmigrantes, introduciendo activamente repertorios peruanos en las prácticas musicales chilenas (Ibarra 2018). Así lo pone de relieve la participación del peruano Augusto Zamora como maestro de ceremonias en sus actuaciones en directo. Al mismo tiempo, hay una cierta actitud etnográfica respecto de la música peruana: la banda ha viajado a Perú con el fin de reunirse con los músicos originales de las canciones que interpretan y aprender así su lenguaje musical. Los aprendizajes obtenidos se resumen en el álbum *Con Amor y Cariño* (2013), su único lanzamiento hasta la fecha.

57

Voz

Rai - gam - bre ne - gra o - cu - ta pe - ro po - de - ro - sa

Guit. El.

Guit. El.

Bajo

Perc.

59

Voz

Cuer - poy pa - sión del a - fri - ca no en mi ma - triz bio - ló - gi - ca

Guit. El.

Guit. El.

Bajo

Perc.

Figura 8. "Curiche" cc. 57-60 (Newen Afrobeat 2019).

Elaboración propia.

El álbum incluye una versión de “Cariñito”, compuesta por el peruano Ángel Aníbal Rosado a finales de la década de 1970. La canción goza de amplia popularidad en Chile, siendo versionada en la década de 1980 por Pachuco y La Cubanacán y a principios de la década de 2000 por Chico Trujillo. La versión de La Chicha y su Manga adhiere a las convenciones instrumentales generales de la música chicha: incluye batería y percusión latina, una sección de bronces ocasional, órgano, guitarra y bajo eléctricos y algunos instrumentos andinos añadidos por la banda, como charango y quena. La guitarra eléctrica juega un papel importante en la música chicha: se graba con una importante presencia de efectos como reverberación y *delay*, que dan una atmósfera psicodélica a su sonido. La guitarra también ofrece líneas improvisadas que asemejan motivos andinos. Sin embargo, en la propuesta de La Chicha y su Manga, la guitarra eléctrica también refiere a la música rock, introduciendo punteos con distorsión en pentatónica menor. “Cariñito” contiene una característica sección de huayno que sirve como introducción y descanso durante la pista, cuyos elementos se sintetizan en la Figura 9 (ver Figura 9).

Figura 9. “Cariñito” cc. 49-52 (La Chicha y su Manga 2013).

Elaboración propia.

Es importante tener en cuenta que La Chicha y su Manga no se define a sí misma como una banda de *world music*. Ibarra reconoce críticamente el efecto homogeneizador de la categoría, relacionada con su conexión con la etnomusicología y la industria musical.

Según el músico, hoy el concepto no sería muy útil, ya que las diferentes músicas del mundo pueden ser conocidas por su propio nombre. Sin embargo, su enfoque musical comparte las características del contacto local con la narrativa de la *world music*, tales como la representación del Otro de la sociedad chilena (en este caso, la inmigración peruana), el uso de algunos elementos musicales que caracterizan a este Otro, el desarrollo de una obra musical híbrida que representa los contactos entre la identidad chilena y la Otredad y la presentación de dicha obra ante oídos nacionales para los cuales esta música constituye un afuera exótico.

Estas similitudes son las principales características de esta etapa de contacto entre el concepto de *world music* y el campo musical de Chile. Su recepción en el país, no exenta de críticas, encarna un examen activo de la identidad chilena y sus límites que cuestiona su estabilidad, catalizado por la visibilidad de una Otredad interna como en los pueblos originarios o externa como en la inmigración. También señala la culminación de un uso estratégico de la categoría en la música chilena, resignificada como un instrumento para la ampliación de las referencias musicales y culturales de las y los artistas locales, las que ahora se vuelven disponibles para nuevas hibridaciones en la cultura chilena. Por último, también marca un desplazamiento en el dispositivo representativo colonial de la *world music*: a medida que los músicos chilenos se identifican o recurren a gestos de *world music*, también se apropian de y redefinen las músicas de las comunidades Otras en Chile. En este sentido, las voces coloniales de los músicos chilenos no solo pueden hablar por sí mismas, sino también hablan por los demás, abriendo así un espacio para la reconfiguración de las significaciones y relaciones de poder de las culturas chilena y latinoamericana.

CONCLUSIÓN: VOZ COLONIAL Y *WORLD MUSIC* EN CHILE

A lo largo de este artículo se han explorado algunos puntos de contacto entre la narrativa de la *world music* y el campo musical chileno. Los ejemplos musicales analizados muestran los matices, complejidades e incluso contradicciones presentes en estos contactos, destacando la diversidad de músicas locales y las diferentes estrategias desplegadas por artistas, sellos discográficos, gestores, académicos y otros agentes respecto de la descripción y representación de la música chilena. También muestran las características del amplio lenguaje musical incorporado en la narrativa de la *world music*, ilustrando su naturaleza híbrida y estableciendo un correlato auditivo con las transformaciones culturales y políticas de la sociedad chilena.

Sobre la base de la discusión presentada, la *world music* puede definirse como un dispositivo representativo poscolonial que impone una distinción entre el mundo occidental y el no occidental, construyendo una narrativa jerárquica universal de la música en la que se subordinan las prácticas musicales no occidentales. Sin embargo, los sujetos colonizados pueden apropiarse de y resignificar su posición subalterna para movilizar sus intereses, produciendo obras artísticas híbridas que representan sus identidades mientras que, al mismo tiempo, reproducen las relaciones de poder simbólico que los oprimen. En ese contexto, algunos músicos chilenos colonizados y subalternos pasaron de ser incorporados pasivamente a la narrativa de la *world music* para los oídos de Occidente, a participar activamente en la resignificación y crítica del concepto para describir su producción musical. Este desarrollo está estrechamente relacionado con las transformaciones de la sociedad chilena y su posición en América Latina y el mundo, ejemplificadas en el interés europeo por las tradiciones populares chilenas o el diálogo de artistas chilenos con músicas de Europa y África en el contexto de la dictadura. Más importante aún, este contacto con la categoría ha sido efectivo al punto que ha permitido que algunos músicos recurran a sus

elementos epistemológicos para representar el trabajo de artistas que forman parte de la Otredad local, como los pueblos originarios y las comunidades inmigrantes del Chile contemporáneo.

Las etapas del contacto entre la *world music* y la música chilena pueden interpretarse como momentos en el desarrollo de una voz colonial, es decir, de la posibilidad de una enunciación local de la identidad en el contexto de las relaciones globales de poder cultural y político. Así, en el primer momento, cuando la música tradicional chilena fue registrada por sellos europeos y esfuerzos etnográficos en la narrativa global de la *world music*, la voz colonial solo fue posible por la mediación de una voz occidental, que hablaba por el Otro encarnado por la música chilena. Este es un momento de representación como desplazamiento puro, en el sentido de que la presencia de los músicos chilenos fue desplazada por otra voz que hablaba por ella y pretendía movilizar su mensaje ante un mundo metropolitano oyente.

En el segundo momento, cuando algunos elementos de la *world music* fueron adoptados por músicos chilenos, la voz colonial estuvo aprendiendo y experimentando con los procesos de exotización y racialización que fueron impuestos por la voz occidental. La voz colonial ahora pudo hablar por sí misma, pero la condición de su escucha es que lo hiciera en el lenguaje musical exótico y racializado que Occidente había definido para ello. Sin embargo, la voz colonial aprendió del lenguaje musical de Occidente y desarrolló una música híbrida que reunía ambos mundos, representando efectivamente la situación colonial en sus posibles aspectos positivos, como la resiliencia en la experiencia del exilio, así como en los negativos, como la representación racializada y sexualizada del mestizo y las mujeres.

Finalmente, en el tercer momento, cuando las y los músicos chilenos recurren a gestos exotizantes de la *world music* para sí mismos o para un Otro interno o externo, la voz colonial ha aprendido adecuadamente a hablar. Esto permite que la voz colonial cante en cualquier idioma, introduciendo melodías y sonidos de todo el mundo en su propia canción. La voz colonial se siente casi como una igual a la voz occidental. Esta situación implica un nuevo desplazamiento, esta vez del papel que la música chilena colonizada juega en la narrativa de la *world music*. Acepta efectivamente la categoría y, con ella, su posición subalterna colonial. Pero también negocia un privilegio relativo, enfatizando así el carácter liminal de la voz colonial. El privilegio consiste no solo en la capacidad de enunciar y cantar, sino también de nominar y significar otras voces como coloniales. Esto ocurre en el momento en que un artista chileno identifica la música de su propio Otro, los pueblos originarios o las comunidades inmigrantes, como parte del lenguaje sónico de un planeta exotizado, susceptible de ser incorporado en el discurso musical propio. Este acto supone la reflexividad y la instrumentalización de la voz colonial y produce un cambio epistemológico y político: la voz colonial de la música chilena no es solo una voz periférica, pues ahora se oye a sí misma como enunciada desde un centro regional, abstraído de su propia presencia en la región y el mundo.

Este es el contexto de una identidad chilena que enfrenta los desafíos de la inmigración y la reivindicación de las culturas originarias, que escenifica y consume versiones locales de festivales globales como Lollapalooza y WOMAD y que define a la Otredad como sujetos subalternos exóticos y racializados, tal como ella fue definida una vez por Occidente. En este sentido, a medida que la distinción original entre los mundos occidental y no occidental se vuelve borrosa, surgen nuevas relaciones de poder colonial que operan tanto a nivel global como local. Ese es el principal nuevo reto que el contacto con la categoría de la *world music* como dispositivo para la expresión de una voz colonial presenta para la sociedad chilena contemporánea. En este sentido, conviene tener presente que, si bien en toda relación de poder colonial es posible observar la emergencia de nuevas subjetividades, del mismo modo en toda nueva subjetividad, por bien intencionadas que sean sus motivaciones, existe

el riesgo de la emergencia de nuevas relaciones de poder coloniales. Tal característica, visible en la aparente contradicción entre representar la Otredad y la reproducción de una posición exotizada, puede ser considerada como una parte constitutiva de la experiencia colonial misma y de toda manifestación y producción cultural.

En este escenario, se pueden formular nuevas preguntas de investigación que aborden con mayor detalle los procesos estudiados aquí. Por ejemplo, ¿qué otros géneros musicales o propuestas creativas en la historia cultural de Chile exhiben las características de la voz colonial? ¿Cómo se relacionan con la narrativa global de la *world music*? ¿Qué otros sujetos subalternos han sido o pueden ser representados por medio de la voz colonial? ¿Cuál es el rol específico de agentes tales como la industria musical en la producción de Otredad de, y en, la música chilena? ¿Qué vínculos es posible observar entre la producción de la Otredad en la música chilena y los diversos proyectos políticos de izquierda? ¿Cómo se relacionan las políticas culturales con este dispositivo representativo y cómo ayudan a desmantelarlo o a fortalecerlo? Y finalmente, en un sentido cultural más general, ¿cómo se relacionan otros géneros musicales y agentes culturales en el contexto de las transformaciones de la sociedad chilena contemporánea? El presente texto ofrece algunas pistas para comenzar un abordaje crítico de estas preguntas, mostrando los vínculos entre agentes artísticos, académicos, industriales y políticos en la producción de una voz colonial. En este sentido, estas y otras cuestiones que se pueden seguir en futuros proyectos de investigación muestran el potencial interpretativo y la utilidad de una lectura colonial para el estudio de las dinámicas culturales contemporáneas.

Ciertamente, este potencial no se agota en los esfuerzos académicos, ya que puede alimentar los debates acerca de las políticas públicas y la dimensión política general de nuestras sociedades. Si se promueve un vínculo más estrecho entre la investigación académica y las políticas públicas, discusiones culturales aparentemente específicas y complejas –como el contacto con el concepto de *world music* y el desarrollo de una voz colonial– pueden contribuir eficazmente a la democratización de nuestras sociedades y ayudarles a hacer frente a los desafíos culturales y políticos de nuestros tiempos contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

ALTEN, MICHÈLE

2012 “Le Chant du Monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”, *ILCEA, Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, XVI. Disponible en: <https://journals.openedition.org/ilcea/1411> [acceso: 25 de julio de 2019]. doi: 10.4000/ilcea.1411

ARAUJO, KATHYA, MARÍA CLAUDIA LEGUA Y LORETO OSSANDÓN

2002 *Migrantes andinas en Chile: El caso de la migración peruana*. Santiago: Fundación Instituto de la Mujer.

AROM, SIMHA Y DENIS-CONSTANT MARTIN

2006 “Combiner les sons pour réinventer le monde: La World Music, sociologie et analyse musicale”, *L’Homme*, CLXXVII-CLXXVIII, pp. 155-178. doi: 10.4000/lhomme.21689

BARAÑANO, ASCENSIÓN, JOSEP MARTÍ, GONZALO ABRIL, FRANCISCO CRUCES Y JOSÉ JORGE CARVALHO.

2003 “World Music: ¿El folklore de la globalización?”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, VII. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/214/world-music-el-folklore-de-la-globalizacion> [acceso: 23 de julio de 2019].

BARTHES, ROLAND

1977 “The Grain of the Voice”, *Image, Music, Text*. Stephen Heath (editor). Londres: Hammersmith, pp. 179-189.

BELLMAN, JONATHAN D.

2011 "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology", *The Musical Quarterly*, XCIV/3, pp. 417-438. doi: 10.1093/musqtl/gdr014

BHABHA, HOMI

1994 *The Location of Culture*. London: Routledge.

BITHELL, CAROLINE

1996 "Polyphonic Voices: National Identity, World Music and the Recording of Traditional Music in Corsica", *British Journal of Ethnomusicology*, V/1, pp. 39-66. doi: 10.1080/09681229608567247

BOHLMAN, PHILIP V.

2002 "World Music at the 'End of History'", *Ethnomusicology*, XLVI/1, pp. 1-32. doi: 10.2307/852806

2013 "Introduction: world music's histories", *The Cambridge History of World Music*. Philip V. Bohlman (editor). New York: Cambridge University Press, pp. 1-20.

BRANDELLERO, AMANDA Y KARIN PFEFFER

2011 "Multiple and Shifting Geographies of World Music Production", *Area*, XLIII/4, pp. 495-505. doi: 10.1111/j.1475-4762.2011.01057.x

BROWN, ROBERT E.

1992 "World Music. Past, Present and Future", *College Music Society Newsletter*, mayo. Disponible en: <https://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology> [acceso: 20 de junio de 2018].

CAPELLEN, GEORG

1905 *Ein neuer Exotischer Musikstil an Notenbeispielen*. Stuttgart: Grüninger.

CARRASCO, EDUARDO

2003 *Quilapayán: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL Editores.

CHANADY, AMARYLL

1995 "From Difference to Exclusion: Multiculturalism and Postcolonialism", *International Journal of Politics, Culture and Society*, VIII/3, pp. 419-437. doi: 10.1007/BF02142893

CIFUENTES, LUIS

1989 *Fragmentos de un sueño. Inti-Illimani y la generación de los 60*. Santiago: Logos.

CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

COTTRELL, STEPHEN

2010 "Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview", *Ethnomusicology Forum*, XIX/1, pp. 3-25. doi: 10.1080/17411912.2010.489279

CRAIG, DALE

1971 "Transcendental World Music", *Asian Music*, II/1, pp. 2-7. doi: 10.2307/833806

DE BEAUVOIR, SIMONE

2015 *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

DERRIDA, JACQUES

1973 *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press.

FAIRLEY, JAN

2000 "Chile/Latin America – Nueva canción: an uncompromising song", *World Music. The Rough Guide. Volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. Simon Broughton y Mark Ellingham (editores). Londres: Rough Guides, pp. 362-371.

FELD, STEVEN

2000 "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture*, XII/1, pp. 145-171. doi: 10.1215/08992363-12-1-145

FELDMAN, MARTHA

2015 "The Interstitial Voice: An Opening", *Journal of the American Musicological Society*, LXVIII/3, pp. 653-659. doi: 10.1525/jams.2015.68.3.653

FRIEDENTHAL, ALBERT

1911 *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. I. Abteilung: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

FRITH, SIMON

1989 "Introduction", *World Music, Politics and Social Change*. Simon Frith (editor). Manchester: Manchester University Press, pp. 1-6.

1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

FRITSCH, INGRID

1981 "Zur Idee der Weltmusik", *Die Musikforschung*. XXXIV/3, pp. 259-273.

FÜRSICH, ELFRIEDE Y ROBERTO AVANT-MIER

2012 "Popular Journalism and Cultural Change: The Discourse of Globalization in World Music Reviews", *International Journal of Cultural Studies*. XVI/2, pp. 101-118. doi: 10.1177/1367877912452481

GALAZ, CATERINE, GABRIELA RUBILAR Y CLAUDIA SILVA

2019 *Migración Dominicana en Chile* [Boletín Informativo No. 2]. Santiago: Departamento de Extranjería y Migración.

GILLET, CHARLIE

2007 "World Music", *Encyclopaedia Britannica*. Disponible en <https://www.britannica.com/art/world-music> [acceso: 20 de junio de 18].

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO

1998 "Chile", *The Garland Encyclopedia of World Music*. Dale Alan Olsen y Daniel Edward Sheehy (editores). New York-London: Garland Publishing, pp. 356-375.

2016 "Perspectivas de la Musicología en Chile (1952-2015)", *Perspectivas y Desafíos de la Investigación Musical en Iberoamérica: Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical 2015*. Yael Bitrán y Cynthia Rodríguez (editoras). México: Secretaría de Cultura, pp. 53-82.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE

2009 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

GUILBAULT, JOCELYNE

1997 "Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice", *Popular Music*, XVI/1, pp. 31-44. doi: 10.1017/S0261143000000684

2001 "Chapter 8. World Music", *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Simon Frith, Will Straw y John Street (editores). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 176-192.

HAGEDORN, KATHERINE

2006. "'From This One Song Alone, I Consider Him to be a Holy Man': Ecstatic Religion, Musical Affect, and the Global Consumer", *Journal for the Scientific Study of Religion*, XLV/4, pp. 489-496. doi: 10.1111/j.1468-5906.2006.00323.x

HAYNES, JO

2005 "World Music and the Search for Difference", *Ethnicities*, V/3, pp. 365-385. doi: 10.1177/1468796805054961

- 2010 "In the Blood: The Racialising Tones of Music Categorization", *Cultural Sociology*, IV/1, pp. 81-100. doi: 10.1177/1749975509356862
- 2013 *Music, difference, and the Residue of Race*. New York: Routledge.
- HEILE, BJÖRN
2009 "Weltmusik and the globalization of new music", *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Björn Heile (editor). Farnham: Ashgate, pp. 101-121.
- HISAMA, ELLIE M.
1993 "Postcolonialism on the Make: The Music of John Mellencamp, David Bowie and John Zorn", *Popular Music*, XII/2, pp. 91-104. doi: 10.1017/S0261143000005493
- HOWE, HUBERT S. JR.
1974 "The 1974 ISCM World Music Days", *Perspective of New Music*, XIII/1, pp. 227-233. doi: 10.2307/832377
- 1975 "The 1975 ISCM World Music Days", *Perspective of New Music*, XIII/2, pp. 204-210. doi: 10.2307/832093
- HURLEY, ANDREW W.
2009 "Postnationalism, Postmodernism and the German Discourse(s) of Weltmusik", *New Formations*, LXVI, pp. 100-117. doi: 10.3898/newf.66.07.2009
- JOWERS, PETER
1993 "Beating new tracks: WOMAD and the British world music movement", *The Last Post. Music after Modernism*. Simon Miller (editor). Manchester: Manchester University Press, pp. 52-71.
- KANE, BRIAN
2015 "The Model Voice", *Journal of the American Musicological Society*, LXVIII/3, pp. 671-677. doi: 10.1525/jams.2015.68.3.653
- LOOMBA, ANIA
2005 *Colonialism/Postcolonialism*. Oxford: Routledge.
- MALLET, JULIEN
2002 "'World Music' Une question d'ethnomusicologie (World Music. A question of Ethnomusicology)", *Cahiers d'Études Africaines*, CVXVIII/42, pp. 831-852. doi: 10.4000/etudesafricaines.168
- MANZO, KATE
1997 "Critical Humanism: Postcolonialism and Postmodern Ethics", *Alternatives: Global, Local, Political*, XXII/3, pp. 381-408. doi: 10.1177/030437549702200305
- MARTIN, DENIS-CONSTANT
1996 "Who's Afraid of the Big Bad World Music? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde?]: Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain", *Cahiers de musiques traditionnelles*, IX, pp. 3-21.
- MATSUNOBU, KOJI
2011 "Spirituality as a Universal Experience of Music: A Case Study of North Americans' Approaches to Japanese Music", *Journal of Research in Music Education*, LIX/3, pp. 273-289. doi: 10.1177/0022429411414911
- MELLAFFE, ROLANDO
1959 *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas* [Estudios de Historia Económica Americana, Trabajo y Salario en el Período Colonial No. 2]. Santiago: Universidad de Chile.
- MERCADO, CLAUDIO
2002 "Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central", *Revista Musical Chilena*, LVI/197, pp. 39-76. doi: 10.4067/S0716-27902002019700003

- MERCADO, CLAUDIO; VÍCTOR RONDÓN Y NICOLÁS PIWONKA
2003 *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile Central*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- MIDDLETON, RICHARD
2002 *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DE GOBIERNO.
1979 *Decreto 23. Declara a la Cueca Danza Nacional de Chile*. Disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886> [acceso: 10 de junio de 2020].
- MITCHELL, TONY
1993 "World Music and the Popular Music Industry: An Australian View", *Ethnomusicology*, XXXVII/3, pp. 309-338. doi: 10.2307/851717
- MUJICA, JAVIER
2004 *El desafío de la solidaridad. Condiciones de vida y de trabajo de los migrantes peruanos en Chile* [Serie Documentos de Trabajo N°178]. Lima: Organización Internacional del Trabajo.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL
1958 "World Music Bank", *Music Educators Journal*, XLIV/3, pp. 58-59. doi: 10.2307/3388894
- NETTL, BRUNO
1978 "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts", *Ethnomusicology*, XXII/1, pp. 126-136. doi: 10.2307/851368
1986 "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, LVIII/2, pp. 360-373. doi: 10.2307/932821
- OCHOA, ANA MARÍA
2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- OIM (ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES)
2017 *Diagnóstico regional sobre migración haitiana*. Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones.
- OLSEN, DALE ALAN
1992 "World Music and Ethnomusicology. Understanding the differences", *College Music Society Newsletter*, mayo. Disponible en: <https://www.ethnomusic.ucla.edu/world-music-and-ethnomusicology> [acceso: 20 de junio de 2018].
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
1996 "Polifonía en fiestas rituales de Chile central", *Revista Musical Chilena*, L/185, pp. 38-59.
- PINCHEIRA, RODRIGO
2017 *Los elementos: voces y asedios al grupo Congreso*. Hualpén: Ediciones Nuevos Territorios.
- PÓO, XIMENA
2009 "Imaginarios sobre la inmigración peruana en la prensa escrita chilena: Una mirada a la instalación de la agenda de la diferencia", *Revista Faro*, V/9, pp. 1-9.
- PROXMIRE, PRISCILLA
1978 "The 1978 ISCM World Music Days", *Perspectives of New Music*, XVI/2, pp. 225-236. doi: 10.2307/832685
- QUIJANO, ANÍBAL
2007 "Colonialidad del poder y clasificación social", *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, pp. 93-126.

RAMOS, IGNACIO

2012 “El Gavilán de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno”, *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Simón Palominos, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros (editores). Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, pp. 337-351.

2018 “Imperialismo cultural en la renovación folclórica latinoamericana: Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena”, *Vientos del Pueblo. Representaciones, Recepciones e Interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM Ediciones, pp. 259-302.

ROHLEHR, GORDON

1998 “‘We Getting the Kaiso That We Deserve’: Calypso and the World Music Market”, *TDR/The Drama Review*, XLII/3, pp. 82-95. doi: 10.1162/105420498760308481

ROMERO, RAÚL R.

1998 “Peru”, *The Garland Encyclopedia of World Music*. Dale Alan Olsen y Daniel Edward Sheehy (editores). New York-London: Garland Publishing, pp. 466-490.

2007 *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú.

SAID, EDWARD

1978 *Orientalism*. New York: Pantheon.

SALINAS, HORARIO

2013 *La canción en el sombrero: Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago: Catalonia.

SARTRE, JEAN-PAUL

1993 *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada.

SCHWANDT, ERICH Y ANDREW LAMB

2001 “March”, *Grove Music Online*. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com.bris.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040080> [acceso: 30 de junio de 2019].

SHAPIRO, MARIANNA RUAH-MIDBAR Y OMRI RUAH MIDBAR

2017 “Outdoing authenticity: Three Postmodern Models of Adapting Folkloric Materials in Current Spiritual Music”, *Journal of Folklore Research*, LIV/3, pp. 199-231. doi: 10.2979/jfolkrese.54.3.03

SLOAN, HEATHER

2009-2010 “The Other World Music: Percussion as Purveyor of Cultural Cues in Exotic Lounge Music”, *College Music Symposium*, Vol. XLIX-L, pp. 409-426.

SPENCER, CHRISTIAN

2009 “Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, XIII. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/63/apologia-del-mestizaje-exaltacion-de-la-nacionalidad-el-papel-del-canon-discursivo-en-la-discusion-sobre-la-autenticidad-y-etnicidad-de-la-zamacueca-chilena> [acceso: 25 de junio de 2019].

2010 “Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)”, *A Tres Bandas. Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano*. Christian Spencer y Albert Recasens (editores). Madrid: Akal, pp. 69-78.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY

1996 “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Donna Landry and Gerald MacLean (editores). New York: Routledge, pp. 203-235.

- 1999 *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- 2010 “In Response. Looking Back, Looking Forward”, *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. Rosalind C. Morris (editora). Nueva York: Columbia University Press, pp. 227-236.
- STEFONI, CAROLINA
2011 *Perfil migratorio de Chile*. Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones.
- STOKES, MARTIN
2004 “Music and the Global Order”, *Annual Review of Anthropology*, XXXIII, pp. 47-72. doi: 10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916
- SWEDENBURG, STEVEN
2001 “Arab ‘World Music’ in the US”, *Middle East Report*, CCIX, pp. 34-40. doi: 10.2307/1559254
- SWEENEY, PHILIP
1992 *The Virgin Directory of World Music*. Nueva York: Henry Holt.
- TIJOUX, MARÍA EMILIA
2011 “Negando al ‘otro’: el constante sufrimiento de los inmigrantes peruanos en Chile”, *Mujeres inmigrantes en Chile: ¿mano de obra o trabajadoras con derechos?*. Carolina Stefoni (editora) Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 15-42.
- 2013 “Niños(as) marcados por la inmigración peruana: estigma, sufrimientos, resistencias”, *Convergencia*, XX/61, pp. 83-104.
- VALDEBENITO, LORENA
2018 “Discursos sobre la dimensión musical de Violeta Parra y su relación con la Nueva Canción Chilena”, *Vientos del Pueblo. Representaciones, Recepciones e Interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Simón Palominos e Ignacio Ramos (editores). Santiago: LOM Ediciones, pp. 59-98.
- VAN DER LEE, PEDRO
1998 “Sitar and Bossas: World Music Influences”, *Popular Music*, XVII/1, pp. 45-70.
- VEGA, CARLOS
1947 “La forma de la cueca chilena”, *Revista Musical Chilena*, III/20-21, pp. 7-21.
- WANG, JUI-CHING
2014 “A ‘Chop-Suey’ Musician in the Melting Pot: Kuo-Huang and the Northern Illinois University World Music Programme”, *Journal of Historical Research in Music Education*, XXXV/2, pp. 100-120.
- YANG, HON-LUN
2017 “Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction”, *Music, Representation, and Reception*. Hon-Lun Yang y Michael Saffle (editores). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 1-17.

Entrevistas

- CEPEDA, RODRIGO (SUBHIRA)
2019 Comunicación personal, 14 de mayo de 2019.
- GONZÁLEZ MORALES, SERGIO
2019 Comunicación personal, 28 de junio de 2019.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO
2019 Comunicación personal, 23 de mayo de 2019.

IBARRA, MIGUEL ÁNGEL

2018 Comunicación personal, 20 de noviembre de 2018.

PAVEZ, TOMÁS

2019 Comunicación personal, 30 de mayo de 2019.

TORRES, RODRIGO

2019 Comunicación personal, 3 de junio de 2019.

VARAS, GIORGIO

2019 Comunicación personal, 24 de junio de 2019.

Discografía

CLERC, JULIEN

1984 *Aime-Moi* (Virgin: 70286).

CONGRESO

1989 *Para los Arqueólogos del Futuro* (Alerce: ALC 640).

INTI-ILLIMANI

1970 *Canto al programa* (DICAP: JIL-10).

1973 *Viva Chile!* (I Dischi Dello Zodiaco: VPA 8175).

1975 *Hacia la Libertad* (I Dischi Dello Zodiaco: VPA 8265).

1981 *Palimpsesto* (EMI: 3C 064-64522).

LA CHICHA Y SU MANGA

2013 *Con Amor y Cariño* (Autoedición).

NEWEN AFROBEAT

2014 *Newen Afrobeat* (Autoedición).

2017. *Newen Plays Fela* (Autoedición).

2019. *Curiche* (Autoedición).

PARRA, VIOLETA

1956a *Chants et Danses du Chili I* (Le Chant du Monde: LDY 4060).

1956b *Chants et Danses du Chili II* (Le Chant du Monde: LDY 4071).

1975 *Ausente... Presente... Cantos de Chile* (Le Chant du Monde: LDX 74572).

1979 *Cantos de Chile* (Alerce: ALP-233).

1999 *Cantos Campesinos* (Warner: 8573803232-2).

QUILAPAYÚN

1979 *Umbral* (Pathé: 2C070-14812).

1980 *alentours* (Pathé: 2C070-63688).

1982 *La Revolución y las Estrellas* (EMI: 10C064-072711).

1985a *Melissa. Création en Espagnol* (EMI: 1729677).

1985b *Tralali Tralalá* (Fonmusic: 892280/1).

SUBHIRA

1995 *Cahuelmó* (Mundovivo: sin información).

1997 *Cañi* (Mundovivo: MVd103).

2000 *Travesía* (Mundovivo: MVd104).

2002 *Transubhiriano* (Mundovivo: MVd105).

UNESCO

1976 *Musical Atlas. Chile* (EMI Odeon: 3C 064-18218).

Las redes coreomusicales.
Una propuesta metodológica para el estudio
de las relaciones entre música y danza
Choreomusical networks.
A methodological proposal for the study of the
relationships between music and dance

por

José Miguel Candela
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
candelajm@u.uchile.cl

El estudio de las relaciones que existen entre música y danza, si bien pareciera una práctica elemental, en verdad requiere de dominios técnicos específicos y contundentes en ambas disciplinas. Esta realidad ha traído por consecuencia que, por muchas décadas, el examen de estas relaciones haya sido complejo y de resultados más bien vagos o inadecuados. Así, en un intento por aportar a este campo de estudios, es que presentamos el siguiente escrito que se enfoca en la presentación, desarrollo y sistematización metodológica en torno a lo que hemos denominado “redes coreomusicales”. Con este objetivo, el artículo presenta en primera instancia un resumen de las principales contribuciones que ha realizado la teoría de las relaciones coreomusicales en los últimos treinta años (Hodgins 1992; Jordan 2020, 2015, 2000; Damsholt 2017, 1999; Smith 1981), para posteriormente abordar la teoría del actor-red (Latour 2008) desde el punto de vista de los estudios musicales (Piekut 2014). Finalmente, en la tercera y decisiva parte del texto, se revisa la teoría específica de las relaciones coreomusicales desde la perspectiva de la teoría del actor-red, para así construir una metodología para el rastreo de las redes coreomusicales. Creemos que una metodología así concebida proveerá de una caja de herramientas de gran utilidad tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. En especial, abordará un vacío existente en la actual teoría de las relaciones coreomusicales: el de la fluctuación que ocurre producto del movimiento de agentes y actantes coreomusicales.

Palabras clave: Estudios coreomusicales, relaciones coreomusicales, coreomusicología, música y danza, teoría del actor-red.

The study of the relationships that exist between music and dance, although it seems an elementary practice, in truth, requires specific and forceful technical domains in both disciplines. The consequence of this reality is that, for many decades, examining these relationships has been convoluted, and of rather vague or inadequate results. Thus, to contribute to this field of study, we present the following writing that focuses on the presentation, development, and methodological systematization around what we have called “choreomusical networks”. With this objective in mind, the article presents in the first instance a summary of the main contributions that the theory of choreomusical relationships has made in the last thirty years (Hodgins 1992; Jordan 2020, 2015, 2000; Damsholt 2017, 1999; Smith 1981), to later approach the actor-network theory (Latour 2008) from the point of view of musical studies (Piekut 2014). Finally, in the third and decisive part of the text, the specific

theory of choreomusical relationships is reviewed, from the perspective of the actor-network theory, to build a tracking methodology of choreomusical networks. We believe that a methodology such conceived will provide a useful toolbox for choreomusical analysis and collaborative creative dance and music work. It will particularly address a gap in the current theory of choreomusical relations: that of the trans-sensory fluctuation that occurs as a result of the movement of choreomusical agents and actants.

Keywords: *Choreomusical studies, choreomusical relationships, choreomusicology, music and dance, actor-network theory.*

No hay aparatos olfativos, visuales, auditivos, táctiles o gustativos prodigando separadamente sus datos, sino una convergencia entre los sentidos que solicita una acción mancomunada (Le Breton 2010: 63).

1. INTRODUCCIÓN¹

Un problema importante en el contexto de la música para danza resulta del abordar las interrelaciones entre ambas artes. Entender estas últimas desde una perspectiva post-disciplinar –es decir, afrontarlas tanto desde los ámbitos disciplinares como desde aquellos territorios que van más allá de sus fronteras y con toda la flexibilidad y multiplicidad que derivan de sus prácticas– es sin duda un tema relevante para la investigación y la creación coreográfica y primordial motivación para quien suscribe. Considerando esto, el presente escrito se enfoca en la presentación, desarrollo y sistematización metodológica en torno a lo que he denominado “redes coreomusicales” (en adelante RR.CC.). Para emprender esta tarea, es necesario explicar previamente otros dos conceptos en los que las RR.CC. se inspiran y fundamentan: el de las “relaciones coreomusicales” –para esto nos referiremos al campo de los estudios coreomusicales– y el de la “Teoría del Actor-Red” (*Actor-Network Theory*, en adelante ANT). Una vez hecho esto, examinaremos una a través de la otra, es decir, revisaremos la teoría específica de las relaciones coreomusicales desde la perspectiva de la ANT. Propongo este objetivo con la convicción de que una metodología así concebida provee de una caja de herramientas de gran utilidad tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. Particularmente, aborda un vacío que hemos detectado en la actual teoría de las relaciones coreomusicales: el de la fluctuación transensorial que ocurre producto del movimiento de agentes y actantes² coreomusicales, o dicho de otro modo, el de la fluctuación de sus RR.CC.

¹ Una versión preliminar de este escrito fue realizada en el marco de la investigación doctoral “TACITO - Una investigación práctica sobre las redes coreomusicales en los umbrales de silencio e inmovilidad”, del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El autor agradece a CONICYT PFCHA/DOCTORADO BECAS CHILE/2017-21170068 por el financiamiento que hizo posible la investigación doctoral y al Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Por último, muy especialmente, a Daniel Party Tolchinsky, tutor de la investigación doctoral de la que se desprende este artículo, que habría sido imposible sin sus significativos y constantes aportes, tanto en la revisión como en la estructuración de la investigación y de sus resultados

² Un “actante” es, en términos semióticos, una clase de actores que comparten una cualidad que los caracteriza (Bal 1990: 34), la que puede ser muy amplia y que se agrupa para la realización de una sola función (Beristáin 1995: 18). Latour adopta este término para evitar la encarnación del generador o generadora de la acción (mediante su *performance*) en un solo individuo (Latour 2008: 84). Así, el término permite incluir posibles figuraciones humanas (por ejemplo, un bailarín o bailarina) y no-humanas (por ejemplo, un grupo de altoparlantes). Este énfasis abre el debate de hasta qué punto puede

Con esto en mente, me propuse la siguiente interrogante: ¿Cómo concebir el rastreo de las relaciones coreomusicales, considerando la complejidad rizomática inherente a estas? La pregunta levantó a su vez otra interrogante secundaria: ¿Qué aspectos son determinantes en la emergencia de estas características rizomáticas? En lo que sigue, intentaré dar respuesta a estas preguntas, levantando una propuesta metodológica para indagar en las redes que se generan en las relaciones coreomusicales. Es decir, las RR.CC. propiamente tal.

El compositor e investigador canadiense Paul Hodgins, a comienzos de la década del noventa, describió la necesidad de crear un nuevo paradigma “que delimite varias categorías de afinidad entre música y danza, o relaciones *coreomusicales*” (Hodgins 1992: v). Abrió así, con este acrónimo, todo un campo de estudios interdisciplinar que ha tenido en los últimos años un gran desarrollo. En este sentido, podemos entender las relaciones coreomusicales como aquellos vínculos que surgen entre música y danza, cuando estos ocurren de manera simultánea, anunciante o reminiscente. Es importante señalar que estos tres últimos adjetivos son coherentes con la idea de alineación temporal de las relaciones coreomusicales expuesta por Hodgins (1993: 28). Es decir, se trata de aquellas situaciones en que:

- a) música y danza se presentan al mismo tiempo (simultánea).
- b) música o danza se presentan por separado (anunciante).
- c) música y danza, después de ser presentadas en forma simultánea, se vuelven a presentar por separado (reminiscente).

Estas características temporales (verticales y oblicuas) que aquí expongo son posibles en gran parte debido al contexto perceptivo transensorial (Chion 1993: 130-131) en el que las relaciones coreomusicales ocurren. En otras palabras, los planos sensoriales se encuentran “para afectarse mutuamente y crear una nueva identidad a partir de su reunión” (Jordan 2020: 88). Sentidos como la vista o la audición no actúan como territorios perceptuales independientes, sino como canales en los que se moviliza información no exclusiva. Por medio de la visión podemos obtener información rítmica específica; por la audición podemos imaginar una causalidad visual de lo escuchado. Una vez recibida esta información no exclusiva, es procesada por nuestro cerebro en coherencia con su naturaleza, es decir, no intersensorialmente (no en tanto sentidos independientes con algunos puntos de contacto entre sí), sino como un todo transensorial. De todos modos, esta “percepción mancomunada”, como lo indica el epígrafe de Le Breton, sucede con todos nuestros sentidos, no solo con la visión y la audición.

Ahora bien, con el término RR.CC. quiero apuntar a la fluctuación que percibimos en el campo de la danza en unión con la música. En este sentido, he usado la palabra “redes” para ofrecer una particular mirada, metodológica más que teórica (Piekut 2014: 191), que proponga como objetivo abordar el rastreo de los vínculos que suceden durante esta percepción mancomunada entre los elementos, siempre en movimiento, que conforman el discurso (Latour 2008: 19). En nuestro caso, el discurso coreomusical. He intentado realizar esto de una manera análoga a como lo hace desde un enfoque sociológico la ANT, en el convencimiento de que “la música y la danza”, al igual de lo que sucede con “lo social” en la ANT, no pueden ser estudiadas exitosamente como especies de materia o de territorio estables e independientes, pues, parafraseando a Latour, su percepción pareciera

deshumanizarse un actante, considerando que este ha sido determinado finalmente por humanos. Para efectos de la presente investigación, hemos considerado “no-humano” como aquellos elementos que extienden una determinación de características humanas. Por ejemplo, un altoparlante, en tanto extensión del acto creativo determinante del compositor o compositora.

diluirse en todas partes y, sin embargo, en ninguna parte en particular (Latour 2008: 15). No obstante, sí podemos estudiar los vínculos que ocurren cuando las percibimos en un todo transensorial coreomusical. Pues lo que podemos reconocer como “discurso” en las relaciones coreomusicales está inevitablemente relacionado con esta percepción transensorial, con énfasis en lo visual, lo audible y lo cinestésico (Damsholt 1999: 10), supeditado a las transformaciones y mutaciones que emergen de sus asociaciones. Considerando esto, el estudio de las RR.CC. puede ser abordado de una manera lo suficientemente proteica como para orientarnos hacia la observación de los vínculos que surgen en la *performance* de sus siempre móviles actantes.

Para ello, comenzaré levantando una discusión acerca de la idea de relaciones coreomusicales. Luego, en una segunda parte del artículo –y aceptando la propuesta de traducción de Benjamin Piekut desde la ANT hacia los estudios musicales (en su caso particular, hacia los Estudios Histórico-Musicales)– abordaré el estudio de las RR.CC. por medio de cuatro principios metodológicos usados por la ANT: agencia, acción, ontología y *performance* (Piekut 2014: 194). Finalmente, veremos cómo este ejercicio nos dará por resultante una metodología para la exploración de las RR.CC.

2. TEORÍA DE LAS RELACIONES COREOMUSICALES

A continuación revisaremos la teoría específica de las relaciones coreomusicales, en lo que atañe al objetivo metodológico ya descrito. Propondré a continuación una discusión acerca de las categorías de relaciones coreomusicales que presenta Paul Hodgins (1992), el marco de análisis coreomusical que propone Stephanie Jordan (2020, 2015, 2000) y las categorías de interacción entre danza y música que presenta Robert Smith (1981, en Mason 2012).

2.1. Categorías de las Relaciones Coreomusicales

El paradigma de análisis propuesto por Hodgins reconoce dos niveles de relaciones coreomusicales. Cada uno de estos niveles contempla a su vez categorías asociadas que a continuación describiré en detalle (Hodgins 1992: 26-8):

Primer nivel: Relaciones perceptuales intrínsecas (preconcepciones), que Hodgins describe como firmemente ligadas a la percepción musical y cinestésica (ver Tabla 1).

TABLA 1. RELACIONES COREOMUSICALES INTRÍNSECAS DE HODGINS.

Relaciones perceptuales intrínsecas (primer nivel)	
A. Relaciones coreomusicales rítmicas	a. Acento y metro
	b. Integración entre movimiento y partitura
B. Relaciones coreomusicales dinámicas	a. Intensidad del gesto
	b. Tamaño del gesto

Relaciones perceptuales intrínsecas (primer nivel)	
C. Relaciones coreomusicales textuales	a. Número de instrumentos v/s número de bailarines/as
	b. Afinidad homofonía-unísono coreográfico, polifonía-heterogeneidad coreográfica.
	c. Contrapunto: Reflejo de las características imitativas en la estructura coreográfica
D. Relaciones coreomusicales estructurales	a. Motivo
	b. Frase
	c. Período
	d. Etcétera
E. Relaciones coreomusicales cualitativas	a. Timbre: Sonidos agudos-movimientos livianos, sonidos bajos-movimientos pesados.
	b. Timbre: Paralelos entre bailarín/a/es/as y uno o un grupo de instrumentos. Según Hodgins, estos tendrían base de género: Bronces para hombres, maderas para mujeres.
	c. Grado de intensidad/suavidad (<i>staccato/legato</i>)
	d. Grado de disonancia/consonancia
F. Relaciones coreomusicales miméticas	a. Imitación instrumental (el/la bailarín/a imita la interpretación instrumental).
	b. Imitación no instrumental (el/la bailarín/a imita sonidos como disparos, gritos, etc.).

Elaboración propia.

Segundo nivel: Relaciones perceptuales extrínsecas (nivel consciente), es decir, que consideran elementos externos a los propios de la música y la danza.

- A. Relaciones coreomusicales arquetípicas
- B. Relaciones coreomusicales emocionales/psicológicas
- C. Relaciones coreomusicales narrativas

Este paradigma de relaciones coreomusicales representó un buen intento de definir con precisión las afinidades entre música y danza³, lo que hizo que se proyectara en el transcurso

³ Con bastante anterioridad, el músico suizo Émile Jaques-Dalcroze había desarrollado una lista de equivalencias entre música y danza a nivel estructural y emocional, que fue de gran influencia para un número importante de coreógrafos del siglo XX. Jacques-Dalcroze entendía este listado como

del tiempo, establece las bases de lo que hoy se conoce como estudios coreomusicales y como coreomusicología⁴. No obstante, debemos indicar que el mismo Hodgins plantea que este paradigma no era del todo exitoso en la identificación y descripción de muchas conexiones significativas entre música y danza, debido principalmente a la “naturaleza proteica” de estas conexiones (Hodgins 1992: 213). Efectivamente, estas relaciones se van modificando y redefiniendo de manera constante por medio de la *performance* coreomusical, como así también quienes la generan. Como veremos más adelante, es precisamente en esta característica cambiante que se encuentra el germen de la idea de RR.CC.

El paradigma parte de la base de que música y danza se “reflejan mutuamente de manera literal y ostensible” (Hodgins 1992: 12). Este es un debate de larga data, que se inició con la idea de “visualización musical”⁵ a comienzos del siglo XX. La propuesta de Hodgins, en este sentido, tiene características binarias: la relación coreomusical específica se cumple o no se cumple, es decir, música y danza se reflejan o no de forma evidente. Esta perspectiva resulta finalmente restrictiva y no se condice con la cualidad colaborativa y rizomática presente en las relaciones coreomusicales, pues “es discutible que la información transmitida por medios dispares se pueda llamar justificadamente igual o diferente”⁶ (Gorbman 1980: 189). Resulta útil, por esto, que el análisis de música y danza se desprenda de este rígido binario de correspondencia versus contrapunto, para examinar ambos “como sujetos de cambio en lugar de entidades estáticas, operando dentro de un mecanismo de interdependencia”⁷ (Jordan 2020: 88).

Una última observación tiene que ver con el tipo de música a la que implícitamente hace referencia Hodgins: una música instrumental y, más específicamente, de cámara u orquestal (además, con un sesgo de género en el caso de las relaciones coreomusicales cualitativas de timbre). Esto llama la atención, considerando que Hodgins es compositor y declara haber creado música con “elementos de *musique concrète* junto con sonidos sintetizados” (Hodgins 1992: 3). También involucra nuevas restricciones asociadas. Por ejemplo, se hace difícil poder imaginar, en un contexto musical electroacústico –y considerando el criterio instrumental propuesto por Hodgins– una relación coreomusical cualitativa de timbre entre danza y música. Esto último devela que el modelo solo tendría una utilidad limitada a propuestas coreomusicales más conservadoras (música tonal, instrumental), pero no se ajustaría bien a aquellas más explorativas (música electroacústica, técnicas instrumentales extendidas, etc.). Requeriríamos entonces de otros parámetros para indagar en estas últimas relaciones.

aquellos “elementos comunes a la música y a la *plástica en movimiento*” (Jacques-Dalcroze 1921: 261). Esto sin duda fue un antecedente importante para Hodgins aunque, según él, Jacques-Dalcroze no abordaba cabalmente el problema de “la diferencia entre relaciones gestuales y aquellas basadas en elementos extrínsecos” (Hodgins 1992: 23).

⁴ Paul H. Mason define coreomusicología como “el estudio de la relación entre el sonido y el movimiento dentro de cualquier género performático” (Mason 2012: 5).

⁵ La teoría de “visualización musical” fue desarrollada por los bailarines y coreógrafos estadounidenses Ruth St. Denis y Ted Shawn (ca. 1920), pioneros de la danza moderna en Estados Unidos. Con este término se ha designado a la propiedad de la danza de mimetizarse con las características del acompañamiento musical o, más específicamente, su propiedad de “hacer visible” las características musicales mediante una “traducción corporal”. No es exagerado afirmar que el concepto de visualización musical ha sido una idea fuerza fundamental en las relaciones coreomusicales en la historia de la creación coreográfica.

⁶ *It is debatable that information conveyed by disparate media can justifiably be called the same or different* (traducción propia).

⁷ *... both media are seen as subject to change rather than static entities, operating within a mechanism of interdependence [...]* (traducción propia).

2.2. Un marco de análisis coreomusical

Es importante indicar que la investigadora británica Stephanie Jordan es una de las académicas que más ha escrito y profundizado en los estudios coreomusicales, con un importante número de artículos y libros publicados acerca del tema y con muchos años de reconocida trayectoria en este campo. Ella plantea el análisis coreomusical como un acto creativo, otro tipo de *performance* (Jordan 2015: 123). Veremos más adelante cómo este planteamiento concuerda con la idea de RR.CC. y con el relieve que adquiere la *performance* en la definición de sus componentes.

Jordan propone un marco de análisis coreomusical, en el que pone especial énfasis en las analogías rítmicas posibles entre danza y música. Este enfoque “promete un proyecto más amplio de lo que podría esperarse al principio, ya que el ritmo cubre fácilmente los otros aspectos de la música y la danza”⁸ (Jordan 2000: 73). Sobre la base de esto, Jordan propone las siguientes categorías rítmicas (Jordan 2000: 78) (ver Figura 1):

- A. Categorías de duración y frecuencia (notas o movimientos, pulso, ritmo de *rubato* y de respiraciones, velocidad, ritmo armónico, ritmo espacial, etc.).
- B. Categorías de tensión y acentos (tensión dinámica, tensión de acentos, síncopas, acento melódico, acento por peso corporal, etc.).
- C. Categorías que se refieren a grupos de sonidos o movimientos en el transcurso del tiempo, que hacen interactuar las dos categorías anteriores (metro, jerarquía métrica, hipermetría y polimetría).
- D. Patrones de energía (patrones de tensión/distensión a través de la *performance* coreomusical).

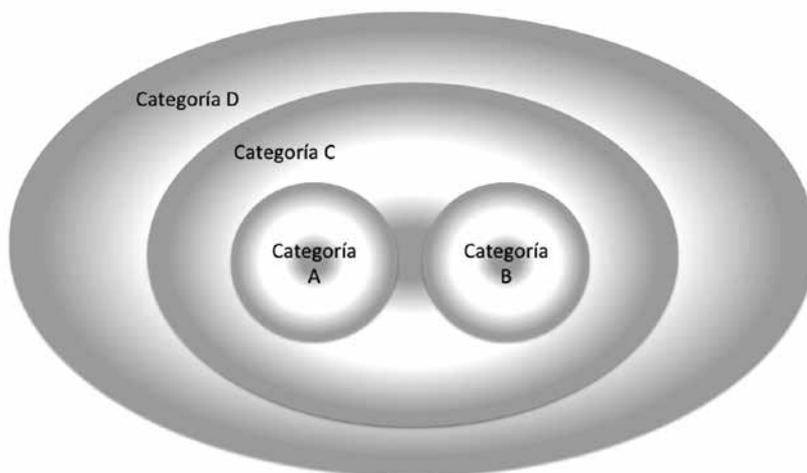


Figura 1. Esquema que muestra los niveles de contención de las categorías rítmicas de Jordan.

Elaboración propia.

⁸ *Rhythm focus promises a broader project than might at first be expected, as rhythm overlaps readily with the others aspects of music and dance* (traducción propia).

En efecto, lo que hace que la *performance* coreomusical exista es la materialización de estas categorías rítmicas a través de un lugar y una duración específica en el tiempo. Dicho de otro modo, todo lo que sucede en una *performance* coreomusical sucede en y gracias al tiempo (siempre en su relación con el espacio). Esto último no es nuevo. Por ejemplo, ya en 1958 el compositor y musicólogo chileno Gustavo Becerra-Schmidt planteaba, refiriéndose a la música (pero aplicable a las relaciones coreomusicales), que “el ritmo es ‘motor’, el resto es ‘lo movido’” y que “en último análisis todo es ritmo” (Becerra 1958: 102). Y antes, en 1921, el músico suizo Émile Jacques-Dalcroze afirmaba que los elementos comunes entre música y danza (él se refería concretamente al “ballet moderno”) eran exclusivamente temporales y rítmicos (Jacques-Dalcroze 1921: 261). Se debe indicar, sin embargo, que esta dimensión temporal se asocia contundentemente a una dimensión espacial, a tal punto que esto ha permitido la instalación de un binomio tiempo/música-espacio/danza, de importante presencia en la historia de las artes coreográficas.

Por último, un aspecto que tendrá sintonía con la metodología para la exploración de las RR.CC. tiene que ver con otros referentes de diversos territorios teóricos a los que Jordan apunta y cuyas ideas expanden su marco de análisis coreomusical:

- *Teoría de las multiplicidades de Deleuze y Guattari*: Jordan alude a esta teoría para poner foco en los conceptos de *desterritorialización* y *nomadización*. Estos conceptos parten de la base que la imitación de una idea sobre otra no existiría como tal, pues esta imitación “se basa en la lógica binaria para describir fenómenos de una naturaleza completamente diferente” (Deleuze y Guattari 1987: 30). Deleuze y Guattari ilustran esta idea con el ejemplo de un libro, el que no sería una imagen *del* mundo, sino que un rizoma *con* el mundo, pues el libro *desterritorializa* al mundo y, a la vez, el mundo *desterritorializa* al libro (Deleuze y Guattari 1987: 30). Llevando este ejemplo a los estudios coreomusicales, un movimiento de un bailarín o bailarina (aún en el caso de la visualización musical) tampoco sería una imagen *del* sonido, sino un rizoma *con* el sonido, *desterritorializándolo* y, a la vez, el sonido también iría *desterritorializando* el movimiento⁹. Este rizoma así descrito accionaría de forma ininterrumpida, dándole a la multiplicidad percibida características *nómades*. Esto además se relaciona estrechamente con la idea de transensorialidad de Chion (1993: 130-131) y de convergencia perceptual de Le Breton (2010: 63). Veremos cómo las ideas de *desterritorialización* y *nomadización* darán un poderoso fundamento al estudio de las de las RR.CC.
- *Modelo metafórico de Nicholas Cook*: Este modelo, de acuerdo con Cook, representa un “inventario de las formas en que los diferentes medios pueden relacionarse entre sí” (Cook 1998: 98). Lo anterior se aplica por medio de la transferencia de atributos, en un modelo tripartito de “conformidad, complementación y contienda”¹⁰ (Cook 1998: 98). Esta tripartición se relaciona mediante un testeo de similitud y diferencia, basado en la definición de metáforas consistentes versus metáforas coherentes propuesta por Lakoff y Johnson (1980, en Jordan 2015: 95; Cook 1998: 98). Las primeras concierren a metáforas que corresponden plenamente a lo referido, mientras las segundas

⁹ Estas no son las únicas desterritorializaciones que ocurren en la *performance* coreomusical. Por ejemplo, el investigador en danza Fernando López Rodríguez plantea que existiría en esta una desterritorialización de género, porque “las actividades en las que uno se muestra son consideradas como típicamente femeninas, porque la mirada (masculina) objetualiza” (López Rodríguez 2017: 33). Esto significaría que no habría solo desterritorialización del cuerpo, sino que además una deconstrucción de género.

¹⁰ *conformance, complementation, and contest* (traducción propia).

presentan a la vez tanto correspondencias como contradicciones. El siguiente esquema es presentado por Cook para ejemplificar su modelo (ver Figura 2):

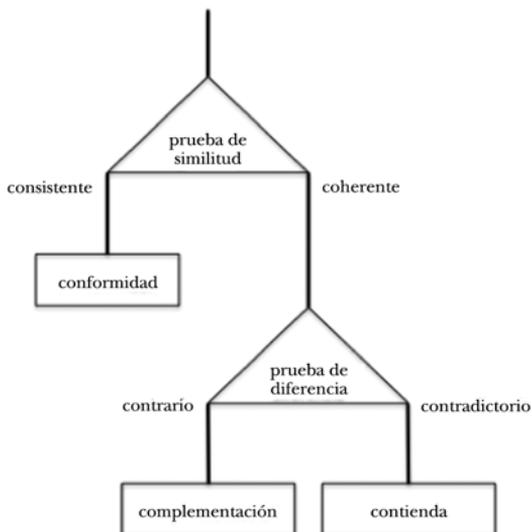


Figura 2. Modelo metafórico de Cook (Cook 1998: 99).

Supongamos el siguiente ejemplo: en una *performance*, un bailarín o bailarina realiza un solo de gestos muy rápidos, enérgicos y desarticulados entre sí, mientras la música presenta una trama¹¹ de características contemplativas, que además considerara pequeños acentos impulsivos y aleatorios. Aplicando la prueba de similitud, podríamos concluir que la conjunción bailarín/a-música es *coherente* (y no *consistente*) por la contradicción de sus categorías rítmicas de duración y frecuencia. Luego, aplicando la prueba de diferencia, podríamos inferir que esta particular conjunción es *contraria* (y no *contradictoria*), no solo por las eventuales *síncresis*¹² entre los movimientos del bailarín o bailarina, los acentos que la trama contempla y por la estructura común, sino que sobre todo porque existiría una *complementación* de características (y no una *contienda*, buscando imponerse una por sobre otra) que arrojaría por resultado un todo coreomusical.

¹¹ Pierre Schaffer define a las tramas como “objetos [sonoros] largos que contienen pocas informaciones y se desarrollan gradualmente sin cambiar demasiado los caracteres de masa” (Schaeffer *et al.* 1998: 157), entendiendo por masa la “estructura armónica del objeto [sonoro]” (Schaeffer *et al.* 1998: 107).

¹² La *síncresis* es una palabra acuñada por Michel Chion, que surge de la combinación entre “sincronismo” y “síntesis”. La define como la “soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional” (Chion 1993: 65).

- Las redes de integración conceptual¹³: Basada en la exploración de la metáfora por parte de Mark Turner y Gilles Fauconnier (y posteriormente por Lawrence Zbikowski en música) y partiendo de la base de que “la mezcla, por su naturaleza, significa algo más que la suma de partes” (Jordan 2015: 97), Jordan construye un modelo conformado por áreas que se relacionan entre sí de manera recíproca: al menos dos áreas de entrada –con información proveniente de dominios distintos–, una genérica, y una nueva de mezcla (ver Figura 3):

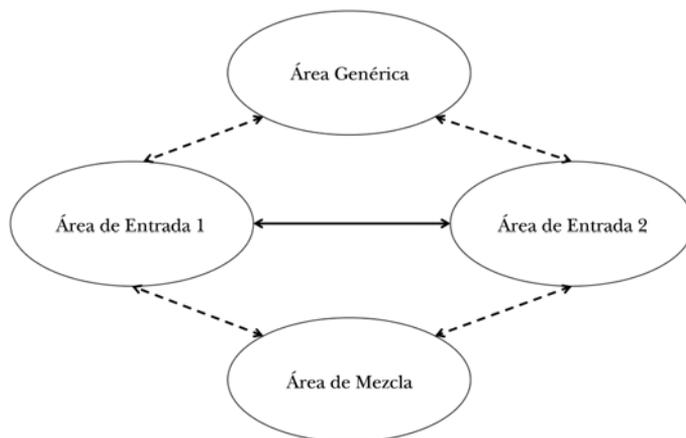


Figura 3. Red de Integración Conceptual de Jordan (Jordan 2015: 98).

Si volvemos a nuestro ejemplo, las impulsiones acentuales de la trama, al hacer síncreis con los movimientos desarticulados del bailarín o bailarina, podrían evidenciar un área genérica conformada por ideas como *impulsión*, *espasmo*, *acento*, etc. Esta área genérica determinaría, por medio del modelo metafórico de Cook, cualidades particulares en, digamos, el *área de entrada 1 - danza* y el *área de entrada 2 - música*. Finalmente, en el área de mezcla, se produciría un nuevo proceso metafórico, donde se crearían relaciones entre lo que producen las áreas de entrada, que podrían ser percibidas como relacionadas o no relacionadas entre sí. De este modo, las relaciones entre las áreas son “más interactivas [y] menos determinadas por el movimiento en una dirección, desde el origen hasta el destino” (Jordan 2015: 97). Por ejemplo, lo concluido producto de lo percibido en el área de mezcla podría influir y modificar lo que consideramos como *impulsión*, *espasmo*, *acento*, etc., en música y danza y, por esto, afectar lo que creemos de estos conceptos en el área genérica.

- *Captura visual y auditiva*: Por último, basándose en la teoría del investigador y especialista en multisensorialidad Lawrence E. Marks, Jordan plantea que un espacio de entrada puede informar cosas que pertenecerían originalmente a otro espacio de entrada. De este modo, la música, por ejemplo, puede hacernos ver movimientos inexistentes, como así también el bailarín o bailarina puede hacernos escuchar “notas o líneas musicales

¹³ *Conceptual Integration Network* (traducción propia).

de una partitura existente que no hemos notado antes, o que de repente emergen con más fuerza”¹⁴ (Jordan 2020: 93). El primer ejemplo recibe el nombre de *captura visual*, que podemos entender también como una visualización musical extendida. Del mismo modo, el fenómeno inverso recibe el nombre de *captura auditiva*¹⁵. Este fenómeno perceptivo fortalece y vuelve prácticamente inagotable la red de integración conceptual propuesta por Jordan.

2.3. Categorías de Interacción

Llama la atención que una tesis de licenciatura no publicada sea citada en artículos académicos. Este es el caso de la tesis de Robert Smith titulada “Las formas de relación entre música y danza”¹⁶ de 1981. Este trabajo fue traído a colación por el antropólogo australiano Paul H. Mason (2012), a quien ya hemos nombrado con motivo de su definición de coreomusicología, y de forma muy similar por los compositores Tamas Ungvary y Simon Waters junto con el coreógrafo Peter Rajka (1992; su artículo fue publicado el mismo año que el libro de Hodgins). También, aunque no explícitamente, tiene sintonía con lo propuesto por la académica especialista en los Estudios de Danza Jo Butterworth (2012).

Según Mason (2012: 17), Smith define cuatro tipos de interacción entre música y danza:

- A. *Interacción análoga*: Corresponde a situaciones rítmicamente coincidentes entre música y danza. Esto es muy similar al concepto de “visualización musical”¹⁷, ya citado, y también al de “*mickey-mousing*”¹⁸.
- B. *Interacción de diálogo*: Implica momentos de coincidencia y a la vez de contradicción rítmica, percibido en diversos niveles.
- C. *Interacción de interdependencia estructural*: En estos casos, existe una dependencia estructural entre música y danza, pudiendo divergir en el resto de las interacciones.
- D. *Interacción de independencia total*: Como su nombre indica, presenta interacciones independientes. Sin embargo, creo necesario señalar que en estas interacciones existen diferencias entre los niveles creativos y perceptivos. Por ejemplo, en el trabajo colaborativo de Merce Cunningham y John Cage –uno de los “más productivos divorcios” entre danza y música (Callahan 2018: 446)–, si bien ambos se proponen una interacción independiente por medio del azar, a la hora de la *performance* se pueden producir otros tipos de interacciones.

¹⁴ [T]here are occasions when we literally hear notes or musical lines from an existing score that we have not noticed before, or that suddenly emerge more strongly (traducción propia).

¹⁵ Esto se acerca bastante a la idea de “valor añadido”, la que es definida por Michel Chion como un fenómeno de proyección del sonido sobre la imagen, “donde el sonido trae en todo momento una variedad de efectos, sensaciones, de significados que a menudo (...) se cargan a la imagen y parecen surgir naturalmente de la misma” (Chion 2012: 7). Del mismo modo, Chion expone también las nociones de “auditivos de la vista” y “visuales del oído” (Chion 1993:128-30), nociones que son muy cercanas a las de “captura auditiva” y “captura visual” respectivamente.

¹⁶ *The forms of relationship between music and dance* (traducción propia).

¹⁷ Cf. 2.1, nota 5.

¹⁸ El término *mickey-mousing* proviene del cine. Describe la exacta sincronización rítmica entre música e imagen. La expresión “[s]upuestamente fue acuñada por David O. Selznick, quien comparó burlescamente una partitura de Max Steiner con la música de una caricatura de Mickey Mouse” (Goldmark 2005: 6). Si bien surge en el contexto de la creación cinematográfica, ha sido ampliamente usado en el campo de los estudios coreomusicales para describir un tipo extremo de visualización musical.

Esto es muy parecido a lo propuesto años después por Jo Butterworth, quien plantea que estas interacciones se pueden clasificar como “dependientes” (“análogas” en la tipología de Smith), “interdependientes” e “independientes” (Butterworth 2012: 57).

Como he presentado acá, las tipologías de Smith y Butterworth, si bien nos son útiles para describir tanto interacción como modo de generación coreomusicales, también nos dejan al descubierto el problema de los componentes que permiten las diversas interacciones consideradas y de su inestabilidad en el transcurso del tiempo. Dicho de otro modo, se hace necesaria una mirada al interior de las RR.CC. que generan estas interacciones. Así, un análisis de estas tipologías desde esta última perspectiva resultará provechoso para precisar de mejor modo su definición y conocer más ampliamente sus posibles implicancias.

3. LAS REDES COREOMUSICALES

Abordaremos a continuación la definición, el estudio y la sistematización metodológica de lo que he denominado como RR.CC., es decir, aquellas redes que emergen producto de la existencia de relaciones coreomusicales. Creo necesario realizar esto, pues en lo que he descrito hasta ahora respecto de las relaciones coreomusicales, no encontramos nada que rinda cuenta de las redes que generan estas últimas. Este ejercicio nos conducirá al levantamiento de una metodología para la exploración de RR.CC. que permita un “rastreo de las asociaciones” (Latour 2008: 19) presentes en las relaciones coreomusicales, aportando con esto un énfasis en los actantes y agencias que, en constante movimiento, estas relaciones generan. Así, esta metodología, al igual que con las redes a las que se refiere la ANT, nos servirá como una caja de herramientas útil para entender las asociaciones que surgen en las relaciones coreomusicales.

Para emprender este cometido, me basaré en lo que plantea Bruno Latour (2008) respecto de la ANT (teoría desde la cual surge la idea de “red”) y la adaptación que hace Benjamin Piekut (2014) desde la ANT hacia los Estudios Musicales. Realizaré esto mediante la revisión de cuatro principios metodológicos usados por la ANT: agencia, acción, ontología y *performance* (Piekut 2014: 194).

3.1. La agencia y la acción en las Redes Coreomusicales

En la ANT, agencia y acción son dos conceptos que están estrechamente enlazados. Por definición, si no hay acción, no hay visibilización de agencia y, sin agencia, no existe acción posible. Las agencias, según Latour, inciden de algún modo en un estado de cosas, transforman unas cosas en otras (Latour 2008: 82). Este transformar es su acción. Por ejemplo, en la oración “el bailarín o bailarina se mueve por la música”, se podría afirmar que la agencia es “la música”, pues provoca una transformación, una acción (“se mueve”) del actante (“el bailarín o bailarina”). Lo que genera bastante incertidumbre y a la vez provee de una atractiva flexibilidad a la metodología ANT, es el hecho de que una misma agencia puede adoptar diversas figuraciones. Así, volviendo a nuestro ejemplo anterior, la palabra “música” sería una figuración específica, que implica una perspectiva respecto de la observación que se quiere realizar sobre una agencia también específica. Pero la misma agencia puede adoptar otras figuraciones: “sonido”, “resonancia”, “bulla”, “ritmo” y un largo etcétera. Esto permite la administración de enfoques diversos a la hora del trabajo empírico.

Estas agencias pueden oscilar entre un rol activo y pasivo (Piekut 2014: 194), es decir, pueden ser mediadoras o intermediadoras (Latour 2008: 60-65), transformando o facilitando la transformación, respectivamente. Esta diferencia de rol puede ser muy beneficiosa e ir variando a través de la acción, lo que genera nuevas incertidumbres que pueden enriquecer

la observación. Si volvemos a nuestro ejemplo anterior, “el bailarín o bailarina se mueve por la música”, el rol que cumplirá “la música” en “el bailarín o bailarina” podría depender del tipo de música que se use. Muy probablemente no suceda lo mismo si la música usa códigos bailables específicos (por ejemplo, el patrón rítmico de una cumbia villera) o si se recurre más bien a música de tipo experimental (por ejemplo, música electroacústica). En el primero de los casos, por su carga en significado, es más posible que esta agencia cumpla un rol mediador en el bailarín. En el segundo, al no recurrir a estos códigos sino a abstracciones sonoras, puede cumplir más fácilmente un rol intermediador. En consecuencia, en ambos casos las acciones muy probablemente sean distintas entre sí.

Finalmente, me es necesario señalar que en este ejemplo están implícitas preguntas sugestivas acerca de las RR.CC.: ¿la música facilita el movimiento del bailarín o bailarina?, ¿o es lo que permite que su movimiento exista? En otras palabras, ¿el movimiento en tanto acción del bailarín, una vez visibilizado, devela la existencia ineludible de la agencia “música”? Atendiendo a la naturaleza de los estudios coreomusicales y particularmente de las RR.CC., sería una investigación práctica, más que teórica, la que permitiría abordar complejamente, con toda la flexibilidad propia del rastreo de redes, estas interrogantes.

Por último, creo importante señalar que una agencia no necesariamente se manifiesta en una sola entidad, pudiendo (inter)mediar en colectivos, individuos, y materiales (Piekut 2014: 198). Así como plantea Latour que pareciera “no haber límite a la variedad de tipos de agencias que participan en la interacción” (Latour 2008: 40), tampoco pareciera haber límite a la circulación de su identidad durante esta interacción.

3.2. Ontología de las Redes Coreomusicales

La ontología de las RR.CC. sería entonces también cambiante (La construirían los o las actantes definidos inicialmente (por ejemplo, el bailarín o bailarina, los altoparlantes, etc.), pero también sus posteriores transformaciones (*nomadizaciones*) mediante su práctica en la red. Y siempre con la (inter)mediación de las agencias (por ejemplo, “lo nervioso”, “la cumbia villera”, etc.), las que también pueden cambiar y distanciarse de sus definiciones iniciales durante la práctica, producto de esta misma. Por tanto, en vez de prefijar teóricamente el ser implícito de los o las actantes, será necesario observar cómo estos constituyen o representan diferentes realidades y, por esta razón, diversas clases de entidades durante el ejercicio de la práctica artística (Piekut 2014: 199). Con clases de entidades nos referimos a una amplia gama: entidades sociales, tecnológicas, humanas, materiales, espaciales, temporales, etc. En otras palabras, se trata de una ontología derivada de las prácticas relacionales, aceptando las fluctuaciones implícitas en ello por parte de sus actantes.

Será entonces necesario tener presente que la naturaleza de los actantes o entidades en las RR.CC. es inestable. Las preguntas que realiza la musicóloga alemana Julia H. Schröder: “¿podemos seguir considerando el gesto estético como danza y el gesto funcional como productor de música? ¿Dónde están las fronteras entre estas dos artes escénicas? ¿Y cómo se relacionan entre sí?” (Schröder 2017: 142) se estarán entonces constantemente definiendo y redefiniendo, de acuerdo con cómo suceda su *performance* en un tiempo y lugar determinado.

Es importante señalar que estas preguntas son el fundamento de Schröder para el levantamiento de una tipología de ocho relaciones coreomusicales diferentes¹⁹. La musicóloga,

¹⁹ Relaciones de independencia/interdependencia, de reinterpretación del gesto como danza, de analogía estructural, de interacción performativa, de conteo conjunto [*counting together*], de visualización de música no escuchada, las que hacen referencias conceptuales a música preexistente, y aquellas que emergen de coreógrafos componiendo su propia música (Schröder 2017: 150-151).

mediante este ejercicio, termina respondiendo de manera afirmativa (mas no categórica) a su primera pregunta, por medio de ejemplos de obras coreográficas que asumen un tipo específico de relaciones coreomusicales. Sin embargo, en sus análisis ella no considera la inestabilidad proteica de estas relaciones durante el gesto performativo. Esto último puede llevar, por ejemplo, a generar distintos tipos de relaciones coreomusicales durante una misma *performance*. Esto es lo que Latour denomina “definición performativa”:

[L]os agregados sociales²⁰ no son el objeto de una definición ostensiva –como jarros, gatos y sillars a los que se puede señalar con el dedo índice– sino solo de una definición *performativa* (Latour 2008: 57).

Así, y extendiendo la cita de Latour, las acciones “jarrear”, “gatear” y “sillar” también pueden definir en su accionar, la identidad de los actantes que realizan esas acciones. Y en el caso de las RR.CC., por ejemplo, serán las acciones del bailarín o bailarina (sus movimientos) las que permitirán “visualizar” (o invisibilizar) un elemento musical específico (ritmo, dinámica, estructura, diseño instrumental, articulación, textura, etc.) en el transcurso del tiempo.

Una última conclusión derivada de lo afirmado por Latour es que el estudio de las RR.CC., en sintonía con la ontología ANT, debe considerar a humanos y no humanos como entidades co-constructivas dentro de las redes. No existen entidades más o menos importantes *a priori*. Desde esta perspectiva, será importante observar de manera simétrica el conjunto de entidades (humanas o no) que constituyen estas RR.CC.: un bailarín o bailarina, un altoparlante, una sala, sus características ecológicas, la iluminación, cantidad y características del público²¹, etc. Siempre visibilizadas mediante su *performance*. No obstante, importa aclarar que las entidades no humanas provienen normalmente de determinaciones humanas. Por ejemplo, las características ecológicas de una sala participan de una *performance* por una decisión humana (y de hecho, sus características provienen de decisiones humanas). Es decir, este tipo de actantes no humanos serían a la postre extensiones humanas.

3.3. La *performance* en las Redes Coreomusicales

En lo que he descrito hasta ahora, podemos observar la cualidad performativa de las RR.CC. Esta performatividad está estrechamente enlazada tanto con agencias como con actantes, pues es precisamente la existencia de esta performatividad la que permite la de las agencias y la de los o las actantes. Por este motivo, podemos entender la *performance* como una *enacción de realidades* (Piekut 2014: 201). Este último concepto resulta fundamental pues, mediante una cognición corporizada y activa –es decir, una acción corporizada que es en sí misma percepción–, las entidades se van concibiendo como logros prácticos. Dicho de otra forma, las entidades no existen previamente a las prácticas desde donde germinan, sino

²⁰ El término “agregado social” es usado en la ANT como sinónimo de actante.

²¹ El público es, sin duda, un aspecto primordial en las RR.CC. Si bien el problema de la recepción espectacular excede nuestro estudio, podemos al menos señalar que el encuentro de los espectadores y los bailarines y bailarinas en el territorio sociocomunicacional convencional (o no) de la *performance* resultará fundamental para la relación del público con la dimensión productiva artística y, por tanto, para la recepción de la misma. Esto es lo que el teatrólogo argentino Jorge Dubatti define como “convivio” (Dubatti 2007: 134-5), es decir, la dimensión perceptiva de la *performance*, donde se multiplican *poiesis* y expectación (de los que accionan lo escénico, de los espectadores), dejándose afectar a una velocidad vertiginosa por todos estos componentes de manera sucesiva o concurrente y conformando un bucle de retroalimentación autopoiético (Fischer-Lichte 2011: 81).

que surgen en y mediante la *performance* misma. Para clarificar mejor la idea de enacción de realidades, citemos al investigador chileno Francisco Varela:

[E]l punto de partida del enfoque enactivo es el estudio de cómo el perceptor puede guiar sus acciones en su situación local. Como estas situaciones locales cambian constantemente como resultado de la actividad del perceptor, el punto de referencia para comprender la percepción ya no es un mundo pre-dado e independiente del perceptor (...). En semejante enfoque, pues, la percepción no está simplemente encastrada dentro de un mundo circundante que la restringe, sino que también contribuye a *enactuar* este mundo circundante (Varela, Thompson y Rosch 1997: 203-204).

De esto se desprende que cuando los y las actantes actúan en una red gracias a la (inter)mediación de agencias, es precisamente en este actuar que se van corporizando las entidades (de actantes y agencias) que conforman realidad, en lo que podríamos llamar un bucle de retroalimentación enactiva. Esa acción (enacción) es la *performance* a la que nos referimos y es precisamente por esta que las RR.CC. adquieren su fragilidad y su cualidad cambiante y nómada.

Ahora bien, ya me he referido al hecho de que una *performance* sucede por actantes y gracias a agencias que pueden ser (ambas) humanas o no humanas. Claro ejemplo de esto último es lo que plantea el académico e investigador norteamericano Derek Miller, cuando propone que el instrumento musical es un *performer* en sí mismo (es decir, un actante tecnológico), en relación dinámica con el intérprete –otro actante humano con dominio técnico–, existiendo finalmente una doble *performance* –una tecnológica y una técnica– (Miller 2011: 263). Respecto de esto, me permito la siguiente derivación, a modo de ejemplo: consideremos la *performance* que sucede particularmente en el espacio propio de la música electroacústica, en especial una música de tipo acusmática²². Aquí, su *performance* sucede en la audición de lo “esculpido” sonoramente por el compositor o compositora por medio de un instrumento (hoy por hoy, usualmente una computadora y un número de altoparlantes). Pero esta acción también podría ser entendida como la proyección sonora (acusmática) de la *performance descorporizada* del compositor o compositora en tiempo diferido (por medio de un actante tecnológico). En estos casos, la música sobre soporte (música acusmática), en tanto extensión sonora de la gestualidad corporal del compositor o compositora, cumple el rol de actante, actuando por medio de su *performance* en el aquí y ahora propios de la escucha.

En relación con lo anterior –y volviendo a la gestualidad estética y funcional que plantea Schröder– existiría una opacidad entre ambas gestualidades, representada por las *performances* que contemplan sistemas interactivos en su producción. En estos casos, existiría una homologación, en algunos de los movimientos del bailarín o bailarina, entre sus funciones de *producción* de lo sonoro (gestualidad funcional) –pues el sistema interactivo captaría focalizadamente estos movimientos y los traduciría de alguna forma a sonidos– y de *acompañar* lo sonoro (gestualidad estética) –pues el bailarín realizaría sus movimientos acompañado de la resultante sonora–. En estas RR.CC., los agentes nuevamente se diversificarían, como

²² La palabra “acusmático” proviene del griego *akousmatikos* y se relaciona etimológicamente con el resultado de la acción de oír. El término remite a una de las dos sectas de la escuela filosófica de Pitágoras, dedicada al esoterismo y a la interpretación de *lo escuchado* del maestro, quien mientras enseñaba se ocultaba tras cortinas para que sus discípulos se concentraran totalmente en sus palabras. A mediados del siglo XX, con el nacimiento de la música electroacústica, el término se volvió a usar, esta vez para referirse a la música enteramente construida sobre soporte (cinta, vinilo, disco duro, etc.) que no tiene estimulación visual alguna.

así también los tipos de interacción. Además, surgiría un nuevo actante-*performer*: el sistema interactivo o actante tecnológico.

Todo esto coloca a la *performance* propia de las RR.CC. en un lugar central, pues es la acción performativa la que deriva y visibiliza las asociaciones que en estas redes se producen, no entidades fijas preexistentes. Es decir, se trata del “verbo” por sobre el “sustantivo”. ¿Cómo no pensar entonces en el concepto verbal *musicar* de Christopher Small (1998), como una acción performativa (una enacción) que se opone a la idea predada de “música” como sustantivo?

Musicar es participar, en cualquier competencia, en una *performance* musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, proporcionando material para la interpretación (lo que se llama componer) o bailando²³ (Small 1998: 9).

En coherencia con esta definición propuesta por Small, por sobre las músicas, las danzas, y las relaciones entre ellas, localizamos y privilegiamos entonces el estudio del *musicar*, del *danzar*, del *relacionar* que fluye y se modifica durante la *performance* en las RR.CC.

Una última reflexión que desprendo de la cita de Small es que él considera el bailar como un tipo más de *musicar*. Lo anterior nos lleva a pensar que en las RR.CC., la música y el bailarín o bailarina podrían tener roles diversos y flexibles, pues serían respectivamente agencia y actante de la *performance* o viceversa. Esto podría incluso suceder en una misma *performance*. Y claro, en esta fluctuación sucede también la definición performativa de su ontología.

4. METODOLOGÍA DE LAS REDES COREOMUSICALES

Finalmente, con el objetivo de sistematizar una metodología para la exploración de las RR.CC., revisaremos a continuación la teoría específica de las relaciones coreomusicales, desde la perspectiva de redes hasta ahora descrita.

4.1. Redes coreomusicales y las categorías de las relaciones coreomusicales

Como ya expuse, el paradigma que formula Hodgins para el análisis coreomusical se estructura en dos niveles de relaciones coreomusicales: un primer nivel intrínseco (que contempla categorías rítmicas, dinámicas, texturales, estructurales, cualitativas y miméticas), y un segundo nivel extrínseco (categorías arquetípicas, emocional/psicológicas y narrativas).

Ahora bien, si examinamos esta teoría desde la perspectiva de la metodología que acá propongo, pareciera evidenciarse que las relaciones coreomusicales de tipo extrínseco tipifican agencias que incidirán en las RR.CC. y que las figuraciones de estas agencias son problemáticas, diversas y cambiantes. Volvamos a nuestro caso del bailarín o bailarina moviéndose de manera rápida, enérgica y desarticulada, mientras suena por los parlantes una trama con impulsiones acentuales. En este contexto, las relaciones coreomusicales extrínsecas de tipo emocional/psicológica presentan un panorama complejo, pero no por la supuesta contradicción entre los gestos nerviosos del bailarín versus lo contemplativo del

²³ *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing* (traducción propia).

paisaje sonoro. En efecto, tal contradicción no existe, pues no percibimos ambos “territorios” (corporales, sonoros) por separado. Percibimos un todo coreomusical que sucede mediante una sola acción, una sola *performance*, en la que existen dos actantes-*performers* (altoparlantes y bailarín) y al menos dos agencias intermediarias extrínsecas primordiales: lo nervioso y lo contemplativo. Además, serán agencias de segundo orden –muy probablemente también de características intermediarias– las cualidades del lugar escogido para la *performance*, la distancia entre bailarines y espectadores, la cantidad de público, etcétera.

Sumado a esto y debido a que la *performance* corresponde a una enacción de todas estas realidades, será necesario un examen minucioso de lo que va ocurriendo durante la *performance*, pues agencias y actantes pueden ir mutando características, *nomadizando* y cambiando en sus roles y figuraciones durante su realización. Siguiendo con nuestro ejemplo, si consideramos los pequeños acentos impulsivos y aleatorios presentes en la trama, muy probablemente se dé el caso de que sucedan uno o más sincronismos entre alguno de los gestos nerviosos del bailarín o bailarina y alguna de estas impulsiones. Estos momentos de síncreisis podrían hacer surgir una tercera agencia que podríamos llamar “lo violento”, la que tendría características intermediarias, modificando la agencia “contemplativa” e interrumpiendo así su figuración y fragmentando su estructura. También podría modificar el rol del actante-altoparlantes, pues cada síncreisis se podría percibir como una sola acción unificada del bailarín con su correspondiente extensión sonora, es decir, sonido y movimiento podrían ser percibidos como generados únicamente por o desde el bailarín o bailarina.

No obstante, un análisis de las relaciones intrínsecas presentes en las RR.CC. nos muestra una mayor estabilidad tanto de roles como de agencias. Consideremos, por ejemplo, una música de métrica regular y de tempo constante. Esta regularidad necesariamente incidirá en los movimientos del bailarín o bailarina, quien organizará –o no– sus movimientos con estas características métricas y de *tempo*. En el caso que sí las organice, la música dejaría de cumplir el rol intermediador que indicábamos en el ejemplo anterior, para transformarse en una agencia mediadora de los movimientos del bailarín o bailarina (es decir, estaríamos en presencia de la idea convencional que se ha instalado acerca de las relaciones coreomusicales desde los inicios del “ballet”). En otras palabras, la música no solo facilitaría estos movimientos, sino que además los organizaría y, por este motivo, permitiría su existencia. Lo curioso es que si se dieran las condiciones contrarias, es decir, en el caso de que el bailarín o bailarina no organizara sus movimientos obediendo a la métrica y tempo musicales, sucedería finalmente lo mismo, pues tendría que cuidar que sus movimientos no adopten estas características métrico-temporales. En esta restricción nuevamente la música en tanto agencia mediaría sus movimientos coreográficos.

Podemos a estas alturas concluir que una perspectiva como la que acá he expuesto, que considere el paradigma relacional de Hodgins desde la metodología para la exploración de las RR.CC. puede ser muy vasto en su extensión y muy rico en resultados.

4.2. Redes coreomusicales y el marco de análisis coreomusical

Jordan (2015: 123) asume el análisis coreomusical como un acto creativo, otro tipo de *performance*. De esto se desprende que el análisis representaría un segundo nivel en la red coreomusical, en donde analista y evento coreomusical serían actantes que accionarían por medio del análisis coreomusical su *performance*. De este modo, las agencias se multiplicarían en número y tipo (cantidad de veces que se ha visto el evento coreomusical, características del lugar en que este evento ha sido percibido, información de autores e intérpretes acerca del evento, tipo de producción, tipo de público, publicaciones referidas al evento, lugares, posibles partituras, tecnologías, etc.).

Enfocándonos ahora en las cuatro categorías rítmicas de Jordan y siendo coherentes respecto de la percepción de la *performance* como un todo coreomusical (de especial manifiesto en los casos de captura visual o auditiva), podríamos entonces entender estas categorías como un conjunto de microactantes, que construyen el actante-música y el actante-bailarín o bailarina, respectivamente, como compuesto. En consecuencia, las características que vayan adoptando las categorías rítmicas en tanto microactantes serán no otra cosa que sus agencias, las que podrán, como siempre, tener cualidades mediadoras o intermediarias: rápido, lento, métrico, polimétrico, hipermétrico, tensionante, etc. Este nivel de detalle puede traer importantes ventajas para el entendimiento de la *performance* en RR.CC.

Jordan también se refiere al término de movilidad como fundamento de sus categorías rítmicas. Este término sería determinado a su vez por los conceptos de continuidad y de cierre, entendiendo cierre como ruptura de continuidad (Jordan 2000: 85). En este sentido, resulta interesante observar que Jordan no usa el término inmovilidad, que implicaría la no existencia de continuidad. En efecto, no existiría una inmovilidad absoluta o, al menos, no seríamos capaces de percibirla. Según el filósofo francés Henri Bergson, la inmovilidad sería una situación de relatividad en la que la movilidad existente sería imperceptible. Bergson ejemplifica con la situación imaginaria de dos trenes que viajan de manera paralela en la misma dirección y a la misma velocidad; esto permitiría que los pasajeros de uno percibieran como inmóvil el tren vecino. Sería entonces “cierta regulación de la movilidad sobre la movilidad la que produce el efecto de la inmovilidad” (Bergson 2013: 176). Por consecuencia, a decir de Bergson, “jamás hay inmovilidad verdadera, si entendemos por esto una ausencia de movimiento. El movimiento es la realidad misma...” (Bergson 2013: 161-162). Por este motivo, podríamos afirmar que en la inmovilidad existe ciertamente movilidad y, por tanto, también sería posible hablar de continuidad, de cierres y de categorías de organización rítmica en lo que nombramos como “inmóvil”. De esta forma, continuidad y cierre pueden ser entendidos como agencias fundamentales que otorgan estructura a las RR.CC. mediante la *performance*.

Con relación a la idea de *nomadización* de Deleuze y Guattari, existe una vigorosa conexión entre estas ideas y las características rizomáticas de las RR.CC. En efecto, como los o las actantes se pueden visualizar solo por medio de su *performance*, no existirían territorios fijos como “la danza” o “la música” de manera previa que puedan imitarse entre sí, sino actantes que van mutando (*nomadizando*) en sus características y funciones a través de la *performance* misma. Volviendo entonces a la pregunta, de Julia H. Schröder, a estas alturas retórica, acerca de las fronteras entre danza y música (Schröder 2017: 142), esta frontera en sí misma no existiría tampoco como territorio liminar fijo, pues se nublaría por la *performance* y, por tanto, su localización se volvería ininteligible. Todo esto, como ya hemos dicho, mediante un constante proceso de definición performativa (Latour 2008: 57).

Ahora bien, el modelo metafórico de Cook puede tener un gran potencial a la hora de mapear de forma precisa las consecuencias de las agencias que inciden en la *performance* coreomusical: qué agencias provocan respuestas complementarias y cuáles no, y por qué motivos. Volvamos a nuestro ejemplo de “el bailarín o bailarina se mueve por la música”. En este ejemplo en particular, localizábamos a “la música” como agencia (mediadora o intermediadora, dependiendo de sus características) y al bailarín o bailarina como actante. Supongamos que la música refiere a una danza urbana (anteriormente habíamos ejemplificado con una cumbia villera), es decir, una música con características semánticas específicas, que tiene asociada una danza también específica. Al ser la música una agencia mediadora, el bailarín se verá obligado a decidir si responde de manera consistente o

coherente al estándar del estilo. Y de responder de manera coherente, tendrá que decidir también cómo se diferencia del paradigma de la danza urbana propuesta, es decir, si su diferenciación generará complementación o contienda. Todas estas decisiones pueden ir cambiando una o más veces durante la *performance* y hablan del poder mediador de la agencia. Este decidir va definiendo las características particulares de la *performance* del bailarín o bailarina mediante una amplia variedad de posibilidades que pueden ir desde el estándar de la danza urbana específica (en el caso de una respuesta consistente), hasta la multiplicidad performática presente en la danza contemporánea (en el caso de una respuesta coherente en contienda o en el de una respuesta que considere una *nomadización* de todas las posibilidades metafóricas)²⁴.

Finalmente, creo necesario recalcar que las RR.CC. se fundamentan en la necesaria existencia de la *performance*, ya que es en la acción misma que se producen fluctuaciones de figuraciones tanto de actantes como de agencias. Dicho de otro modo, estas fluctuaciones (de actantes, de agencias) se producen durante las interacciones entre las áreas genéricas, de entrada y de mezcla de la red. Mediante estas interacciones es que las fluctuaciones se van modificando y redefiniendo. Volviendo a nuestra *performance* del bailarín o bailarina moviéndose de manera rápida, enérgica y desarticulada –nuestra área de entrada 1– mientras suena una trama con impulsiones aleatorias –nuestra área de entrada 2– podríamos suponer un conjunto muy amplio de posibles agencias, localizadas en el espacio genérico, que incidirían tanto en el bailarín o bailarina (por ejemplo, “espasmo”, “locura”, “desarme”, “implosión”, “descontrol”, “fragmento”, etc.) como en la música (por ejemplo, “contemplación”, “interrupción”, “constancia”, “paisaje”, “espacio”, “sutileza”, etc.). Estas incidencias ejercidas por el conjunto de agencias pueden también irse “cruzando” a través de la *performance*. Por ejemplo, una agencia que incida en la música (supongamos “contemplación”) puede provocar una información sonora resultante que se podría transformar en una nueva idea (supongamos “interioridad”), la que a su vez intervendría como nueva agencia en la *performance* del bailarín o bailarina. Por último, en el área de mezcla, podríamos observar las nuevas ideas que emergerían (por ejemplo, “extensión”, “inutilidad”, “convergencia”, “desesperanza”, etc.), las que provocarían nuevamente agencias que incidirán de vuelta en las áreas de entrada y genérica. En suma, por medio de la *performance* –y debido a ella– las nuevas ideas se pueden ir transformando en nuevas agencias que incidirán en los espacios de entrada, dialogando con las agencias que provienen del espacio genérico, modificándolas y provocando nuevos resultados. Se genera así un fascinante y prolífico conjunto de bucles de características autopoieticas²⁵.

²⁴ Esto último estará cruzado por varias otras agencias que incidirán en la resultante y, por esta razón, en el análisis: referentes del estándar, ecología del lugar de la *performance*, actantes tecnológicos asociados, etcétera.

²⁵ Esto hace recordar al planteamiento de la teatrológica alemana Erika Fischer-Lichte respecto de que “la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial” (Fischer-Lichte, 2011: 78) y “autopoietico” (Fischer-Lichte, 2011: 81).

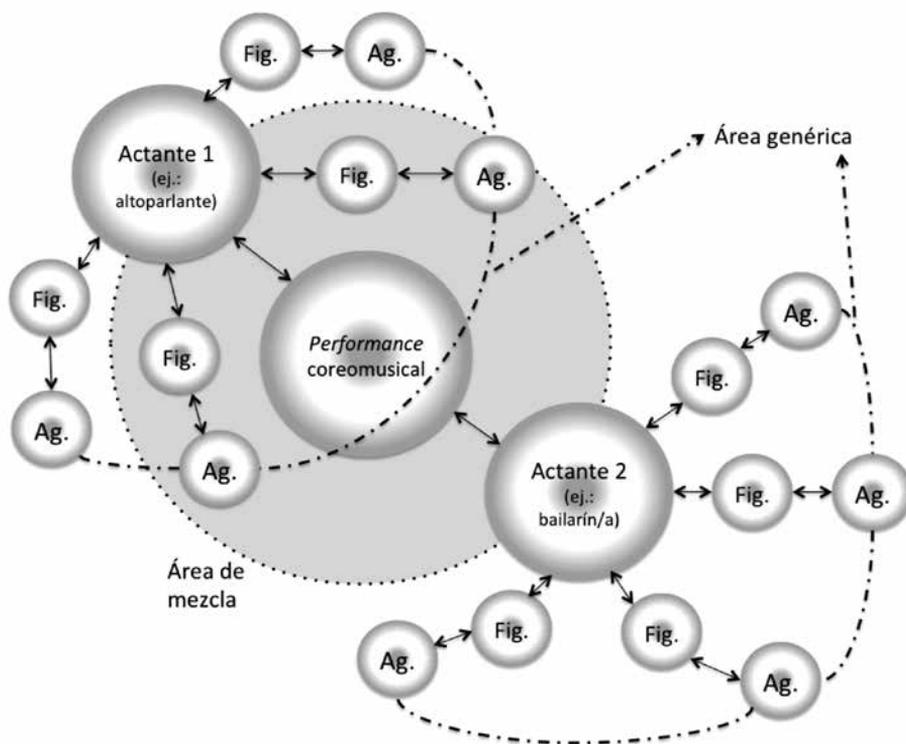


Figura 4. Esquema que muestra de manera sintética los distintos aspectos de la metodología de RR.CC. En la figura, "Fig." corresponde a la abreviación de figuración, y "Ag." a la de agencia.

Elaboración propia.

4.3. Categorías de interacción en las redes coreomusicales

Para cerrar, consideremos a continuación las diversas categorías de interacciones entre música y danza: "análoga" o "dependiente", de "diálogo", "interdependiente" e "independiente" (Smith 1981; Butterworth 2012) desde la perspectiva de las RR.CC. En primera instancia, las interacciones análogas o dependientes serán más estables en las figuraciones que adopten agentes y actantes, mientras que las interacciones independientes propenderán a modificar sus agentes por medio de la *performance*. Por ejemplo, en una danza que se desarrolle desde la visualización musical, es decir, en una interacción análoga o dependiente, la música cumpliría muy probablemente un rol de agencia mediadora de los movimientos del actante-bailarín o bailarina. Pero en una *performance* en la que este interactúa de forma interdependiente o independiente con la música, podrían percibirse en distintos momentos diversos agentes impredecibles que intervendrían (de manera mediadora o intermediadora), más allá de lo previsto por el actante-bailarín o bailarina. Esto se enriquecería en un complejo ir y venir dentro de las RR.CC. Finalmente, desde el punto de vista de las RR.CC., el modelo sugiere observar también las gradaciones de mediación de estas agencias, es decir, qué tan mediadora resulta una agencia respecto de otra sobre un o una actante.

5. UNA APLICACIÓN PRÁCTICA: *HOMBRES EN CÍRCULO DURANTE EL HECHIZO DEL TIEMPO*

Como un ejercicio de aplicación práctica de la metodología de las RR.CC. hasta acá desarrollada, sin buscar ser exhaustivo, me referiré a continuación a la obra *Hombres en círculo durante el hechizo del tiempo* de la compañía de danza La Vitrina (hoy Colectivo de Arte La Vitrina). Este trabajo fue estrenado el 18 de mayo de 1999 en el Centro Cultural Estación Mapocho (Santiago, Chile), después de un año de trabajo de investigación-creación. Responde a una autoría colectiva de los entonces miembros de aquella compañía: Pamela Quero, Rosa Ximénez, Claudia Vicuña, Marcela Escobar, Daniela Marini, Cristián Guzmán, Javier Muñoz y Nelson Avilés (quien además dirigió el trabajo creativo). A este equipo se sumaron el arquitecto Rodrigo Tisi en la escenografía y quien suscribe en la composición de la música original. Es una de las obras más remontadas de la compañía y una de sus más conocidas creaciones. La versión considerada para el presente análisis, responde a un remontaje realizado en la Plaza de la Ciudadanía (frente al Palacio de La Moneda, en pleno centro de Santiago), el jueves 7 de mayo de 2009. En aquella ocasión interpretaron la obra Celeste González, Daniela Molina, Carola Méndez, Francisca Miranda, Francisco Bagnara, Javier Muñoz y Nelson Avilés.

Hombres en círculo... se inspira en las culturas originarias del extremo sur de América (Aonikenk, Yamana, Selk'nam, Alakaluf), reivindicándolas por medio de una creación libre desde la danza contemporánea. En este sentido, no se trata en absoluto de un rescate representacional de las posibles danzas originarias fueguinas, sino categóricamente de un "artefacto" occidental y contemporáneo. Así, mediante su materialidad artística, intenta además ofrecer un testimonio de la política de exterminio a la que estas culturas fueron sometidas. Las partes que componen la obra se organizan con un criterio cronológico regresivo. De acuerdo a como fueron declaradas en las notas de programa del estreno de la obra, estas son:

- Parte 1: La ausencia, la fragmentación
- Parte 2: La muerte muerde silenciosa la carne
- Parte 3: La vida: la recolección, la caza
- Parte 4: El rito.

Sin embargo, es importante señalar que en realidad tiene cinco partes, pues la parte indicada como tercera está dividida en dos secciones diferentes ("la recolección" y "la caza").

La coreografía se dispone multifrontalmente, por lo que se recomendaba a los asistentes "presenciarla desde distintos lugares o incluso cambiar de lugar durante su transcurso"²⁶. Resulta importante indicar acá que la escenografía y el diseño del espacio se van construyendo y modificando durante la obra, por medio de la manipulación, uso y traslado por parte de los bailarines y bailarinas de varios módulos rectangulares de madera blanca. Estos módulos van haciendo su propia coreografía y van representando la geografía quebrantada en la que estas culturas habitaban.

²⁶ Extraído de las notas de programa entregadas al público, en la temporada estreno de la obra.

Finalmente, la música de la obra, siempre reproducida sobre soporte en difusión estéreo, presenta dos cuartetos de cuerdas²⁷ más algunas intervenciones electrónicas: sonidos naturales (elementales), cantos chamánicos selk'nam, sonidos de rejas cerrándose, entre otros. Estos sonidos representan agencias poderosas que contextualizan momentos particulares de la obra. Sumado a esto, existe un activo tratamiento espacial del todo sonoro (espacio interno), es decir, de los cuartetos y de las intervenciones, que de alguna manera permite un despliegue de una movilidad músico-sonora explícita y gestual. Es por este motivo que, en el análisis que sigue a continuación, consideraremos la música como un actante más, en tanto *performance* descorporizada del compositor y de los intérpretes musicales (o su extensión corporal sonora) en tiempo diferido²⁸. Por su parte, el material musical interpretado por los cuartetos, de características minimalistas, se basa en variaciones y superposiciones de cantos chamánicos selk'nam.

Desde el punto de vista de las RR.CC., una de las características importantes presentes en *Hombres en círculo...* es la poderosa mediación de sus agencias extrínsecas. En primer lugar, podemos señalar que el carácter regresivo de su estructura es el resultado de la mediación de una agencia extrínseca de tipo narrativa, que condiciona la totalidad de la *performance*. Gracias a la presencia y mediación de esta agencia, es que la obra despliega un conjunto de materialidades coreomusicales recurrentes, las que sin embargo convocan lecturas diferentes a medida que reaparecen conforme la coreografía avanza. Esto es especialmente interesante, ya que la obra en sí misma no es narrativa en sentido estricto, sino que más bien es mediada por un marco narrativo para organizar su estructura, lo que permite a su vez la emergencia de nuevas agencias.

En concreto, ya en segundo lugar, la mediación arriba expuesta es cruzada con varias agencias de tipo emocional/psicológica que otorgan expresividad al todo coreográfico: “lo fragmentado”, “lo doloroso”, “lo mortuorio”, “lo amoroso”, “lo ritual”, entre otras. Estas agencias inciden desde el área genérica de las RR.CC., tanto en las materialidades corporales como musicales. Estas materialidades además entran en diálogo entre sí, redefiniéndose mutuamente y redefiniendo también las figuraciones de las agencias del área genérica. Así, los resultados de esta movilización constante de definiciones y redefiniciones se van plasmando por medio de la *performance* coreomusical (en el área de mezcla), permitiendo que las materialidades recurrentes que produce la agencia extrínseca narrativa (y que da sentido a su estructura) nunca sean en esencia “las mismas” materialidades.

Por último, una agencia arquetípica, que podríamos denominar como “lo chamánico”, incide directamente en una de las intérpretes y, mediante su *performance*, en su música asociada (sonidos sobreagudos de los violines) en una interacción de interdependencia. Esta incidencia genera un círculo de retroalimentación autopoiético paralelo individual, que acompaña toda la obra. Esto último transforma a la bailarina en la única actante que ejerce un rol que podríamos vincular a la idea de personaje: “la chamana”. De este modo, con la realización de su propia danza y con su propia música, va acompañando, vigilando, o incidiendo en la *performance* colectiva. El siguiente esquema resume todo lo hasta acá expuesto:

²⁷ La grabación de esta música fue realizada por el “Cuarteto Sur”.

²⁸ Cf. con 3.3.

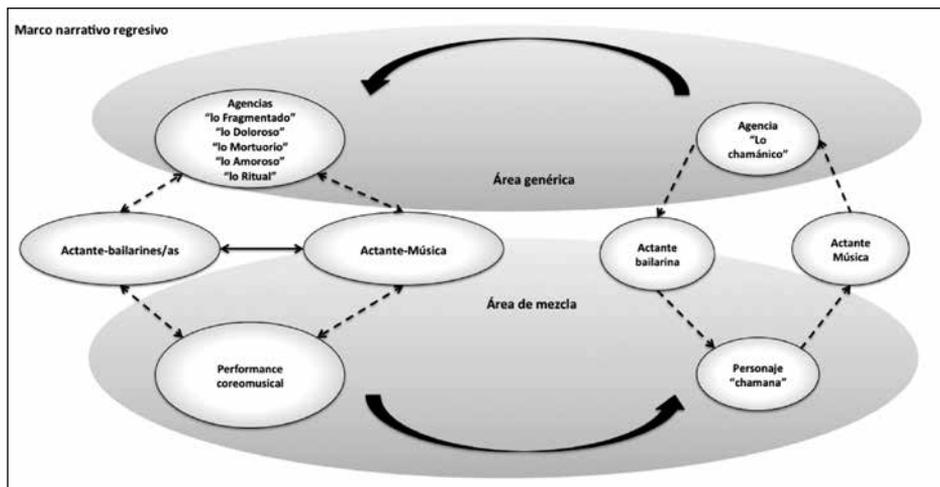


Fig. 5.: Esquema que expone las RR.CC. de la obra *Hombres en círculo durante el hechizo del tiempo*.

Elaboración propia.

Durante la obra existe una identidad coreomusical (relación *consistente*) solo a nivel estructural, coincidiendo (en *conformidad*) partes y secciones. Todos los otros aspectos coreomusicales (velocidad, ritmo, dinámica, textura, articulaciones, etc.) se presentan mayoritariamente de manera *coherente*, oscilando entre la *complementación* y la *contienda*. Esta particularidad interdependiente hace ingresar a las RR.CC. que esta genera a una nueva agencia en el área de mezcla, que podríamos denominar como "lo fluctuante". De esta manera, esta agencia media un tipo de *performance* en la que es posible percibir un flujo coreomusical similar al del movimiento provocado por la agitación ondulante de las aguas. Característica que resulta congruente con el tipo de geografía –predominantemente marítima– con las que tuvieron que convivir las culturas a las que la obra busca rendir homenaje. Solamente al final ("Parte 5 – el rito"), nos encontramos con una relación coreomusical *consistente* en velocidad, en ritmo y en estructura fraseológica. Es el único momento de la obra en que todos los actantes-bailarines y bailarinas realizan los mismos movimientos de manera sincronizada, una suerte de visualización musical que hace emerger con fuerza una última agencia, que podríamos llamar como "lo comunitario". Esta consistencia remata con la interrupción en *síncresis* (concretamente, una *síncresis* de doble ruptura) del todo coreomusical, para dar paso a un texto en selk'nam recitado por "la chamana" (representación de una declamación chamánica selk'nam) que instala la agencia "lo chamánico" como foco prioritario de atención. Con este gesto la obra finaliza.

En suma, es importante señalar que la articulación de agencias generales "lo fluctuante, lo comunitario, lo chamánico", representa un interesante patrón de energía, que podríamos figurar con la forma de un embudo, pues va de lo general a lo particular, de lo diverso a lo mancomunado. En este sentido, al responder este patrón de energía a la figura de un microactante, podemos concluir que su característica "deductiva" es en esencia su agencia mediadora fundamental. Así, esta agencia logra un fértil diálogo en coherencia con la estructura regresiva de la obra, lo que permite muchas lecturas emergentes y la movilización activa de otras agencias.

Otro aspecto relevante surge del hecho de que *Hombres en círculo...* se ha presentado en entornos muy diversos, que van desde los propios de las artes escénicas hasta los más variados sitios urbanos de características públicas. La versión acá analizada, como ya hemos señalado, corresponde a este último tipo de presentaciones. Esto resulta fundamental de considerar no solo para esta versión, sino por sobre todo para cualquier obra o materialidad artística, pues mediante la articulación entre sitio y obra se desencadenan significados de manera inevitable. En el caso de la presentación en la Plaza de la Ciudadanía, la especificidad del lugar nutrió de agencias particulares de importancia al todo coreomusical, haciendo de la *performance* una versión única e irrepetible. Por ejemplo, el sólo hecho de tener al Palacio de la Moneda de fondo, o el de escuchar en un momento el toque de izamiento de bandera del Ejército de Chile, implicaba la inevitable incidencia (intermediadora) de la agencia que podría responder a la figuración de “lo nacional”, “lo estatal” o incluso “lo militar”. Y dada la dimensión política de la obra, basada en el exterminio de las culturas fueguinas (política implementada desde, precisamente, el Estado de Chile), esta agencia cobró una especial relevancia.

Finalmente, me permito mencionar que sucedía algo similar con los sonidos de automóviles que circundaban el sector (la hora de presentación correspondía al horario punta de tráfico), que traían a colación la agencia “lo urbano” a la *performance*. Esto último dialogaba con los sonidos musicales de los cuartetos y de las intervenciones, dando un marco de fondo que se iba enmascarando conforme aumentaba la información proveniente de los parlantes y surgía con fuerza en los momentos más discretos o de silencio. Así, las agencias “lo urbano” y “lo originario” cohabitaban de manera oscilante en la *performance*, fortaleciendo, una vez más, su dimensión política.

6. CONCLUSIONES

He presentado en este estudio cómo lo que he denominado metodología de las RR.CC. proporciona una útil caja de herramientas tanto para el análisis coreomusical como para el trabajo creativo colaborativo de danza y música. Para ello, he revisado críticamente la teoría actual de las relaciones coreomusicales, para luego analizarla desde este punto de vista metodológico. Esto último mediante un detallado examen de las categorías presentes en la teoría de las relaciones coreomusicales, desde una perspectiva de redes. Finalmente –y como un ejemplo práctico– hemos realizado una breve indagación de las RR.CC. presentes en la obra *Hombres en círculo durante el hechizo del tiempo* de la compañía de danza La Vitrina (hoy Colectivo de Arte). Por todo lo hasta acá propuesto, creo que la metodología de RR.CC. aquí presentada tiene muchos alcances y proyecciones.

Primeramente, he abordado el problema de la indeterminación y del flujo transensorial que ocurre en una *performance* coreomusical, producto de las modificaciones y transformaciones de los agentes y actantes involucrados. Problema que, al momento de la escritura de este artículo, pareciera no haber emprendido con la debida detención los estudios coreomusicales. Considerando esto, las proyecciones de una metodología de estas características parecieran extensas, pues motivan interesantes preguntas respecto de los posibles nuevos campos disciplinares que su profundización requiere y acerca de la incidencia que podrían –o no– ejercer en la *performance* eventuales agentes y actantes desmarcados de los territorios disciplinares. En este sentido, también surge la discusión referida a la pertinencia de entender los campos de la música y la danza como territorios académicos delimitados y disociados. Pues un estudio orientado desde las RR.CC. demanda una aceptación de la constante dislocación de estos territorios conforme sucede una *performance* coreomusical en el aquí y ahora del suceso artístico. Estas dislocaciones con

seguridad generarán nuevas discusiones, las que probablemente tampoco serán estables, sino que fluctuarán conforme suceda el tránsito de agentes y actantes (y de sus figuraciones) durante la *performance*. Esto último contribuye a fundamentar más enfáticamente la necesidad de mirar el suceso coreomusical como un proceso continuo, que circula y se manifiesta mediante RR.CC.

Otras interrogantes que emergen desde esta metodología se refieren a los distintos niveles performáticos presentes en las RR.CC. Afirmo esto en el entendido de que la realización de un análisis de una *performance* implica una *performance* en sí misma –con analista y *performance* en el rol de actantes– y que la primera es también fruto de otra *performance* –esta vez considerando compositor o compositora y coreógrafo o coreógrafa como actantes–. Este panorama presenta nuevas fluctuaciones, sobre las que una metodología de las RR.CC. como la que aquí hemos presentado puede arrojar información orientadora para su comprensión cabal. Lo problemático y paradójico de lo que acá se plantea es que el análisis de ambos niveles también implica una nueva *performance* y así sucesivamente, produciéndose de este modo un infinito y expansivo bucle de niveles performáticos factibles de ser examinados. Y esta inestabilidad se vuelve más de manifiesto aún si los distintos niveles de análisis son consecutivamente realizados por distintos actantes. Esto da relieve a la naturaleza práctica del estudio de las RR.CC.

En último término, debido a la naturaleza postdisciplinaria y nómada de la *performance* coreomusical y, por esta razón, también de las RR.CC., creo que esta metodología puede resultar de interés y utilidad no solo para artistas y estudiosos tanto de la música (musicólogos, compositores, intérpretes, etc.) como de la danza (danzólogos, bailarines, coreógrafos, etc.), sino que en general para quien tenga la voluntad de comprender las relaciones coreomusicales desde la perspectiva de redes. Pues así como vimos que habría que desprenderse de la lógica binaria para poder entender más y mejor los modelos metafóricos presentes en el estudio de las RR.CC., también creo que este estudio puede (y necesita) nutrirse de otros enfoques diferentes a los provenientes del binario música-danza. Pareciera imperioso entonces aceptar la invitación de Le Breton para estudiar la convergencia sensorial presente en las RR.CC., esa convergencia que solicita una acción mancomunada de nuestros sentidos y que la metodología de las RR.CC. que acá presentamos podría abarcar con resultados prometedores.

BIBLIOGRAFÍA

BAL, MIEKE

1990 *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

BECERRA, GUSTAVO

1958 “Crisis en la enseñanza de la composición en Occidente. III”, *Revista Musical Chilena*, XII/60, pp. 100-124.

BERGSON, HENRI

2013 [1934] *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus.

BERISTÁIN, HELENA

1995 *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa S. A.

BUTTERWORTH, JO

2012 *Dance studies: the basics*. Londres: Routledge.

CALLAHAN, DANIEL

2018 “The Gay Divorce of Music and Dance: Choreomusicality and the Early Works of Cage-Cunningham”, *Journal of the American Musicological Society*, LXXI/2, pp. 439-525.

CHION, MICHEL

1993 [1990] *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

2012 *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Disponible en: <http://michelchion.com>. [acceso: 10 de Abril de 2017].

COOK, NICHOLAS

1998 *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

DAMSHOLT, INGER

1999 "Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music". Doctoral dissertation, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

2017 "Identifying 'choreomusical research'", *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Patrizia Veroli y Gianfranco Vinay (editores). Londres: Routledge, pp. 17-34.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1987 [1980] *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DUBATTI, JORGE

2007 *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

FISCHER-LICHTE, ERIKA

2011 [2004] *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

GOLDMARK, DANIEL

2005 *Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press.

GORBMAN, CLAUDIA

1980 "Narrative film music", *Yale French Studies*, LX, pp. 183-203.

HODGINS, PAUL

1992 *Relationships between score and choreography in twentieth-century. Dance music, movement, and metaphor*. Nueva York: The Edwin Mellen Press.

JACQUES-DALCROZE, ÉMILE

1921 *Rhythm, music and education*. Nueva York: The Knickerbocker Press.

JORDAN, STEPHANIE

2000 *Moving music: Dialogues with music in twentieth-century ballet*. Londres: Dance Books.

2015 *Mark Morris: Musician, Choreographer*. Londres: Dance Books.

2020 "Chopin's Alston and Alston's Chopin", *Dance Research XXXVIII/1*, pp. 82-120.

KAYE, NICK

2000 *Site-specific art: performance, place and documentation*. Londres: Routledge.

LAKOFF, GEORGE Y JOHNSON, MARK

1980 *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

LATOURE, BRUNO

2008 [2005] *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

LE BRETON, DAVID

2010 *Cuerpo sensible*. Santiago: Ed. Metales Pesados.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, FERNANDO

2017 *De puertas para adentro*. Barcelona, Editorial Egales.

MASON, PAUL H.

2012 "Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice", *Research in Dance Education*, XIII/1, pp. 5-24.

MILLER, DEREK

2011 "On Piano Performance – Technology and Technique", *Contemporary Theatre Review*, XXI/3, pp. 261-275.

PIEKUT, BENJAMIN

2014 "Actor-networks in music history: Clarifications and critiques", *Twentieth-Century Music*, XI/2, pp. 191-215.

SCHAEFFER, PIERRE, GUY REIBEL, BEATRIZ FERREYRA, HENRI CHIARUCCI, Y FRANÇOIS BAYLE

1998 [1967] *Solfège de l'Objet Sonore*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel et Groupe de Recherches Musicales.

SCHRÖDER, JULIA H.

2017 "Experimental relations between music and dance since the 1950s: Sketch of a typology", *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse* Patrizia Veroli y Gianfranco Vinay (editores). Londres: Routledge, pp. 139-156.

SMALL, CHRISTOPHER

1998 *Musicking: The meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press.

SMITH, ROBERT

1981 "The forms of relationship between music and dance". Tesis de licenciatura no publicada, Universidad de Nottingham.

UNGVARY, TAMAS, SIMON WATERS, Y PETER RAJKA.

1992 "NUNTIUS: A computer system for the interactive composition and analysis of music and dance", *Leonardo*, XXV/1, pp. 59-68.

VARELA, FRANCISCO J., EVAN THOMPSON, Y ELEANOR ROSCH

1997 [1991] *De cuerpo presente: Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Gedisa.

ZBIKOWSKI, LAWRENCE M.

2017 "Ways of knowing: Social dance, music, and grounded cognition", *Music-Dance. Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Patrizia Veroli y Gianfranco Vinay (editores). Londres: Routledge, pp. 57-75.

*El salto de La Tirana.
El ritmo de Chunchos, Morenos, Gitanos
y Diablos en la fiesta de la Virgen
del Carmen de La Tirana*

*The salto of La Tirana.
The rhythm of Chunchos, Morenos, Gitanos
and Diablos (Devils) at the festival of Virgin
Mary of Mount Carmel of La Tirana*

por

Jean Franco Daponte
Universidad de Tarapacá, Chile
fdaponte@academicos.uta.cl

Alberto Díaz Araya
Universidad de Tarapacá, Chile
albertodiaz@uta.cl

Nicole Cortés Aliaga
Universidad de Tarapacá, Chile
nicolcortesaliaga@gmail.com

Durante la fiesta de La Tirana se desarrollan expresiones culturales y religiosas que forman parte de la tradición músico-coreográfica del norte chileno. Una de estas manifestaciones es el ritmo del *salto*, vinculado inicialmente a los bailes *chunchos* y con una amplia difusión a partir de mediados del siglo XX. En este artículo se analizan las características sonoras, musicales y coreográficas, expandiendo el conocimiento acerca de este género musical y su contexto sociocultural e histórico.

Palabras clave: Fiesta de La Tirana, ritmo de salto, música.

During the La Tirana Festival, cultural and religious expressions are developed that are part of the north of Chile's musical-choreographic tradition. One of these manifestations is the rhythm of the salto initially linked to the chuncho dances and with wide dissemination from the mid-20th century. This article analyzes the sound, musical and choreographic characteristics, expanding the knowledge about this musical genre and its socio-cultural and historical context.

Keywords: Tirana Festival, "Salto" Rhythm, Music.

INTRODUCCIÓN¹

La fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana es la celebración que reúne a la mayor cantidad de fieles en el norte de Chile. En este espacio de congregación ritual se suceden importantes expresiones religiosas y culturales de quienes musicalizan y danzan a la “Chinita del Carmen” (Díaz 2011). Una de estas manifestaciones músico-coreográficas es el *salto*, el que corresponde a un ritmo característico de la impronta sonora de la festividad de La Tirana, cuya base musical es conocida localmente como “dos por tres”. Se estructura sobre la base de dos negras, dos corcheas y una negra, en metro de dos cuartos, siendo ejecutado por un bombo. Este ritmo está históricamente vinculado, en principio, con los bailes *chunchos* y su desarrollo responde a la incidencia de las bandas de bronce (Díaz 2009), quienes, a partir de mediados del siglo XX, fueron desplegando los componentes rítmicos, melódicos y armónicos y lo transformaron en un género musical que hoy es compartido por diferentes bailes religiosos, acompañando sus evoluciones coreográficas y cánticos en su lírica ritual². En lo formal, el ritmo del *salto* posee dos secciones que ejecutan las bandas de bronce³. La primera contiene uno a dos períodos o frases de ocho compases que son

¹ Artículo resultado de los proyectos FONDECYT Regular N° 1181844 y UTA Mayor 2022 “*Ajayu: la sombra de todas las cosas*”.

² Los *chunchos* corresponden a un baile guerrero cuyos orígenes se remiten a los antiguos habitantes del *antisuyu* y poseen una amplia difusión en Perú, Bolivia y el norte de Chile. Provistos de plumaje multicolor, danzan al compás del *salto* con sus *chontas*, varas de madera con un alambre a cada extremo, emulando a los arcos de las tribus selváticas del Amazonas. Es una de las danzas más antiguas de La Tirana, encontrándose antecedentes coloniales de su presencia. Las mudanzas se ejecutan con parejas mixtas, cuyas evoluciones coreográficas se realiza en forma interdependiente, “saltando” al realizar las mudanzas.

El baile Moreno es uno de los bailes antiguos que participa en la Tirana, con registros del siglo XIX. Se caracterizan por el uso de trajes que aluden al mundo árabe y al uso de las matracas que marcan el pulso para su danzar, cuyo sonido se asemeja al de las cadenas de los esclavos afrodescendientes que llegaron al actual norte chileno durante la época colonial. Bailan al ritmo de marcha y al son del *salto de morenos*. Esta danza puede desarrollarse con parejas mixtas o de varones, cuyas coreografías se realizan en forma interdependiente.

El baile Gitano corresponde a una danza que se presenta en la festividad a partir de la década de 1930. Sus trajes de multicolor aluden a los gitanos que asistían a la Tirana u oficinas salitreras. Se caracterizan por utilizar un pañuelo, en el caso del hombre, y el pandero en la mujer. Su danzar es ejecutado en ritmo de *salto de gitanos* desarrollado por parejas, cuyas mudanzas se realizan en forma interdependiente.

La diablada chilena es una adaptación de las orureñas (Bolivia) que llegaron en la década de 1950 a Iquique, producto de las caravanas de la amistad. Sus trajes, aunque poseen elementos de las diabladas bolivianas como máscaras, pechera y faldellín, se componen además por pantalones bombachos adelgazados y camisa cuello *mao* de color rojo. Su danzar es ejecutado en algunas marchas, pero, sobre todo, se acompañan del *salto de diablada*. Este baile es desarrollado por parejas mixtas—con evoluciones, esquemas y coreográficas que se realizan en forma interdependiente—y figurines—quienes danzan independientes de la fila— (Díaz 2011).

³ Aunque no existe una definición estandarizada de qué se debería llamar “género musical”, si podemos determinar algunos criterios de diferenciación convencionales que se han construido y desarrollado durante el siglo XX, que sirven como una guía para comprender nuestro objeto de estudio. Este presenta dos niveles. Un primer nivel clasifica a las músicas de acuerdo con su función (música para baile, música religiosa, música de cine, música tradicional, etc.) e instrumentación (música vocal, instrumental, electrónica, etc. También por el contexto social y cultural). Un segundo nivel, más específico, está dividido de acuerdo con sus propiedades (qué ritmo utiliza, qué tipo de instrumentos se conciertan, qué armonía utiliza, cuál es la su forma musical, etc.) y a sus características culturales (contexto geográfico, social e histórico, para qué o por quiénes está compuesta, etc.).

interpretados por las trompetas; la segunda, un solo período también de ocho compases, que son tocados por los bajos (bombardino, eufonio o barítonos). Cada una está subdividida en dos semifrases de cuatro compases. Este género musical rápidamente se popularizó en La Tirana, extendiéndose hacia las festividades patronales de la precordillera y a los santuarios del norte chileno (Díaz 2009).

En el imaginario social y religioso, el ritmo del *salto* es considerado como un género propio. Recibe calificativos como “neto *tiraneño*”, “regional”, “nortino”, “chileno”, con ciertas influencias en las últimas décadas de músicas populares (cumbias andinas, baladas románticas y pop) y composiciones contemporáneas de músicos nortinos. Sobre la base de un *corpus* de datos sistematizados por nuestro equipo de investigación desde 1994, con un cúmulo significativo de registros etnográficos y sonoros, el objetivo de este artículo es analizar, desde una perspectiva etnomusical y etnohistórica, el ritmo del *salto* en la festividad de La Tirana, argumentando la hipótesis de que se trata de una construcción local que sintetiza estéticas y timbres andinos, tarapaqueños y populares que, a su vez, se han transformado en la impronta de una tradición festiva, sonora e identitaria para las bandas de músicos, bailarines y peregrinos.

EL SALTO DE CHUNCHOS

El origen del ritmo del *salto* en La Tirana estaría asociado a los bailes de *chunchos*, cuyos atuendos aluden a personajes selváticos que formaron parte de los sistemas de representación catequéticos durante las campañas de evangelización en las comunidades andinas (Daponte, Díaz y Cortés 2020a). Sabemos que su presencia regional se encuentra en figuras y decoraciones de algunas columnas localizadas al interior de los templos coloniales de Tarapacá y Sibaya (Núñez 2004; Daponte, Díaz y Cortés 2020a). En La Tirana existen registros de la danza de los *chunchos* durante el siglo XIX, siendo uno de los bailes más antiguos de la festividad, al igual que los diablos sueltos, pastores y Morenos (Díaz 2011). En 1898, el periódico *El Nacional* de Iquique señaló:

Como a las 4 de la tarde, una larga y selecta comitiva, formada en procesión, se dirigían á hacer entrega de la cera que obsequian á la Virgen los feligreses, acompañados de chunchos, morenos, quillacas, cambas y lacas, individuos que con distintos trajes alegóricos representan el tiempo de los Incas, con todos los trabajadores de las oficinas, los cuales se compiten unos á otros en elegancia y valor de sus vestidos, con sus correspondientes bandas de músicos y muy distintos aunque parecidos toques, bailan sus zapateados con tanta maestría y orden al son de flautas, pitos y bombo, que es el que más descuella en un primer término, haciendo evoluciones tan bien y tan acompasadas que se puede decir son soldados de línea⁴.

Creemos que la denominación de *salto* estaría relacionada en un primer momento con el movimiento corporal de las mudanzas de los *chunchos*. Al respecto, las apreciaciones de este estilo *saltado* son referenciadas en el periódico *El Pueblo Obrero* de Iquique en 1906:

Con motivo de la pascua se han visto varios bailes de chunchos haciendo cabriolas y musarañas en muchas oficinas y pueblos de la pampa. En [Santa] Catalina vimos el Martes dos bailes de estos, que *al compás de un acordeón, bombo, caja y un triángulo, levantaban polvareda saltando y haciendo mil piruetas*⁵.

⁴ *El Nacional*, Iquique (11 de agosto, 1898) p.2.

⁵ *El Pueblo Obrero*, Iquique (29 de diciembre, 1906) p. 2. Las cursivas son nuestras.

Juan Uribe-Echevarría expuso, hacia la década de 1950 aproximadamente, cómo los mismos cultores clasificaban los estilos de danza en La Tirana. Al respecto, señalaba que “los viejos caporales dividen las compañías danzantes en bailes de paso y bailes de salto [...] *Los chunchos es baile tradicional de saltos y gran aparato coreográfico [...] dan largos saltos acrobáticos al tiempo que blanden un arco de chontá*” (Uribe-Echevarría 1973: 21-23) (ver Figura 1)⁶.



Figura 1. Chuncho del Carmen de La Tirana con lanza o chonta.
Fotografía de Franco Daponte, 2019.

⁶ *Chonta* se denomina a un bastón o tabla delgada con forma de lanza, de aproximadamente metro y medio de largo, que utilizan los bailes *chunchos* como accesorio de danza y que representa a un arco o una lanza guerrera. Su nombre deriva de un árbol que crece en la Amazonía del cual los indígenas *chunchos* de la selva construían sus herramientas y armas. En el contexto ceremonial, la *chonta* funciona también como elemento sonoro (Daponte, Díaz y Cortés 2020a). Las cursivas son nuestras.

La importancia de los *chunchos* y la difusión de sus manifestaciones radican asimismo en su antigüedad, ya que durante el siglo XIX eran los encargados de acompañar a la imagen de la Virgen en cada procesión, desplegando coreografías tradicionales en la explanada del santuario (Díaz y Lanas 2015). En 1905, la prensa informaba:

Allí, en medio del estruendo de camaretas y cohetes, y en el centro de la pampa, la imájen de María Santísima, es paseada por el pueblo en andas, que cargan sus devotos y acompañada por comparsas de indios danzantes, vestidos con sus plutorescos trajes nacionales. Hay comparsas de *morenos*, *chunchos lacas* y otros, que bailan al compás de música improvisadas de acordeones, quenás y bombos. En cada comparsa es de rigor que haya un número de demonios, brujas y demás que tratan de tentar a los danzantes y bailan a su vez alrededor de éstos⁷.

En aquel tiempo el conjunto instrumental más utilizado en la fiesta estaba compuesto por un bombo, una caja redoblante y flautines o pitos que ejecutaban las melodías (Daponte, Díaz y Cortés 2020b)⁸. Algunas notas periodísticas de la época se refieren a “numerosas cuadrillas de individuos disfrazados con trajes más extraños y pintorescos, con sus lanzas, pitos, tamboriles, etc., [que] son objeto de gran curiosidad, animación y alegría”⁹. En 1908 El *Tarapacá* publicó “Estos individuos son los que transportan de un lugar a otro a la Virgen i bailan ante élla al són de flautas de caña, pitos, tambores i otros instrumentos”¹⁰ (Figura 2).



Figura 2. Pito o flautín (superior); Quena de bronce con cinco orificios (inferior).

Museo de la vivencia Religiosa del Norte Grande.

Fotografía de Nicole Cortés. 2015.

Este orgánico instrumental acompañó a los *chunchos tiraneños* durante el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, tal como se musicalizan a los bailes *chunchos* en Paucartambo (Cusco) (Daponte, Díaz y Cortés 2020a). Juan Uribe-Echevarría agrega que “Hay algunas compañías mixtas de *chunchos* y *chunchas*. Acompañan sus danzas con bandas compuestas de bombo, cajas, pitos, flautas y alguna quena” (Uribe-Echevarría 1973:23). Durante este período los bailes *chunchos* no solo asistían a La Tirana, sino que también participaban en las festividades patronales de los poblados precordilleranos o viajaban al Santuario de Las Peñas en la Región de Arica y Parinacota. Acerca de esto:

⁷ *El Nacional*, Iquique (17 de julio, 1905), p. 5.

⁸ En esta fiesta también algunos bailes se hacían acompañar con otros instrumentos como quenás, *lakas* (conjunto de zampoñas), acordeón, triángulos y campanillas.

⁹ *El Nacional*, Iquique (18 de julio, 1902), p. 3.

¹⁰ *El Tarapacá*, Iquique (16 de julio, 1908), p. 7.

Ya de otro orden son los conjuntos menores de los Morenos Pampinos, las Cuyacas y los Chunchos. Presentan dos quenistas y un bombo las Cuyacas; dos flautines, una matraca, dos redoblantes y una caja los Morenos Pampinos y un conjunto de flautines y cajas los de Chunchos [...] sus airecillos saltones y sus toques característicos los ofrecen como audiciones formales o como acompañamientos de la danza; y de esta manera su monotonía es de muy diverso orden (Lavín 1948: 29).

En el mismo tenor, Lavín transcribe la melodía de un canto que utilizaban los *chunchos* de Iquique. Estas transcripciones incluyen el acompañamiento de flautines y un tambor que realiza un *ostinato* rítmico de corcheas (ver ejemplos 1, 2 y 3). Acerca de esto, Lavín agrega:

Los toques de los pequeños conjuntos adquieren diverso tipismo; vagamente adoptan el sistema pentáfono cuando usan quenás, pero al usar los flautines desarrollan un programa de números bailables de una fisonomía que es chilena y absolutamente regional; se extiende a las provincias de Tarapacá y Antofagasta [...] Desprecian en Las Peñas los movimientos lentos propios del pentafonismo incaico; y con sus motivos característicos de flautines y tambores y de rigurosa cuadratura, se han forjado un repertorio original del más acendrado origen folklórico. No conciben tampoco los silencios o suspiros: la ejecución «legato» sugiere el salto y la vuelta, pero no consulta en su curso y estructura ningún desarrollo: resultando una serie de continuas exposiciones temáticas [...] Como los números más bien rememorados sobresalen los sonos de los Chunchos de Iquique –parcialidades de éstos prestan su curso en Livilcar– con bien medidos toques en movimiento y carácter de «scherzo» y una desenvuelta línea melódica que los personifica en toda su dinámica y fervor. Interrogados todos los músicos sobre la paternidad de los aires que interpretan, los atribuyen a los directores de bandas o «arregladores», confundiendo la labor de éstos con la de los compositores. En el recuerdo del asistente perdurará siempre la obsesión de los sonos característicos de Los Chunchos, como una auténtica expresión de la música natural y la anónima inspiración (Lavín 1948: 34).

SALUDO (SONES DE FLAUTA)

Muy animado



(Compañía Chunchos de Iquique).

Ejemplo 1. *Saludo en flauta. Chunchos de Iquique* (Lavín 1948: 34).

PASACALLE (SONES DE FLAUTA)



(De la Compañía de Chunchos de Iquique).

Ejemplo 2. *Pasacalle en flauta. Chunchos de Iquique* (Lavín 1948: 34).



Chunchos

Nota: Los cuatro primeros números van con débil percusión sobre los tiempos fuertes del compás; el último, agrega redoble de tambor. La anotación de todos los ejemplos musicales fué recogida por el autor de este artículo.

Ejemplo 3. *Tambor para baile de los Chunchos de Iquique* (Lavín 1948: 35).

Estos antecedentes describen la circulación regional de los bailes *chunchos* y sus rasgos organológicos que se extendían hacia los poblados andinos y santuarios nortinos. En 1948 Lavín, en su visita a La Tirana, registró la expresión *Salto de Chunchos*, siendo interpretada con flautín o pito y tambor (ejemplo 4)¹¹.

SALTOS DE CHUNCHOS



Ejemplo 4. *Salto de Chunchos*. Lavín (1950:33).

Según la información de Lavín, esta melodía corresponde a un *salto* interpretado por el conjunto Cruz del Calvario que dirigía Alonso Giménez. Está compuesta por una frase musical de ocho compases en metro de tres octavos y presenta una melodía de carácter descendente. La frase está dividida en dos semifrases de cuatro compases cada una; cada

¹¹ Flautín o *piccolo* es el nombre con que a este instrumento se le llama en el ambiente de la música de concierto, orquestas y bandas militares. En el poblado de La Tirana se le llama pito, con algunos adjetivos como “de banda de guerra” o *scout*. A los intérpretes se les conoce como pitero (Daponte, Díaz y Cortés 2020b).

semifrase contiene dos motivos que presentan un patrón rítmico tribraquio y trocaico, que se extienden en un ámbito de cuarta.

Estas músicas interpretadas con aerófonos y acompañamiento de tambores pertenecen a una tradición antigua de la sierra y la pampa, por lo que muchas veces no es posible distinguir con claridad la métrica, en especial las acentuaciones binarias que se pueden sentir tanto en 6/8 como 2/4. Esto sucede con la mayoría de los repertorios andinos que se ejecutan con pifanos o zamponas, donde los ostinatos producidos por la reiteración de la fórmula también admiten variantes rítmicas (Cámara 2006: 142). Para mayor abundancia, exponemos transcripciones musicales de bailes *chunchos* que participan en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco (ver ejemplo 5) o los de Esquilaya y YahuarMayu en el Departamento de Puno (ver ejemplo 6).

The image shows a musical score for 'Chuncho de Paucartambo'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Pito solo' and the bottom staff is labeled 'Acompañamiento'. Both staves contain musical notation in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes beamed together.

Ejemplo 5. *Chuncho de Paucartambo*, año 1973 (Sallnow 1974: 108).

The image shows a musical score for 'Chunchos de YahuarMayu'. It is divided into three sections, each with its own title and tempo marking. The first section is 'N° 13 (1): 1ª mudanza' with a tempo of ♩ = 98. The second section is 'N° 14 (2): 2ª mudanza' with a tempo of ♩ = 102. The third section is 'N° 15 (3): 3ª mudanza' with a tempo of ♩ = 75. Each section contains two staves of musical notation in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, rests, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes).

Ejemplo 6. *Chunchos de YahuarMayu* (recopilación Palacios 2008: 369).

Pese a las diferencias de la percepción rítmica o métrica de los transcriptoros, es posible encontrar similitudes en el repertorio de los *chunchos* de la sierra peruana y los de La Tirana, confirmando los vínculos en las expresiones músico-coreográficas, culturales y estéticas que circulaban longitudinalmente, desde tiempos coloniales, por la sierra peruana conectada con tradiciones precordilleranas y pampinas del actual norte chileno (Díaz y Lanas 2015). Un claro ejemplo de esta situación se encuentra al comparar la transcripción que hizo Lavín de los *chunchos* de La Tirana en 1948 con las Sallnow (1973), Gruszczyńska (1995) y las de nuestro equipo en Paucartambo el 2019 (ver Tabla 1). Acerca de estas tipologías, componentes tonales y organológicos, consignemos que:

El tono de los *ch'unchus* se caracteriza por el movimiento ascendente o descendente dentro de una cuarta pura [...] La cuarta o la quinta se llenan con la fórmula rítmica básica constituidas por seis corcheas seguidas cerradas por una negra [...] el último elemento de la fórmula, sincopado, tienen una importancia especial: durante la presentación siempre se lo subraya introduciéndolo en lugar de corcheas iguales o precediéndolo con el ritmo inverso. La melodía bimétrica del tono se caracteriza por la sincopación y con oposición de los motivos rítmicos ascendentes y descendentes (Gruszczyńska 1995: 174).

Dichos antecedentes confirman su difusión en el territorio serrano colonial, tradiciones que, en las regiones de Arica y Parinacota y Tarapacá en los albores del siglo XX, fueron invisibilizadas y desplazadas por los procesos de chilenización compulsiva y desperuanización (González 2006) agenciadas por el Estado, la Vicaría Castrense y nuevos géneros musicales como las marchas *prusianas* (Díaz 2009).

TABLA 1. CUADRO COMPARATIVO. CARACTERÍSTICAS MUSICALES Y COREOGRÁFICAS COMUNES ENTRE LOS CHUNCHOS ANTIGUOS DE LA TIRANAY LOS DE PAUCARTAMBO

<p>Transcripciones</p>	<p><i>Melodía de Chunchu Tirana</i>¹².</p> <p>Salto de chunchos <small>Basado por el autor [Carlos Lavín y Sabinho "Cur del Calamar" (Adriano Gimber director)]</small></p> 	<p><i>Melodía Qaqpac Chunchu de Paucartambo, 1973</i>¹³.</p> <p>Chunchos de Paucartambo <small>Dos filos, tambor y bombo</small></p>  <p><i>Melodía Qaqpac Chunchu de Paucartambo, 2019</i>¹⁴.</p> <p>Balance <small>Qhapac: Ch' uncho</small></p> 
<p>Melodía</p>	<p>Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.</p>	<p>Melodías de carácter descendente. Motivos en ámbito de cuarta o quinta.</p>
<p>Patrón rítmico</p>	<p>Patrón rítmico que encadena patrones tribraquios y irocaicos. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación, en el último motivo.</p>	<p>Patrón rítmico que tiende encadenamientos de tres y dos notas. Acentuación bimétrica compuesta por seis corcheas en total, con sincopación en el último motivo.</p>
<p>Orgánico</p>	<p>Flautín. Acompañamiento de bombo y redoblante</p>	<p>Flauta travesera. Acompañamiento de bombo y redoblante.</p>
<p>Danza</p>	<p>Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependiente.</p>	<p>Parejas ordenadas en dos filas que realizan evoluciones coreográficas de carácter interdependiente.</p>
<p>Accesorio de danza.</p>	<p>Utilizan la chonta que representa un arma nativa de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por medio de un alambre y por entrechoque.</p>	<p>Utilizan la chonta que representa un arma de indio de la selva (arco o lanza) y que hacen sonar durante las evoluciones coreográficas por entrechoque.</p>

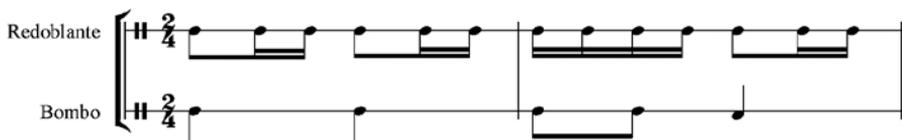
Elaboración propia.

¹² *Chunchos* registrados por Carlos Lavín (1950). Edición de Franco Daponte.

¹³ *Chunchos* registrados por Sallnow Michael (1974). Edición de Franco Daponte.

¹⁴ *Qhapac Ch' unchu*. Fiesta de la Virgen de Paucartambo (2019). Transcripción y edición de William Aravena.

Este modelo lo podemos encontrar en otros repertorios del área andina. En el ámbito tradicional es utilizado por las agrupaciones que ejecutan aerófonos con diferentes tamaños y afinaciones, como *tarqueadas*, *lakitas*, entre otros¹⁷. Enrique Cámara señala un ejemplo de las “anateadas” del carnaval andino en el alto Jujuy, cuya melodía fue acompañada “por el siguiente *ostinato*, típico del género” (Cámara 2006: 218):



Ejemplo 8. *Bombo y redoblante [anateada]*. Cámara (2006: 218).

En el ámbito popular, este modelo se utilizaba en los *huaynos* urbanos que fueron difundidos por la industria musical y las radioemisoras a partir de la década de 1970. Este estilo de *huayno* influyó en la recreación de otros géneros andinos que se masificaron, como el *takirari* o el *carnavalito* que compartían algunos de los principios básicos del *huayno* (Cámara 2006).

Para el caso del norte chileno, Juan Uribe dijo que en La Tirana “el efecto deplorable de esta verdadera cazuela musical se borra en parte, con la intervención de las lacas, quienes ejecutan, con zampoñas y quenás, huaynitos, taquiraris y pasacalles del altiplano para las danzas de cullacas y pastoras” (Uribe-Echevarría 1973:80). Asimismo, Lavín describe que en el santuario de la Virgen de las Peñas “las bandas peruanas y chilenas prefieren los huaynitos y pasacalles y no desdeñan los aires plenamente incaicos con su armonización característica” (Lavín 1948: 29). En la actualidad aún resuenan *huaynos* y *taquiraris* en la festividad de La Tirana. Empero, el modelo en cuestión solo es utilizado en los *taquiraris* que interpretan los *lakas* en espacios privados de las casas y patios *tiraneños* y no necesariamente en la explanada del santuario que es regimentado por la Iglesia y los dispositivos de la Federación de bailes. Con todo, es plausible conjeturar que este modelo rítmico circuló como un tópico sonoro que, tanto en lo tradicional como en lo popular, remitía al mundo festivo andino y, en el contexto ceremonial, evocaba a los bailes *chunchos*¹⁸.

Respecto de las melodías que se interpretaban sobre esta base rítmica, la señora Nilda Cayo relata que “eran los ‘piteros’ que tocaban, eran músicas [melodías] fáciles de aprender [recordar], había una muy conocida en esos tiempos”. Doña Nilda nos tarareó los primeros ocho compases de la Sinfonía 40, K. 550 (1788), de Mozart, que transcribimos y mostramos

¹⁷ Si bien es cierto, la repetición fiel de este modelo rítmico en estas agrupaciones de aerófonos no es una regla, sí existe una mayor tendencia a utilizarlo cuando se acompañan las danzas colectivas. Esto se debe a que la sensación de corte que producen las dos corcheas y la negra del segundo compás avisa tanto al guía como a los bailarines que una sección ha concluido y les permite disponerse para iniciar otro movimiento de la coreografía. Un ejemplo de estas *anateadas* o *tarqueadas* se encuentra disponible en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtfVymT22YE> [acceso: 25 de mayo de 2020].

¹⁸ Un claro ejemplo de la circulación de estos repertorios populares y su adopción por bailes antiguos de La Tirana se encuentra en uno de los cantos de saludo de las Cuyacas (ver ejemplo 10) que actualmente es considerado parte de su romancero tradicional (López 2000: 13). La melodía de este corresponde al conocido huayno *A los bosques* del compositor boliviano Alberto Ruiz Lavandez (1898-1949). Este fue difundido por la industria musical durante toda la segunda mitad del siglo XX y hoy es posible encontrar innumerables versiones interpretadas por reconocidos artistas populares.

en el ejemplo 9¹⁹. Es decir, la melodía del *salto*, como las danzas interdependientes en Europa y América, estaría estructurado de acuerdo con el modelo primordial establecido durante el clasicismo vienés y es justamente Mozart uno de sus más destacados representantes. Este tipo de estructura, en su forma primordial, está compuesta por dos períodos musicales que se contraponen (ver Tabla 2). Cada uno de ellos contiene una frase tautológica de ocho compases que está dividida en dos semifrases de cuatro. Estas semifrases, a su vez, están divididas en dos compases que contienen motivos rítmico-melódicos. Ambos períodos completan un ciclo de dieciséis compases que, para el caso de las danzas, se repiten hasta que terminan las evoluciones coreográficas:

TABLA 2. ELABORACIÓN DE LOS AUTORES

Forma del <i>salto</i> de chunchos de mediados del siglo XX							
Período 1 Frase de 8 compases I—————I				Período 2 Frase de 8 compases I—————I			
Semifrase 4 compases I—————I		Semifrase 4 compases I—————I		Semifrase 4 compases I—————I		Semifrase 4 compases I—————I	
Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos	Motivos

Vale decir, esta forma musical simétrica facilitaría la realización de las denominadas “mudanzas”, por lo que no es de extrañar su proyección en las festividades en las que participan grupos de bailes con evoluciones coreográficas interdependientes. Esta estructuración en frases y semifrases de 16, 8 y 4 compases, permite contar los pasos de cada movimiento coreográfico y, por tanto, realizar coordinadamente cada mudanza. Esto lo hemos constatado como equipo desde 1994, con reportes etnomusicológicos de los *chunchos*, quienes cada cuatro u ocho compases realizan un desplazamiento de los esquemas o mudanzas, como cambios de lado, avances, retrocesos, cruces entre parejas, etc. De esta forma, el ritmo del *salto* se articula como una referencia auditiva, tanto para el caporal de la agrupación –el

¹⁹ Esta transcripción corresponde a la melodía y descripción del acompañamiento con bombo, caja y *chonta* que nos realizó Nilda Cayo. Interesante es hacer notar que esta melodía continúa sonando en las festividades religiosas del norte grande, pero adaptada en bandas de bronce. El arreglo se le atribuye al músico ariqueño Carlos González alias “Palapa”, quien lo realizó durante la década de 1970 (Juan Gálvez Castellón, entrevista. 03.07.2020). Es posible que esta apropiación de la melodía de Mozart haya ocurrido por la mediación de alguna versión o arreglo en música popular que circulara en este territorio por los medios de comunicación masiva. Debido al paso del tiempo no podemos determinar la versión de referencia que nos entonó Nilda Cayo. Sin embargo, es muy probable que la versión que grabó Waldo de los Ríos en su elepé *Sinfonías* (1970) y que tuvo mucha difusión en España y varios países latinoamericanos, haya inspirado los arreglos para bronces. Un registro en vivo de este *salto* en banda de bronce está disponible en: <https://soundcloud.com/mucam/03-mudanzas-morenos-del-salto?in=mucam/sets/palapa> ; minuto: 15:00-16:30. [acceso: 7 de mayo de 2020].

que ordena el inicio o término de las evoluciones por medio de un pito o silbato deportivo o una campanilla— como para las parejas “punteras” del conjunto, que son las que guían cada mudanza. En el ejemplo 9 (ver), basado en las descripciones que hiciera Nilda Cayo Barreda, podemos observar las secuencias del bombo.

Sinfonía 40

Según Nilda Cayo Barreda Flautín-Bombo - Caja redoblante - chonta
W.A. Mozart. Tradicional fiesta de la Tirana.

The image displays a musical score for Example 9, titled 'Sinfonía 40'. It features four staves: Flauta piccolo (Picc.), Caja, Bombo, and Chonta. The Flauta piccolo part is written in G minor (one flat) and 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The Caja part uses a double bar line with a vertical line through it, indicating a specific rhythmic pattern of repeated notes. The Bombo part uses a similar notation with a vertical line through the double bar line. The Chonta part uses a similar notation with a vertical line through the double bar line. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The Flauta piccolo part includes first and second endings, marked '1.' and '2.'.

Ejemplo 9. Sinfonía 40 de Mozart, transcripción y edición de Franco Daponte.

Otro aspecto a considerar corresponde al sonido que emiten las *chontas*. Este se produce por medio de un alambre ajustado en ambos extremos que los bailarines pulsan suavemente hacia atrás y, al volver a su posición original, se genera un golpe seco en la madera. Uribe-Echevarría decía respecto de las *chontas* que “al final de una carrera, [los chunchos] dan saltos y hacen sonar los arcos como disparos de fusil” (Uribe-Echevarría 1973: 50). En términos semánticos, este sonido posee un lenguaje metamusical que remite a un personaje selvático en una actitud de culto ante la imagen de la Virgen (Vacaflores et al 2017). Los *chunchos* contemporáneos de La Tirana mantienen la misma apreciación “[el sonido de la *chonta*] representa el sonido de la flecha que es lanzada [...] este siempre acompañó la música del *salto*, para mí [la *chonta*] es un instrumento musical [...] desde que yo tengo uso de razón, se tocaba en contra del ritmo del bombo”²⁰, y tal como lo hemos verificado, el golpe de *chonta* suena en el segundo tiempo de cada compás (ver ejemplo 9).

²⁰ Rolando Díaz Aguilar, caporal Chunchos del Carmelo, entrevista, 14 de julio, 2019, La Tirana.



Figura 3. Chunchos de Iquique pulsando la chonta.
Fotografía de Marianne Fuentealba.

Como expusimos, los bailes antiguos de La Tirana eran acompañados con pito, bombo y caja, por lo que el sonido de la *chonta* de los *chunchos* se oía con más claridad, siendo parte de la orquestación. Actualmente, las bandas de bronces que acompañan a los bailes resuenan con mayor intensidad, por lo que el sonido de las *chontas* es opacado. Esto no impide que los bailarines mantengan la rítmica al batirlas.

En el plano de la estructura rítmica, por décadas las canciones del repertorio *tiraneño* para la entrada al templo, saludos a la imagen de la Virgen o despedidas están estructuradas en cuartetos²¹; se cantan *a cappella*, aunque el estribillo que se repite entre

²¹ Algunos de estos cantos se encuentran registrados en un texto publicado por Juan López (2000) titulado *Romancero de la Fiesta de La Tirana*, con transcripciones musicales de Pedro Portillo. Entre estos se encuentran doce cantos con base en ritmo de *salto*: cantos de entrada de las Cuyacas de Iquique; canto de entrada de Morenos de San Pedro; canto de entrada de los Gitanos Escuderos de Iquique; canto de entrada de los Promeseros de Iquique; canto de entrada de los Morenos de Cavancha. Cantos

cada estrofa es acompañado con “percusión y/o vientos, que pueden ser bronces, pitos scouts o zampoñas [...] los bailes tradicionales entonan sus canciones en base a tres ritmos: Salto, Vals y Marcha. El predominante es el salto, que es común a casi todos los bailes en la mayoría de sus canciones, morenos, cuyacas, chunchos, gitanos, promeseras, diabladas” (López 2000: 3).

“Cuyacas de Iquique” (Salto)



Bue-nasnoches-tengas-madre - ya-tu-hi - jo-ce-lesti-al . Empe-ra-triz-de
los-cie-los - sin-pe-ca - do - o - ri-gi - nal - sin-pe-ca-do-o - ri-gi - nal.

Ejemplo 10. Saludo (noche, tardes o días) de las Cuyacas de Iquique, transcripción de Pedro Portillo (López 2000).

Uno de los registros sonoros antiguos de estos cantos se encuentra en el documental *La Tirana, 1944* que dirigió Pablo Garrido²². Entre los minutos 3:15 a 3:45 se exhibe el clásico canto de entrada al pueblo denominado *Campos Naturales*. Este canto es casi un paradigma del salto utilizado en la lírica ritual en la Tirana (ver ejemplo 11).

de retirada de las Cuyacas de Iquique; despedida de las Cuyacas de Iquique; despedida de los Morenos de Cavancha; despedida de los Gitanos Escuderos de Iquique; despedida de las Cuyacas de Iquique y “Los Diez Mandamientos” de los Morenos de Cavancha. Todas las transcripciones de los saltos están en metro de cuatro cuartos.

²² Según Lavín (1950: 28-29) “Entre las más audaces iniciativas del avance cultural en Hispanoamérica pueden mencionarse las gestiones realizadas por la Dirección General de Informaciones y Cultura para organizar un viaje de estudio en los desiertos de la provincia de Tarapacá. En julio, provisto de las máquinas grabadoras y filmadoras, partieron en aeroplano los miembros de una misión que debía encargarse de captar los diferentes aspectos del culto carmelitano en los actos ceremoniales del Santuario de La Tirana. Componían la delegación el folklorista Pablo Garrido y los cameramen [sic] Carlos Caroca y Luis Bernal, operadores titulares del Noticiero DIC. En un metraje de media hora de proyección, se seleccionaron las escenas y momentos culminantes de la fiesta y se grabaron varias decenas de discos documentales. Aportadas a los laboratorios de Santiago estas pruebas, fueron compaginadas y encuadradas por el director Armando Rojas Castro y sincronizadas por el compositor Garrido y el radiotécnico Floreal Castro, hasta preparar un hermoso film de veinte minutos y de la máxima calidad documental” (Lavín 1950: 29). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Irrmm7Ike9bc> [acceso: 8 de mayo de 2020].

PRIMERA ENTRADA

ALLEGRO MODERATO

Cam - pos na - tu - ra - les dé - ja - nos pa - sar,
 por - que tus nor - ti - nos vie - nen a - do - rar,
 por - que tus nor - ti - nos vie - nen a - do - rar.

Ejemplo 11. *Campos Naturales*, transcripción de Juan Uribe-Echevarría (1973: 84)²³.

De esta manera, el ritmo y forma del *salto* de *chunchos* comenzó a difundirse entre los otros bailes religiosos junto con los cánticos para el desplazamiento procesional, entradas al templo, despedidas o el pulso para los esquemas coreográficos, transformándose en un género para la musicalización y en una sonoridad referente de La Tirana.

LA BANDA DE BRONCES Y LA SONORIDAD DEL SALTO

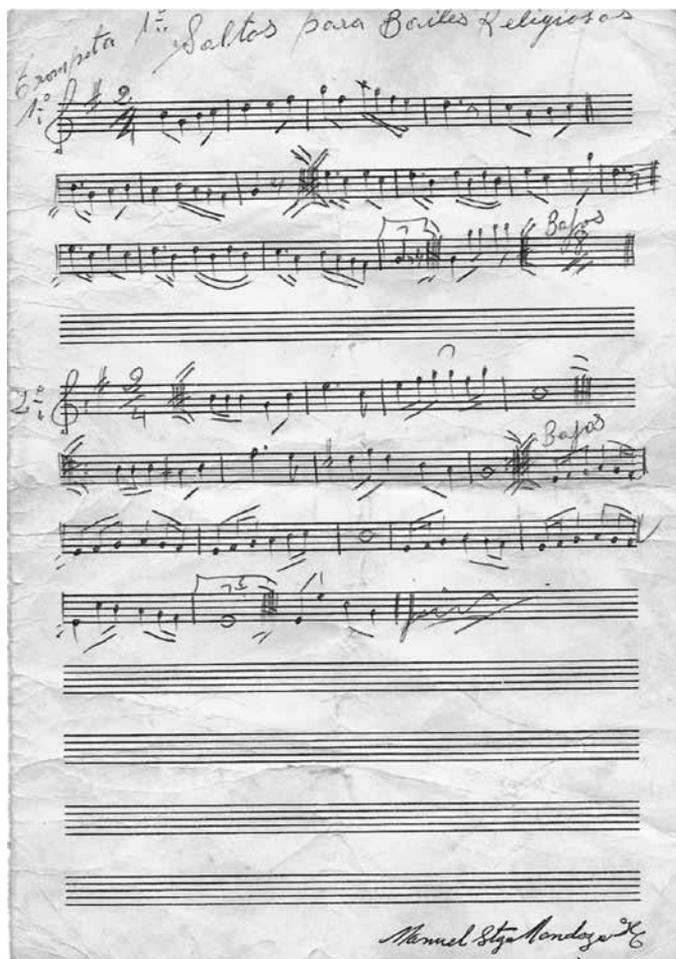
A partir de 1930, progresivamente se fueron incorporando a los bailes músicos intérpretes de instrumentos de bronce (trompetas, barítonos), introduciendo notables ajustes en las expresiones musicales y ritmos (Díaz 2009; 2011). Las antiguas melodías ejecutadas con pitos, flautas de caña y acordeón comenzaron a convivir en un mismo espacio sonoro con nuevos timbres que, a la postre, cambiaron la fisonomía del repertorio ceremonial y músico-coreográfico en La Tirana (Daponte, Díaz y Cortés 2020b). Para la década de 1940, con las agrupaciones de bailes organizadas en las oficinas salitreras y en las ciudades nortinas, el ritmo de *salto* comenzó a ser interpretado por las bandas de bronce, además de ser bailado no solo por los *chunchos*, sino por morenos, gitanos y, posteriormente, diabladas hacia la medianía del siglo. Este *salto* conservó la estructura clásica de su forma musical y la base rítmica del bombo; pero, a diferencia de los ejecutados con pitos (pífanos), repartieron los períodos musicales entre las trompetas y bajos (barítonos). Así lo recuerda el director de la banda de bronce de Pica, Tomás Cayo, quien desde los doce años participaba como trompetista del baile *chuncho* de la oficina salitrera Victoria:

Por allá por los cincuenta [...] las bandas de bronce tocaban el salto [...] *El salto era para los chunchos, los chunchos eran el primer baile que empezó a bailar el salto, esto viene de las salitreras, después ya empezaron los morenos y ahora son las Diabladas* [...] había músicos compositores de saltos; Juan Henríquez, Platero, Hermenegildo Chamaca en Pica, Victoriano Caqueo de Mamiña, que lo acompañan, [eran] cabecilla de las bandas²⁴.

²³ Esta transcripción fue publicada por primera vez en 1963 como un apartado de la revista *Mapocho*.

²⁴ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020. Las cursivas son nuestras.

Durante nuestra investigación, hemos hallado una antigua partitura titulada *Salto para Bailes Religiosos*, utilizada durante la década de 1950²⁵. Es una de las referencias escritas para bandas de bronce, otorgándonos una aproximación a la estructura musical de aquellos primeros saltos para acompañar, con instrumentos de bronce, los distintos bailes religiosos (ver ejemplo 12)²⁶.



Ejemplo 12. *Salto para bailes religiosos*, folio N° 1.

²⁵ Esta partitura se encuentra en un *corpus* de música para banda de bronce que perteneció a la ya desaparecida sociedad musical del oasis de Pica. En este corpus musical la partitura más antigua está fechada en 1890 y la más reciente es de 1954. Por esta razón creemos que este documento podría haber sido escrito durante la década propuesta en el texto.

²⁶ Es importante señalar que esta partitura es un caso excepcional, ya que para la época (1950), según nos relata Tomás Cayo, no era muy común escribir la música religiosa, porque "la mayoría aprendía solo por oído".

Esta partitura contiene cinco *saltos* enumerados correlativamente. Dos en el primer folio y tres en el segundo. La parte izquierda inferior del primer folio está firmada por Manuel Santiago Mendoza, al parecer su dueño e intérprete. Estos *saltos* están escritos en metro de dos cuartos, contienen dos o tres frases musicales con claras indicaciones para las partes que deben ejecutar las trompetas y bajos. Las frases destinadas a las trompetas son llamadas por los cultores “primera sección”, mientras que la asignada a los bajos “segunda sección”. Todas las frases están divididas en dos semifrases de cuatro compases cada una y la mayoría de estas contiene dos motivos (ver ejemplos 13 y 14). Estos *saltos* poseen algunas diferencias entre ellos: las primeras se presentan en la cantidad de frases asignadas a las trompetas, pues los *saltos* 1° y 2° contienen una sola y los *saltos* 3°, 4°, y 5° dos; las segundas en las repeticiones: el *salto* N° 2 repite cada una de las semifrases, mientras que todos los demás sus frases completas (ver Tabla 3).

Saltos para Bailes Religiosos 2

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

$\text{♩} = 96$

Trompeta

Bajos

Ejemplo 13. *Saltos para bailes religiosos* N° 2, década 1950, edición Franco Daponte.

Saltos para Bailes Morenos 3

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

$\text{♩} = 96$

Bajos

Ejemplo 14. *Saltos para bailes religiosos* N° 3, década 1950, edición Franco Daponte.

TABLA 3. ELABORACIÓN DE LOS AUTORES.

FORMA DE LOS SALTOS PARA BAILES RELIGIOSOS						
Manuel Santiago Mendoza						
Salto 1°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Bajos) Frase B (8 compases) I: —————: I			
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	No están indicadas	No están indicadas		
Salto 2°	Período 1 Frase A I ————— I		Período 2 Frase B I ————— I			
	Semifrase I: ———: I	Semifrase I: ———: I	Semifrase I: ———: I	Semifrase I: ———: I		
Salto 3°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Trompetas) Frase B (8 compases) I: —————: I		Período 3 (Bajos) Frase C (8 compases) I: —————: I	
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I
Salto 4°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Trompetas) Frase B (8 compases) I: —————: I		Período 3 (Bajos) Frase C (8 compases) I: —————: I	
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I
Salto 5°	Período 1 (Trompetas) Frase A (8 compases) I: —————: I		Período 2 (Trompetas) Frase B (8 compases) I: —————: I		Período 3 (Bajos) Frase C (8 compases) I: —————: I	
	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I	Semifrase (4 compases) I ——— I

Respecto de la estructura armónica, los *saltos* 1° y 3° están escritos en tonalidad mayor y el 2°, 4° y 5° en menor. Al respecto, es interesante mencionar que, aunque no era una regla, los *saltos* en tonalidad mayor fueron preferentemente ejecutados para los bailes morenos y las diabladas, “porque le otorgaban un carácter alegre”²⁷, mientras que para los *chunchos*

²⁷ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

y gitanos se prefería los *saltos* en tonalidad menor²⁸. En cuanto a la progresión armónica, todos los *saltos* se mueven por sus grados principales, salvo el caso del N° 2, el que posee pasos por su relativo mayor²⁹ (ver Tabla 4).

TABLA 4. ELABORACIÓN DE LOS AUTORES

PROGRESIONES ARMÓNICAS SALTOS PARA BAILES RELIGIOSOS Manuel Santiago Mendoza							
Salto N°	Tonalidad	Período 1 Frase A (8 compases)		Período 2 Frase B (8 compases)		Período 3 Frase C (8 compases)	
		Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)	Semifrase (4 compases)
1°	Sol Mayor	I - V	IV - I - V - I	IV - I - IV - I	IV - I - V - I		
2°	Mi menor	I-VI-V/III-III	III - V - I	I	I - V - I		
3°	Do Mayor	I - V - IV - I	I - V - IV - I	I7 - IV - V - I	I - V - IV - I	I - V	V - I
4°	La menor	I - V	V - I	IV - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I
5°	La menor	I - V - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I	I - V - I

En la partitura de Manuel Santiago Mendoza están escritas solo las líneas melódicas principales. No obstante, la indicación “trompeta 1°” en la parte superior del primer folio, nos sugiere que existían otras voces para el mismo instrumento. Dicha apreciación la corrobora Tomás Cayo:

Antes todos querían tocar primera voz, pero a algunos que no podían tirar agudos los pasaban a segunda voz [...] la segunda no se escribía, era a paila nomás [oído], pero casi no se hacían

²⁸ Durante la festividad de La Tirana del 2019 notamos que las bandas de bronce mantienen esta norma como una generalidad. Así, “ellos [chunchos] piden un salto que les sea más triste, a diferencia de las Diabladas [...] nosotros con la banda hemos tocado salto en mayor para los chunchos del Carmelo, pero no gustan mucho y caporal lo hace saber” (Nelson Collao, entrevista, 27 de abril, 2020).

²⁹ Resulta interesante que la primera frase de este *salto* corresponde al cachimbo de Pica, que es uno de los tres cachimbos tradicionales para banda de bronce que aún se baila en la región. Por tanto, el *salto* N° 2 es un claro ejemplo de la adaptación de música tradicional recreativa a este nuevo género ritual.

segundas [voces] en el principio, porque eran [existían] muy pocos trompetistas y había que reforzar la primera [...] por el año sesenta y cinco empiezan ya a haber músicos que venían del ejército y ahí comienzan a aumentar las bandas y las segundas voces³⁰.

Desde 1960 hubo una proliferación de los bailes religiosos y, junto con ello, las bandas de bronce provenientes en la mayoría de los casos de las ciudades de Arica, Iquique, Tocopilla, Antofagasta, Calama o salitreras como María Elena, Humberstone y Victoria, debido a procesos migratorios postdecadencia de la industria salitrera (Cortés 2015). A partir de este momento, el *salto* se difundió en las ciudades como parte de un imaginario que remitía a lo “típico” del ritmo *tiraneño*, alimentado por los reportes periodísticos, publicaciones o puesta en escena de folcloristas metropolitanos que acudían ocasionalmente a la festividad, quienes acuñaron perspectivas exóticas en torno al culto, los bailes y sus ritmos (Núñez 2004; Van Kessel 2018; Díaz 2011).

Existen algunas recopilaciones que vinculan al *salto* con el *taquirari* boliviano, debido a que ambos comparten “un patrón rítmico binario confiado a la percusión, consistente en cuatro golpes, de los cuales el tercero se subdivide en dos, que rige para diversas danzas folklóricas. Sus orígenes se encuentran en los llanos bolivianos” (Claro (1997: 23)³¹. Este tipo de apreciaciones, que transitan incluso en ambientes académicos, exponen que la denominación de *taquirari* sería un sinónimo del *salto* (ver ejemplos 15 y 16).

Saltos para Bailes Religiosos 4

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

$\text{♩} = 100$

Trompeta

Bajo

Ejemplo 15. *Saltos para bailes religiosos N° 4*, 1950-1960, edición de Franco Daponte.

³⁰ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

³¹ Entre los ejemplos sonoros del *taquirari* en La Tirana que presenta Claro en formato de casete, se oye claramente un *salto* ritual. Esta grabación está disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-79430.html> [acceso: 8 de mayo de 2020].

Taquirari
Festival de Bandas 2013

♩ = 88

The musical score is written for a brass band. It begins with a tempo marking of quarter note = 88. The first system shows the Trompetas (Trumpets) part on a treble clef staff and the Bombo (Bass Drum) part on a single-line staff. The second system continues the Trompetas part. The third system shows the Bajos (Bass) part on a bass clef staff. The fourth system continues the Bajos part and ends with a double bar line and 'D.C.' (Da Capo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 16. *Taquirari* boliviano en banda de bronces, 2018, transcripción y edición: Franco Daponte.

Acerca de este punto, don Pablo Caqueo, maestro de música oriundo de Mamiña³² y uno de los más reconocidos directores de bandas de La Tirana sostiene:

Lo que cuadraba con eso [los saltos] eran los *taquirari* bolivianos, y después música que uno inventaba. Entonces para la Tirana se inventaba, por ejemplo, se pescaba un *taquirari*, sacaban unos dos temas particulares de uno... Sacaban uno, dos temas o tres temas, y con eso daban vuelta la Tirana, completo toda la fiesta... ahora no pues, ahora llevan 40 saltos, al otro año 40 más. Y por eso que no se olvidaban los saltos de ese tiempo, porque se tocaban y al otro año se volvían a tocar. Las diabladas lo pedían y de repente se inventaban otros más, después ya fue evolucionando... se iban sacando más cosas, más cosas, más saltos, fueron agregando más saltos a la Tirana; pero antiguamente no eran tantos, eran tres, cuatro saltos nomás y una marcha, dos marchas (Capetillo y Lanás 2012: 112).

Ahora bien, existen similitudes formales y armónicas entre el *salto* del ejemplo 15 con los *taquiraris* ejecutados por las bandas bolivianas, en especial aquellas con la base rítmica del bombo que, al igual que con los *chunchos*, son utilizados en Bolivia por los conjuntos que

³² Este maestro inició su vida musical en la banda de bronces que acompañaba a los *chunchos* de Mamiña. Luego ingresó al Ejército, donde adquirió formación en teoría musical y, al salir de la institución, fundó y dirigió en la ciudad de Iquique la banda Los Yatiris, en la que se desempeñó como instructor musical.

evocan a las poblaciones de la selva³³; empero, el perfil rítmico/melódico del *salto tiraneño* presenta marcadas diferencias con el *taquirari* boliviano. Por esta razón, en el ambiente de los músicos de La Tirana manifiestan que “se parece, pero que yo haya escuchado que eran *taquirari* no, siempre fue *salto* de moreno, gitano, *chuncho*, *salto* de diablada”³⁴.

En torno a la organización de bailes, a partir de la década de 1960 hubo un crecimiento significativo de agrupaciones con la fundación de 45 nuevos bailes con 26 bandas (ver Tabla 5), de la que aún está vigente el conjunto Los Ulises, quienes en sus comienzos solo contaban con instrumentos de viento (trompetas y trombones de varilla), ya que los bailes aportaban con los músicos de percusión (Cortes 2015).

TABLA 5. FUNDACIÓN DE BAILES RELIGIOSOS Y BANDAS DE MÚSICOS QUE PARTICIPAN EN LA FIESTA DE LA TIRANA. 1900-2015.

		Bailes Religiosos	Banda de Baile			Bandas Contratadas			Total Bandas
			Solo Percusión	Banda Bronce	Bandas más Pito	Solo Percusión	Banda Bronce	Lakitas	
Períodos de Fundación	1901-1910	1	0	0	0	0	0	0	0
	1911-1920	0	0	0	0	0	0	0	0
	1921-1930	1	0	0	0	0	0	0	0
	1931-1940	6	5	0	0	0	0	0	5
	1941-1950	13	4	0	2	0	0	0	6
	1951-1960	25	12	0	5	0	0	0	17
	1961-1970	39	16	0	4	0	0	0	20
	1971-1980	44	23	0	2	0	1	0	26
	1981-1990	33	15	0	0	2	7	0	24
	1991-2000	13	4	2	0	1	17	0	24
	2001-2010	22	6	3	0	0	28	0	38
	2011-2015	4	1	0	0	0	12	1	14
No responde	0	0	0	0	0	1	0	1	
Total		201	86	5	13	3	67	1	175

Fuente: Elaboración propia a base de datos obtenidos en trabajo de campo.

³³ No así con los actuales *taquiraris* populares del mismo país, que comenzaron a difundirse desde la industria musical boliviana de los últimos treinta años.

³⁴ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

Durante este período el ritmo de *salto* fue adquiriendo otra estética en su sonoridad. Con los años, se establecieron diferencias en su uso y estilo interpretativo: los cultores identificarán las variantes entre el *salto* de moreno, con el de gitano y el de diablada, cuya principal característica radica en la velocidad del pulso, teniendo como punto de referencia el *tempo* del *salto* de *chunchos*. Es decir, a partir de este indicador se podía determinar que “el *salto* de diablo es más rápido, el *salto* gitano es más lento y el [*salto* del] baile moreno es intermedio, entre rápido y lento”³⁵. Recordemos que rápidamente la diablada se convirtió en un baile religioso que fue despertando el interés de la población y los medios de comunicación por su despliegue coreográfico, el colorido de sus trajes, las enormes máscaras y bandas integradas por un número importante de músicos (Díaz 2011). En tal contexto, el *salto de diablada* se transformó a su vez en un referente de la sonoridad que caracterizó a la fiesta. Pablo Caqueo relata:

Las músicas de las diabladas fueron marchas que copiaban de las mismas diabladas bolivianas... las marchas y la diablada boliviana bailan puras marchas. No bailan otro ritmo [...] *Entonces acá en Iquique quien sacó la diablada esa fue este el Goyo que le decían, don Gregorio Ordenes[,] él le metió el salto. Y ese salto fue 2/3* (Capetillo y Lanas, 2012: 111).

La diferenciación en cuanto al despliegue coreográfico entre las diabladas que danzan para el carnaval de Oruro y aquellas de La Tirana está dada por tratarse de festividades distintas (carnaval y festividad del Carmen), por otros contextos histórico-culturales y expresiones músico-coreográficas locales, que en el ritmo del *salto* conforman estructuras diferenciadas en La Tirana (Díaz 2011). Hacia fines de la década de 1970 se organizaron cerca de quince bailes religiosos con influencia boliviana, de los cuales trece eran diabladas, siendo acompañado por las bandas Los Ulises, Los Manolo, los Yatiri, entre otras (Cortés 2015, ver Tabla 6). En este momento gradualmente la orgánica de las bandas de bronce fue respondiendo a la formalización de contratos por su participación en la fiesta y a la progresiva profesionalización de las agrupaciones, incluyendo nuevos repertorios, sofisticación en los arreglos musicales, vestimentas y coreografías. Estos cambios generaron algún distanciamiento con otros grupos que aun mantenían hacia la década de 1980 sus vínculos con los bailes, con “mandas”, cumplimientos de promesas y tradiciones familiares o amicales al interior de la sociedad religiosa.

TABLA 6. PERÍODOS Y LUGARES DE FUNDACIÓN DE LAS BANDAS DE LA TIRANA (CORTÉS 2015).

Lugar de Fundación	Períodos de Fundación									Total
	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2015	
Alto Hospicio	0	0	0	0	1	1	0	0	1	3
Antofagasta	1	1	2	2	6	3	7	8	2	32
Arica	1	0	0	2	5	9	1	8	1	27

³⁵ Tomás Cayo, entrevista, 26 de abril, 2020.

Lugar de Fundación	Períodos de Fundación									Total
	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2015	
Calama	0	0	0	0	0	0	1	2	1	4
Caldera	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
Caspana	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Copiapó	0	0	0	0	1	0	3	0	0	4
Iquique	2	2	8	6	3	6	4	13	7	51
Mamiña	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Oficina Humberstone	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Oficina María Elena	0	0	1	0	4	1	1	0	0	7
Pedro de Valdivia	0	0	3	1	0	0	0	0	0	4
Oficina Progreso	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Oficina San Enrique	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Victoria/ Alianza	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2
Ovalle	0	0	0	0	1	0	0	1	0	2
Perú	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Pozo Almonte	0	0	0	0	0	2	1	0	0	3
Santiago	0	0	0	0	0	0	2	1	0	3
Taltal	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2
Tarapacá	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2
Tirana	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Tocopilla	0	2	2	5	5	2	0	1	0	17
Total	5	6	17	20	26	24	24	38	14	174*

Esta situación fomentó la proliferación de instrumentistas que desarrollaron el oficio de ser “músicos de banda”, adquiriendo formación teórica-musical y técnica en lo instrumental. Surgieron nuevos maestros que, junto con los destacados músicos de los pueblos precordilleranos como Mamiña, La Huayca, Pica, Tarapacá, Guaviña, Cariquima, Cancosa y otras localidades, lograron una reconocida trayectoria. Muchos de ellos tuvieron formación musical en los regimientos y filarmónicas de las salitreras como Humberstone, Victoria o María Elena, lo que cimentó la elaboración de estilos musicales, ritmos y sonoridades pampinas y *tiraneñas*. Estos maestros o “cabecillas de banda” se encargaban de transcribir, arreglar e incluso componer los repertorios requeridos por los nuevos bailes. Así, el *salto* fue variando tanto en el estilo de interpretación como en lo formal. Por ejemplo, el reconocido maestro Carlos González “Palapa” recreó un estilo de *salto* para los bailes morenos, cuya música evoca al imaginario sonoro árabe³⁶.

En Iquique, durante las décadas de 1970 y 1980, destacaron los maestros que fundaron sus propias bandas como Ulises Guerrero Cortés (Los Ulises, 1975); Ernesto Challapa y Fernando Salinas (Bronces Andinos, década de 1970); Guillermo Contreras Marín (Wiracocha, 1982) y Pablo Caqueo (Los Yatiris, década de 1970)³⁷. También estaban, solo por mencionar algunos, Carlos González “Palapa”, músico oriundo de María Elena que residía en Arica e integrante del baile gitano de Guillermo Díaz, quien fue un reconocido compositor de *saltos*. Acudían asimismo los trompetistas Juan Henríquez de la salitrera de Humberstone, integrante de la banda Los Tigres, y Avelino Mamani, quien formó la banda Los Chicos Malos; ambos tocaban también en el baile Cullagua del Carmen³⁸.

En las décadas siguientes (1980-1990) aumentaron las bandas bajo el formato de contrataciones, lo que responde al proceso modernizador atingente a las variables socioeconómicas regionales, como lo fueron la industria pesquera, la zona franca y la minería, generando cambios en la organización de los bailes al constituirse como sociedades, permitiendo aquilatar un capital para confeccionar nuevos trajes, adornos para los altares de la Virgen, construir sedes para los bailes y contratar a las bandas (Cortés 2015; Díaz 2009). Durante este ciclo, aparecieron en el ritmo de *salto* melodías más extensas en su interpretación, con frases de doce compases en las trompetas y ocho en los bajos. Sin perjuicio de lo anterior, esta forma no desplazó del todo a la versión tradicional, pero abrió el camino para que se realizaran arreglos considerables. En lo sonoro, se incorporó una segunda voz como regla en las trompetas y en algunos casos en los bajos. Esta segunda voz se movía a una tercera paralela por debajo de la voz principal. Cuando las bandas lograban contar con una mayor cantidad de músicos, se incluía una tercera por sobre la voz principal. Tomás Cayo nos relata que “había algunos músicos buenos, que podían tocar una tercera alta e incluso, podían hacer la *yegua*”³⁹.

Otra incorporación destacada fueron los platillos, los que junto con el bombo marcaban el ritmo básico del *salto*. Estos cambios se aprecian en las primeras grabaciones que realizaron algunas bandas en las discográficas nacionales y regionales. En el disco *La Tirana* (1977) de

³⁶ Un ejemplo del *salto* más conocido de este maestro está disponible en: <https://soundcloud.com/mucam/palapa-salto-gitano-las-penas-archivo?in=mucam/sets/palapa> [acceso: 8 de mayo de 2020]

³⁷ Estas bandas también circulaban entre las festividades y la proyección escénica. Es decir, acompañaban a los bailes para las celebraciones religiosas y también se presentaban en variados tambos y festivales junto con ballets folclóricos regionales.

³⁸ Miguel Cañipa y Richard Rodríguez, entrevista, 25 de julio, 2020.

³⁹ En la jerga popular de las bandas de bronce se conoce como *yegua* a un pequeño fragmento o motivo del final de una frase musical, que es ejecutada por una trompeta a una octava superior de la melodía principal. El sonido que se produce es muy agudo y con mucho *vibrato*, por lo que se asocia al relinche de las *yeguas*.

EMI ODEON Chilena S.A. y la Universidad el Norte (Iquique), el repertorio fue grabado por la banda Bronces Andinos, dirigida por Ernesto Challapa con el apoyo de Guillermo Contreras. Este disco contiene dos *saltos* de autor, “Alegre amanecer” de Fernando Salinas y “Pampita” de Ernesto Challapa. Tres años más tarde, Producciones Carrero de Iquique inauguró el decenio de 1980 con la grabación del disco *La Tirana, su música y sus cantos*. La interpretación la realizó la banda Los Sorona dirigida por Pablo Caqueo⁴⁰. En este disco se grabaron tres *saltos* que llevan por nombre “Los pillalles”, “Bajando a Tasma” y “Rumbo a La Tirana”. Aún no queda claro si estos *saltos* eran tradicionales o de autor, pero a juicio del productor Ulises Carrero, “eran los más famosos que en ese tiempo sonaban en La Tirana”⁴¹. En ambas grabaciones se escuchan claramente la incorporación de las segundas voces en las trompetas y los platillos, instrumento que, si bien se ejecutaba décadas antes, entonces se formalizaba como parte integral de la percusión de las bandas, marcando el mismo patrón rítmico del bombo. Tiempo después, los platillos van a ser tocados “cruzados” o a contrapunto al golpe del bombo⁴².

Desde 1990 el *salto* experimentó transformaciones en lo armónico, melódico e interpretativo. Los nuevos directores y jóvenes músicos se atrevieron a adaptar melodías provenientes del carnaval de Oruro y canciones pop. De esta manera, este género incorporó progresiones armónicas y estilos melódicos de sambos caporales, morenadas, *huaynos*, cumbia andina, baladas, salsa, pop, etc., acercándolo a la música popular y promoviendo su uso en las agrupaciones que contaban con una mayor cantidad de bailarines jóvenes entre sus integrantes. Paralelamente, las bandas de bronce aprovecharon el acceso a sellos locales como Producciones Carrero (Iquique) o a grabaciones individuales para registrar el trabajo y obtener recursos con la venta de *cassettes* y CD en las festividades religiosas, lo que contribuyó a la difusión y proliferación del estilo de *salto* en diferentes soportes.

En los albores del nuevo milenio, el perfeccionamiento y profesionalización de la nueva generación de directores y músicos trajo consigo una notable visibilización de las bandas, participando estas en fiestas patronales, santuarios, festivales y carnavales urbanos. Los *saltos* para este período poseen arreglos de cuatro y hasta cinco voces, con elaboradas progresiones armónicas y melódicas al incorporar tópicos musicales característicos del pop, el latín jazz, la música tropical, etc. Igualmente, aumentó el uso sincopado de su estructura melódica y se incorporaron cortes rítmicos de compleja interpretación al final de una frase musical en las percusiones. Estas innovaciones percusivas a veces se encuentran escritas en las partituras y, en otras, es parte del propio talento y eficacia de los percusionistas. La

⁴⁰ Esta banda originalmente estuvo conformada por músicos de la banda Los Yatiris. Según el productor Ulises Carrero, por problemas de derechos, para la grabación de ese disco no se podía utilizar el nombre de Yatiris, por lo que hubo que buscar rápidamente otro. Se pensó en el de Sorona, que es una maleza que crece en los bordes de los estanques de agua o cochas de los poblados precordilleranos.

⁴¹ Ulises Carrero, entrevista, 26 de abril, 2020.

⁴² Para precisar, de acuerdo con la versión de Juan Gálvez, las bandas antiguas de Iquique lo utilizaban siguiendo el ritmo de *salto* que realiza el bombo. En cambio, las bandas de Arica, por la influencia del maestro Carlos González “Palapa”, incorporaron un estilo de acompañamiento que fue bautizado como el “sincopado” o “cruzado” y que consistía en marcar con los platillos el segundo tiempo en compás de dos cuartos. Este estilo lo introduciría al parecer la sociedad Callaguallas del Carmen, que al estar integrada por bailarines de procedencia boliviana pedían el uso de los platillos a manera “cruzada”. “La diablada de Arica, que apadrinó a esta sociedad religiosa, incorporó este estilo en un viaje a La Tirana junto a ‘Palapa’, siendo esta forma ‘cruzada’ de los platillos difundida y adoptada después por el resto de las bandas ariqueñas y tarapaqueñas durante la década de 1980”. En la actualidad este estilo se ha convertido en la regla del acompañamiento del *salto* (Juan Gálvez, entrevista, 20 de julio, 2020).

familiarización del uso de la síncopa también ha fomentado que algunos percusionistas realicen un retardo en las corcheas del segundo compás del ritmo básico del *salto*, como una expresión más “acompañada” al retrotraer el golpe del bombo⁴³. Esta situación contrasta con la percusión distintiva que acompañaba antiguamente los *saltos*, empeñados en mantener el ostinato rítmico como base primordial del género.

Respecto de su estructura, actualmente los músicos nortinos siguen realizando adaptaciones en la interpretación del ritmo del *salto*, con la circulación de composiciones y arreglos musicales que agregan cuatro compases adicionales a las frases de las trompetas, denominadas “resolución”, sirviendo para anunciar la entrada de los bajos. Otra innovación es el enriquecimiento polifónico del diálogo entre trompetas y bajos. Es decir, cuando “cantan” las trompetas, los bajos las acompañan con una riquísima polifonía y viceversa, por lo que en algunos pasajes se pierde la clara y tradicional dicotomía (trompeta/bajos) propia de los *saltos* de mediados del siglo XX. Como complemento, desde los años noventa se integraron las tubas, las que en un principio ejecutaban la misma voz cantante de los bajos y gradualmente incorporaron una voz aún más grave, cuyo andar lo realizaron marcando notas propias de cada acorde en figuras de negras y corcheas. En los últimos años, las tubas se han distinguido por ejecutar en los *saltos* el bajo que identifica a las cumbias andinas, compuestos por una negra y dos corcheas en metro de dos cuartos⁴⁴.

El ejemplo más emblemático es el popular *Salto de Omar*, también conocido como *Salto del Lolo* o *Salto de Diablos*, entre otros nombres que recibe. Respecto de estas denominaciones, el reconocido bailarín de La Tirana, Juan Gálvez, relata:

Este salto es un pasodoble español que el Maestro Eduardo Maldonado transformó a la forma *salto* a mediados de la década de 1980 [...] En ese tiempo la banda los Wiracocha lo tenía en sus libretas como el *salto* N° 30 y lo tocaba para la primera diablada de Chile, Servidores de la Virgen del Carmen. Su caporal, Omar Barreda, disfrutaba mucho con este *salto* por lo que siempre lo pedía alzando su mano e indicándole con tres dedos a la banda su numeración [...] En los últimos años también se le ha empezado a llamar “El salto del Lolo” porque en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá es tocado por todas las bandas de bronce al mismo tiempo⁴⁵.

En este *salto* que se atribuye al maestro Eduardo Maldonado Salazar (oriundo de la oficina Victoria, exmiembro de banda militar y músico de agrupaciones como Wiracocha y Reales del Folclor)⁴⁶, los bajos realizan los compases de “resolución” al comienzo; luego, en la primera frase, las trompetas ejecutan su melodía solo en dos compases; los dos restantes son completados en “eco” por los bajos. En la segunda frase, la melodía es realizada por las trompetas, acompañadas en forma constante y polifónica por los bajos (ver ejemplo 17)⁴⁷. Últimamente, este *salto* se ha transformado en uno de los más populares en las festividades nortinas y también a nivel nacional, confirmando que el ritmo de *salto* identifica las sonoridades nortinas y tiraneñas.

⁴³ Esta variante se diferencia de la original en las figuras rítmicas del segundo compás, ya que, en vez de realizar dos corcheas y una negra, se ejecuta un tresillo de negras.

⁴⁴ Raúl Flores Barros, entrevista, 20 de julio, 2020.

⁴⁵ Juan Gálvez Castellón, entrevista, 3 de julio, 2020.

⁴⁶ Jaime Llanes, entrevista, 20 de julio, 2020.

⁴⁷ En algunas partituras de los músicos jóvenes aparece con la titulación de *salto* tradicional “porque creo que ya pasó a ser parte del repertorio de las bandas, al menos de Iquique, donde en su mayoría no es necesario el uso de estas partes, porque se aprende de oído” (Ricardo Miranda, entrevista, 27 de abril, 2020).

Salto Tradicional (SALTO DE OMAR O DEL LOLO)

TROMPETA EN SOL Maestro Maldonado

BARRITONO

Ejemplo 17. *Salto del Lolo o Don Omar*; arreglo y edición de Ricardo Miranda. 2019.

Otro aspecto es el uso de un recurso rítmico a la hora de adaptar o componer. Este consiste en interponer en uno o más compases figuras como saltillos, galopas, síncopas y corcheas ligadas entre sí, otorgándole a la melodía una particular caracterización asociada al género. A continuación, podemos apreciar estos cambios en una partitura de fines de la década de 1980 (ver ejemplo 18) y una actual (ver ejemplo 19).

Ejemplo 18. *Salto N° 1 de Morenos Indúes*, década de 1980 aprox.

Salto 9

Ejemplo 19. *Salto 9*, arreglo y edición de Ricardo Miranda. 2019.

A rasgos generales, podemos decir que los *saltos* contemporáneos de *chunchos* y *morenos* tienden a conservar los elementos tradicionales, mientras que las *diabladas* y *gitanos* son los que presentan más innovaciones. Pese a dichas variaciones, el *salto* posee aun dos tipos primordiales que lo definen. El primero es el ritmo del bombo y el segundo está relacionado con la construcción rítmica de su melodía, definiéndose claramente cada semifrase. Esta se desarrolla por medio de un movimiento de figuras en proporción menor a la negra; tresillos, saltillos, galopas, síncopas, cuartinas, etc., las que, en algunos compases –especialmente– de los *saltos* contemporáneos, se ligan produciendo una sensación de freno que se detiene abruptamente con una nota larga: negra, negra con punto o blanca, siempre en el primer tiempo del cuarto y el octavo compás, respectivamente. La combinación de estas características son los atributos que le otorgan identidad al género musical del *salto* y, como hemos constatado, con un correlato histórico y sociocultural que lo sustenta (ver ejemplos 20, 21 y 22).

Saltos para Bailes Religiosos 5

Manuscrito

Manuel Santiago Mendoza

Ejemplo 20. *Saltos para bailes religiosos N° 5*, 1950, edición de Franco Daponte.

Salto los Pillalles

Tradicional.

Ejemplo 21. *Salto Los Pillalles*. 1980, transcripción y edición de Franco Daponte.Trumpet in B \flat 1

CHUNCHO 1

ANTIGUO

ARR. NELSON COLLAO

Ejemplo 22. *Salto de Chuncho N° 1*, 2018, arreglo y edición de Nelson Collao.

CONCLUSIÓN

Los *chunchos* corresponden a una de las expresiones músico-coreográficas más antiguas de la festividad de la Virgen del Carmen de La Tirana. Su presencia en el área andina se nutre de imaginarios de indígenas guerreros en contextos de la evangelización colonial, redimiéndose ante la Virgen, tal como sucede en Paucartambo y en su correlato festivo como lo es La Tirana. La vigencia de este baile se ha nutrido de las creencias andinas y mestizas y de la estética virreinal, que dieron forma y significación a un repertorio amplio de sonoridades precolombinas y a la ornamentación barroca por toda la sierra, la puna y la pampa. Durante el despliegue de los esquemas coreográficos, los antiguos *chunchos* matizaron en el santuario su corporalidad con *saltos* que marcaban los tiempos del movimiento azudados por melodías de pifanos y pulsos de tambores. En dichos desplazamientos y brincos, fueron construyendo una cadencia musical como parte de una identidad local tarapaqueña, al compás de trajes emplumados, *chontas* y *saltos* aquí y allá en la explanada.

En aquella tradición de los *chunchos*, se fue incubando el ritmo que marcaría los sones que caracterizan hoy a la celebración de La Tirana del Tamarugal, que al igual que los bailarines de morenos con sus matracas, fue la antípoda de la modernización que trajo consigo el ciclo salitrero, amén de bailes que adoptarían el estilo del *salto* al danzar como morenos, diablos o gitanos (Díaz 2011).

Con el surgimiento de las bandas, la fiesta adoptó el color del bronce, sintetizándose en el ritmo del *salto* toda la fuerza de la interpretación que traería cambios y continuidades al ejecutar el *dos por tres*. La reconstitución del ritmo se caracterizó, como hemos examinado, en dos períodos musicales contrapuestos: el primero interpretado por las trompetas y el segundo por los bajos. Con el paso de los años, fue adoptado por otros bailes religiosos, convirtiéndolo en una música multifuncional, versátil, popular y, por esta razón, en la más difundida en las tradiciones religiosas del Norte Grande de Chile.

A pesar de las transformaciones, el *salto* no ha perdido su esencia, la que radica en la percusión y en sus particularidades rítmicas de la melodía. El sonido del *salto* es portador de un campo semántico, sensaciones rítmicas e identidades que condensa la historia musical de La Tirana, articulándose como un símbolo de “memoria festiva” de la religiosidad de bailarines, músicos y peregrinos de la Chinita. Como complemento, el vigor del género del *salto* ha proyectado un fenómeno sociomusical de gran vitalidad asociado al repertorio de las bandas de broces nortinas, influenciando de esta manera a las agrupaciones de otros territorios y alimentando con músicos e improntas a orquestas y grupos que residen en la metrópolis.

BIBLIOGRAFÍA

CÁMARA, ENRIQUE

2006 *Entre Humahuaca y La Quiaca. Mestizaje e identidad en la música del carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

CAPETILLO, MARÍA JOSÉ Y PAULO LANAS

2012 *Sones de la identidad. Mamiña, tierra Mmsical*. Iquique: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1997 *Oyendo a Chile*. Santiago: Andrés Bello.

CORTÉS ALIAGA, NICOLE

2015 “Historia y Organización de Las Bandas de Músicos que Participan de La Fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana. Siglo XX”. Memoria para optar al Título de Historiadora. Arica: Universidad de Tarapacá.

DAPONTE, JEAN FRANCO, ALBERTO DÍAZ Y NICOLE CORTÉS

2020a “Los Chunchos en La Tirana. Baile, música y memoria festiva en el norte chileno.” *Interciencia*, XLV/8, pp. 361-369.

2020b “Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950)”, *Utopía y Praxis Latinoamericana*, XXV/núm. Esp.13, pp. 100-120.

DÍAZ ARAYA, ALBERTO

2009 “Los Andes de bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia*, XLII/2, pp. 371-399.

2011 “En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana”, *Revista Musical Chilena*, LXV/216, pp. 58-97.

DÍAZ, ALBERTO Y PAULO LANAS

2015 “Danza y devoción en el desierto: obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo XX)”, *Latin American Music Review*, XXXVI/2, pp. 145-169.

GONZÁLEZ, SERGIO

2006. “La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: Una reflexión en torno a la fiesta de La Tirana”, *Chungara*, XXXVIII/1, pp. 35-49.

GRUSZCZYŃSKA-ZIÓLKOWSKA, ANNE

1995 *El Poder del Sonido: El Papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Ecuador: Ediciones Abya Yala.

LAVÍN, CARLOS

1948 “Nuestra Señora de Las Peñas”, *Revista Musical Chilena*, IV/31, pp. 9-20.

1950 “La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá”, *Revista Musical Chilena*, VI/37, pp. 12-36.

LÓPEZ, JUAN

2000 *Romancero de la Fiesta de La Tirana*. Iquique: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART).

NÚÑEZ, LAUTARO

2004 *La Tirana del Tamarugal*. 2ª edición. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

PALACIOS, VIRGILIO

2008 *Catálogo de la música tradicional de Puno*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SALLNOW, MICHAEL

1974 “La peregrinación andina”, *Allpanchis*, VI/7, La fiesta en los Andes, Instituto de Pastoral Andina IPA, pp. 101-142.

URIBE-ECHEVARRÍA, JUAN

1973 *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

VACAFLORES, DANIEL, ENILDA MARAZ Y OTROS

2017 *Otros Chunchos. Encuentro de promesantes en Tojo*. Tarja: La Pluma del Escribano.

VAN KESSEL, JUAN

2018 *Bailarines en el desierto. Tres sociedades de baile (Las Peñas – Ayquina – La Tirana)*. Antofagasta: Ediciones UC.

Periódicos

El Nacional (Iquique), 1898.

El Pueblo Obrero (Iquique), 1906.

El Tarapacá (Iquique), 1908.

Análisis de Lautaro de Eliodoro Ortiz de Zárate: configuración de identidades en la ópera chilena

Analysis of Lautaro by Eliodoro Ortiz de Zárate: configuration of identities in Chilean opera

por

Miguel Farías Vásquez

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

miguel.farias@uc.cl

En el presente trabajo se analiza la ópera *Lautaro* (Chile, 1902) de Eliodoro Ortiz de Zárate en búsqueda de elementos constructores de identidades. Por medio de la revisión de distintas estructuraciones de parámetros musicales, identificación de motivos musicales y el funcionamiento de estos en la obra, es posible reconocer los mecanismos de representación de las identidades subjetivas indígena y española en la ópera. Se propone que la construcción musical de identidades se vincula a movimientos nacionalistas latinoamericanos en que las figuras indígenas se presentaron como un elemento diferenciador de la tradición europea.

Palabras clave: ópera chilena, *Lautaro*, identidades, nacionalismo, ópera latinoamericana.

In this article, the opera Lautaro (Chile, 1902) by Eliodoro Ortiz de Zárate is analyzed in search of elements that construct identities. Through the review of different structures of musical parameters, identification of musical motifs and their operation in the work, it is possible to recognize the mechanisms of representation of the indigenous and Spanish subjective identities in opera. It is proposed that the musical construction of identities is linked to Latin American nationalist movements in which indigenous figures were presented as a differentiating element of the European tradition.

Keywords: Chilean opera, *Lautaro*, identities, nationalism, Latin American opera.

INTRODUCCIÓN

Si bien las primeras representaciones de ópera en Latinoamérica datan del siglo XVIII, fue a comienzos del siglo XIX que la ópera se transformó en una actividad común de las naciones recién independizadas, o en proceso de serlo. El primer montaje del siglo XIX del que se ha encontrado referencia fue realizado en Buenos Aires en 1824 y se trata de *El barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini. Sin embargo, lo que se podría considerar como un auge del montaje y creación de óperas aparece cerca de la mitad del siglo y se vincula directamente con la creación de teatros nacionales destinados a albergar a la ópera –el “género grande”– como el Teatro Principal de La Habana (Cuba, 1776), el Teatro Solís (Uruguay, 1856) y el Teatro Colón (Argentina, 1857). Esto a su vez se vinculó con los estrenos de óperas europeas en su mayoría italianas y, sin ir más lejos, casi exclusivamente compuestas por Giuseppe Verdi, las que alcanzaron gran popularidad en el continente.

Revista Musical Chilena, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 140-171

Fecha de recepción: 09-09-2020. Fecha de aceptación: 26-01-2021

Las óperas latinoamericanas, por su parte, han sido mayoritariamente producto de encargos de los gobiernos de turno bajo la intención estatal de retratar a las naciones bajo aspiraciones civilizadoras y modernizantes. Es así como se puede observar que en el transcurso del siglo XIX aparecen óperas escritas por compositores latinoamericanos, con estrenos que convivieron de buena manera con los de Verdi y que estaban en su gran mayoría relacionadas con la construcción de una identidad nacional. Este es el caso de algunas óperas como *Il guarany* de Carlos Gomes (Brasil, 1870), *Guatemotzín* de Aniceto Vega (México, 1870), *Virginia* de José Ángel Montero (Venezuela, 1873) y *Lautaro*, de Eliodoro Ortiz de Zárate (Chile, 1902). Muchas de estas óperas trabajaron el tema de la independencia, la reciente construcción de naciones o la subalternidad como eje principal para construir un relato nacionalista. A su vez, en sus relatos surgieron constantemente temáticas indígenas que se tomaron la producción de una gran cantidad de óperas nacionalistas latinoamericanas del período.

El inicio de la ópera en Chile data desde la creación de la Sociedad Filarmónica en 1826¹, pero no fue hasta 1830 que recién se representó una ópera completa en el Teatro Victoria en la ciudad de Valparaíso. A partir de ese año el interés por la ópera tuvo un importante crecimiento, lo que se demostró en el establecimiento de compañías de teatro permanentes, la constante visita de compañías itinerantes, nuevos montajes de óperas en diversas ciudades del país y la primera composición de una ópera en territorio chileno: *La Telésfora* de Aquinas Ried² (1846). Todo este proceso de integración se consolidó con la construcción del Teatro Municipal de Santiago en 1857, hito que abrió el camino para el desarrollo de la ópera en la capital. Sin embargo, se mantuvo un marcado interés por las composiciones operáticas extranjeras –con énfasis en el repertorio italiano– y no fue hasta 1895 que se estrenó una ópera de un compositor chileno: *La florista de Lugano* de Eliodoro Ortiz de Zárate.

Dicho compositor, de ascendencia italiana y española, nació en la ciudad de Valparaíso el 29 de diciembre de 1865 y a temprana edad abandonó sus estudios formales para incursionar en el estudio de violín y piano en el Conservatorio Nacional de Música. En 1886, Ortiz de Zárate obtuvo una beca estatal y viajó a Italia, país reconocido históricamente por el desarrollo de la ópera, a estudiar composición en el Conservatorio de Milán entre 1886 y 1889. Finalizado este período, egresó como compositor destacándose por su desempeño y compuso su primera ópera titulada *Giovanna la Pazza*. Así, retornó a Chile a comienzos de 1890 con un variado repertorio de obras, en el que se puede apreciar un estilo compositivo marcadamente europeo, principalmente italiano.

En las décadas que rodean al siglo XX en Latinoamérica se puede observar una nutrida lista de óperas con temáticas que involucran figuras indígenas en su argumento, las que persiguieron la finalidad de una producción de obras de corriente nacionalista, como *Atahualpa* (Carlo Enrico Pasta, 1875), *Atzimba* (Ricardo Castro, 1900), *Lautaro* (Eliodoro Ortiz de Zárate, 1902) y *Caupolicán* (Remigio Acevedo, 1905)³. Las óperas latinoamericanas, mediante esta inclusión, sirvieron como una herramienta que colaboró en la construcción de naciones modernas y comunidades aglutinadas en torno al sentimiento irracional de

¹ Dicha sociedad fue impulsada por Carlos Drewecke e Isidora Zegers, y se caracterizó por un interés por el repertorio lírico italiano, principalmente la interpretación de arias y duetos.

² Compositor de origen alemán nacido en 1810 en el estado de Baviera y que en 1844 llegó a Chile (Cuadra 2019, Izquierdo 2011).

³ En el texto de Miranda y Tello (2011: 133) es posible encontrar una muestra de óperas latinoamericanas, entre las que destacan las mencionadas anteriormente, con nombres referentes a temáticas indígenas.

admiración de lo propio y lo local, características que se relacionan con la comunidad de Anderson, que como ideología involucra sentimientos vinculados a la nación, la que se define como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 1993: 23).

En cuanto a la narrativa presente en estas óperas, resulta recurrente la idea de mestizaje como trama argumental y, en cuanto a lo musical, la oposición de discursos musicales como referencia a lo indígena en contraposición a lo europeo. En la generalidad de los trabajos acerca de ópera⁴, esta es tratada desde su influencia sociopolítica en la construcción de sociedad y de imagen nacional, pero es necesario remarcar que lo musical también influyó en este proceso; fue mediante el diálogo entre los discursos sonoros y musicales de las dualidades indígena/local y europeo/extranjero que se construyó la imagen de nación.

Esto se puede evidenciar en la trilogía denominada *La Araucana–Lautaro, Quintrala y Manuel Rodríguez*⁵– compuesta por Eliodoro Ortiz de Zárate. Los subtítulos respectivos de cada ópera que componen esta trilogía –*La conquista, El coloniaje y La independencia*⁶– manifiestan desde un comienzo una intención nacionalista. En ellos se sugiere un proceso “civilizador” en el que se puede establecer la siguiente cronología: un indígena protagonista de un proceso de colonización, que atraviesa la independencia y creación de una nación y finaliza en la construcción de una gran comunidad civilizada. De esta trilogía solo se compuso *Lautaro*, la que fue estrenada a comienzos del siglo XX (1902) en el Teatro Municipal de Santiago y de la que solo el primero de los tres actos se encuentra editado.

Siguiendo la tradición italiana e influenciándose en la tradición francesa de espectáculo, *Lautaro* lleva a cabo una conducción dramática impulsada por el triángulo amoroso y deseo sexual no consumado (Cuadra 2019: 131). El primer conflicto del libreto nace así según el cuestionamiento identitario de Lautaro frente a su pertenencia al pueblo español o al pueblo de Arauco. Este se presenta con la entrada de Ayamanque, tío del protagonista, que insta a Lautaro a traicionar a Don Pedro (Pedro de Valdivia), quien además de aparentemente salvar su vida, es también un padre para el protagonista. Frente a esto, Ayamanque junta el plano amoroso de Lautaro con su conflicto identitario al traer a Guacolda, tanto interés romántico del personaje principal como referencia directa a la patria de origen. Así también se hace presente el segundo conflicto caracterizado como un triángulo amoroso entre Lautaro, Guacolda y Catiray, quien presenta un interés romántico en Guacolda y es quien finalmente decide el destino de Lautaro.

De esta manera, en *Lautaro* Ortiz de Zárate narra en tres actos la historia de un indígena quien, a través de un viaje iniciático, transforma su categoría de paje⁷ a la de héroe⁸, pasando por un estatus de caudillo durante el segundo acto. Las categorías acá mencionadas se presentan de manera literal como títulos de los tres actos en los que se resume la propuesta extramusical que viste el libreto, una idea que en la época resultaba natural: el cambio de estatus de “salvaje” al de un ser “civilizado” y, en este caso, un héroe. Este cambio

⁴ Para más información, se sugiere consultar Álvarez (2014), Cánepa (1976), Cartagena (2014), Cuadra (2019) y Snowman (2013).

⁵ En el libreto original también aparecen los nombres de la trilogía y las óperas en italiano: *L’Araucana – Lautaro, Quintrala y Emmanuel Rodriguez*.

⁶ En el libreto original también aparecen los nombres de los subtítulos de cada ópera en italiano: *La Conquista, La Colonia, L’Indipendenza*.

⁷ Criado cuyas funciones eran las de acompañar a sus señores, asistirlos en la espera de las antenas, atender al servicio de la mesa y otras actividades domésticas (*Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/> [acceso: 10 de julio de 2020])

⁸ Esto también plasmó en los títulos de los tres actos de la ópera: I. “Il Paggio” (El Paje), II. “Il Condottiere” (El Líder) y III. “L’Eroe” (El Héroe)

se ve impulsado por una aventura amorosa: la historia entre Lautaro y Guacolda, que se desarrolla de manera paralela como un diálogo entre dos facetas opuestas del personaje principal, la que respecta a lo “salvaje” y su contraria personalidad “civilizada”.

Según esto, lo que se analizará en este trabajo será la creación de identidades indígena, española y mestiza y el diálogo entre ellas en la ópera *Lautaro* de Ortiz de Zárate, con un énfasis en lo musical mediante el análisis de la partitura. El propósito de este texto es, entonces, entregar una propuesta a la comprensión de esta obra desde un punto de vista técnico musical, con el fin de avanzar en un futuro diálogo multidisciplinar entre las artes que convergen en la ópera. Previo al análisis, es importante mencionar algunos detalles técnicos de la obra: si bien la ópera consta de tres actos, solo uno de ellos se encuentra editado –como ya se ha explicado– mientras que los otros dos solo están disponibles en manuscrito. Junto con esto, es importante aclarar que ninguno de los actos contiene números de compases, sino números de guía, que serán utilizados en el análisis para dar cuenta de las referencias. Finalmente, todas las transcripciones de la ópera presentes en este texto fueron hechas por el autor de este trabajo.

EL LIBRETO

En lo que respecta a la narrativa, desde el inicio se mencionan objetos, hechos y actitudes claves que instalan la obra en un conflicto que tiene que ver directamente con lo nacional y lo identitario. Por ejemplo, en la descripción del Acto I, se sitúa al espectador en un lugar lleno de escudos y de símbolos nacionales españoles donde Don Pedro (Pedro de Valdivia) escucha desde su ventana a lo lejos un coro de soldados, quienes cantan a su querida patria con nostalgia; se entiende que la patria es España y no el espacio que habitan actualmente. Junto a Don Pedro se encuentra Lautaro, quien es presentado “vestido de paje español” (Ortiz de Zárate 1902: 4), lo que indica que es una especie de identidad transitoria, al dar inicio el viaje de paje a héroe del protagonista.

Luego, Don Pedro hace memoria y recuerda nostálgico su tierra natal, mientras el protagonista se entristece y rememora a su padre. Algo que no pasa inadvertido a Don Pedro, quien comienza a sospechar que este último se siente desafortunado por el hecho de haber sido “salvado” y estar actualmente al servicio de los conquistadores españoles. Lautaro, sin dudar, corrigiendo y rectificando estas sospechas referentes a su identidad, responde:

¡Libreme el cielo!... Pero cuando vos recordabais vuestra patria, vuestros lares, yo también pensé en la mía i en el ángel divino que allí dejé (Ortiz de Zárate 1902: 6).

La referencia hace alusión, por una parte, a la patria de don Pedro (España) y, por otra, a la de Lautaro (Rhagko⁹); junto con esto, la mención de Guacolda como un “ángel divino” se relaciona desde lo sentimental y lo subjetivo a la patria y su recuerdo nostálgico. Aquí podemos observar cómo la irracionalidad nacionalista se vuelve romántica, al estar vinculada a un romance que quedó relegado junto con la patria misma.

Por lo visto hasta ahora, en el libreto se presentan dos problemáticas: lo amoroso y lo nacional-nostálgico, pero más adelante se evidenciará que, detrás de estos, se esconde un conflicto mayor: la definición de identidad. Según esto, se ha observado cómo Pedro de Valdivia cuestiona si Lautaro es feliz con su actual situación, ya que por un lado recuerda

⁹ Territorio que en la actualidad corresponde a la provincia de Arauco, Región del Biobío (*Diccionario Mapuche*, disponible en <http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2018/01/006.Diccionario-Mapuche.pdf>. [acceso: 10 de julio de 2020]).

con amor su pasado y tierra y, por otro, siente un odio importante por su situación actual, pasando de guerrero a paje español, lo que podría causar un cuestionamiento identitario. Pero este diálogo entre identidades no se encuentra únicamente en un nivel narrativo, sino que también está vinculado directamente con el discurso musical de la obra: la construcción de los personajes musicales, la creación de sus temas o *leitmotivos* y cómo se relacionan estos en la partitura.

MOTIVOS

Resulta interesante realizar una revisión de algunos de los motivos melódicos –y en algunos casos *leitmotivos*– que se han encontrado en la obra y sus explicaciones o inserción en la partitura, el aporte al argumento y a la construcción de personajes. Muchas veces estos motivos obedecen a la caracterización de rasgos identitarios de los personajes, expresados a base de una fórmula rítmica o melódica estricta, como es el caso del ritmo de Lautaro o la melodía que representa a Don Pedro. En otros casos, como en el de Ayamanque, se utilizan sonoridades que representan su identidad, siempre con vínculos a las representaciones sonoras identitarias que se han podido descifrar en el análisis. A continuación se presentarán algunos ejemplos:

Don Pedro:



Figura 1. *Leitmotiv* de Don Pedro.
Compases 18-19 de guía 4.

El motivo melódico descendente que acompaña muchas de las entradas de Don Pedro (ver Figura 1) sufre variaciones interválicas en ocasiones, pero el contorno de su construcción melódica se mantiene (ver Figuras 2 y 3):



Figura 2. Variación del *Leitmotiv* de Don Pedro.
Compases 27-28 de guía 4.



Figura 3. Variación del *Leitmotiv* de Don Pedro.
Compases 37-39 de guía 4.

Según esto, se puede afirmar que es un motivo que en su andar resalta algunas disonancias y sostiene tensiones armónicas en sus notas largas. Tanto disonancias como tensiones exaltan el carácter “complejo” del giro melódico.

Lautaro:



Figura 4. *Leitmotiv* de Lautaro.
Compases 50-51 de guía 4.

El *leitmotiv* que intercala tresillos y pares de corcheas logra dar la idea de un vaivén identitario entre lo indígena y lo español (ver Figura 4); en su primera aparición no es Lautaro quien canta, pero se sugiere que Don Pedro se acerca al indígena (ver Figura 5).



Figura 5. *Leitmotiv* de Lautaro, al ser mencionado en partitura por Don Pedro.
Compases 31-32 de guía 4.

Muchas veces este motivo rítmico está sugerido en los acompañamientos que intercalan tresillos con otros ritmos o notas largas. Este procedimiento siempre está vinculado a sugerir alguna relación con lo indígena, tal es el caso, por ejemplo, del “Racconto di Lautaro” (ver Figura 6):



Figura 6. *Leitmotiv* de Lautaro sugerido con la inclusión de rítmicas ternarias en textura instrumental. Compases 46-48 de guía 4.

Aymanque.

Los motivos melódicos asociados a Aymanque son principalmente dos. El acompañamiento que agrupa un tresillo y nota larga, referenciando a la fórmula yámbica del “corto-largo” (ver Figuras 7 y 8):



Figura 7. *Leitmotiv* rítmico de Aymanque. Compases 14-16 de guía 12.



Figura 8. *Leitmotiv* rítmico de Aymanque. Compases 17-19 de guía 12.

O melodías que también están vinculadas a la agrupación de tres notas, referenciando nuestra percepción auditiva hacia lo ternario (ver Figura 9):

Più vivo e solenne (♩=80)
Ayamanque

Quan - ti di Spa - gna in - fe - sta - no

Più vivo e solenne (♩=80)
mf

Figura 9. Variaciones rítmicas que sugieren estructuras ternarias, principal característica de *Leitmotiv* de Ayamanque. Compases 39-42 de guía 16.

Un caso más interesante es la primera aparición de Ayamanque; se presenta un motivo que pareciera exponer una transformación motívica de la melodía que acompaña a Don Pedro. El acompañamiento de Ayamanque traza el contorno de una retrogradación de la inversión del que representa al español (ver Figura 10):

Figura 10. Acompañamiento de Ayamanque que dibuja retrogradación de la inversión del *Leitmotiv* de Don Pedro. Compases 1-3 de guía 10 (manuscrita).

Esto podría interpretarse como la presentación de Ayamanque como contrario a Don Pedro. En este caso, Ayamanque es un Cacique, un líder igual que Don Pedro, que viene a hablarle a Lautaro de su identidad, tal como el español, y que además representa una especie de avanzada en el plano del enfrentamiento que existirá después.

Don Pedro-Lautaro:

Cuando hablan del pasado y de la duda de Lautaro respecto de su identidad a causa de la nostalgia, en un momento las características musicales de los acompañamientos se intercambian, como ya se ha mencionado (ver Figura 11):

The image shows a musical score for two vocal parts: Lautaro (Laut.) and Don Pedro (D. Pedro). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'con entusiasmo' and 'f' (forte), with a tempo of 'Tranquillo (♩=108)'. The lyrics for Lautaro are 'sai al-lun-ge-lo di-vin-che là la - sciai' and for Don Pedro 'Nel...l'a pri-le del...la vi - ta ap-pe na e-ri tu'. The second system is marked 'Tranquillo (♩=108)'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, which illustrate the 'trocado motívico' (metric interchange) mentioned in the caption.

Figura 11. Trocado motívico en los acompañamientos de Don Pedro y Lautaro.
Compas 13-18 de guía 6.

Lautaro-Ayamanque.

En el “Duo di Ayamanque e Lautaro”, se superponen tresillos con corcheas. Esto sumado a la duda de Lautaro, que se pasea entre lo binario y lo ternario, pudiera referenciar al choque español-indígena que se produce en el primer diálogo entre los dos personajes (ver Figura 12):

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is in 4/4 time and marked 'animando'. The score consists of two systems. The first system features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with several triplets (indicated by a '3' over the notes) and accents. The second system continues this pattern. The overall effect is one of rhythmic tension and complexity, reflecting the 'superposición de binario y ternario' (superposition of binary and ternary) mentioned in the caption.

Figura 12. Superposición de binario y ternario, en discusión de Ayamanque y Lautaro.
Compas 1-3 de guía 13.

Más adelante, cuando Ayamanque le cuenta a Lautaro acerca de la situación de sus padres, se puede observar el primer indicio del protagonista de querer volver con sus hermanos de sangre. Por primera vez asegura que se alejará de Don Pedro, aunque luego se niega a traicionarlo o matarlo.

En el acompañamiento musical se observan dos figuras de tresillo intercaladas, lo que, situado en el discurso musical, pareciera ser una respuesta a la anterior superposición de binario y ternario, siendo ahora ambas capas melódicas ternarias, mas no simultáneamente (ver Figura 13):



Figura 13. Superposición de ritmos ternarios con desfase, en discusión de Ayamanque y Lautaro. Compases 9-10 de guía 20.

LA MÚSICA

El análisis de *Lautaro* devela estrategias compositivas que se pueden asociar a formas de representación de lo exótico, tópico presentado recurrentemente en ópera desde los inicios del género. Estas representaciones sugerentes de caracterización de personajes catalogados como exóticos no se presentan de manera exclusiva desde una perspectiva de compositores europeos, sino también en obras de compositores latinoamericanos del período, como son los casos del brasileño Carlos Gomes (*Il guarany*) y el mexicano Melesio Morales (*Ildegonda*), en donde los autores son capaces de construir y posicionarse en una identidad intermedia entre lo latinoamericano y lo europeo por medio de recursos y asociaciones musicales que quedan evidenciadas en la partitura.

Sin embargo, las asociaciones entre el ideario exótico de los personajes, en conjunto con el argumento narrativo y la naturaleza, función y características de la música, no necesariamente se establecen de forma directa. Según Volpe (2007), muchos investigadores han pasado por alto las formas de representación del imaginario exótico cuando los recursos instrumentales o compositivos no se vinculan de manera directa a un género o geografía específicos. Junto con esto, la autora plantea que el proceso de exotización de una cultura ajena es más complejo que la aplicación inmediata de sonoridades a personajes específicos. De esta manera es posible encontrar, dentro de este proceso, elementos recurrentes del lenguaje musical occidental estandarizado que aluden a ciertas ideas exóticas al enmarcarse en contextos específicos.

En el caso particular de *Lautaro*, mediante el análisis de ciertos pasajes y momentos claves se puede apreciar la forma en que la obra se inscribe dentro de un paradigma de exotización, que Locke (2007) denomina como “paradigma de toda la música en su contexto”, el que contrasta con la representación de sonoridades directamente vinculadas al imaginario de una cultura extranjera. De manera no explícita, el compositor logra caracterizar musicalmente a los personajes con ciertas ideas que se asocian a las diferentes culturas que conviven en la sociedad decimonónica. Así, los personajes de Lautaro y Pedro de Valdivia, si bien no son acompañados por músicas de sonoridad inmediatamente mapuche –uno de los pueblos originarios con más peso social y demográfico de Chile¹⁰– o española, se configuran con una dualidad contrastante que deja entrever convenciones que, para la época, se pudieron considerar verdades absolutas.

¹⁰ Para más información, revisar <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-781.html> [acceso: 4 de marzo de 2021].

En esta obra, Ortiz de Zárate otorga una identidad propia y contrastante a cada personaje mediante el establecimiento de motivos y tipos de lenguaje de manera singular, lo que facilita la conexión con el auditor por medio de la memorización de características de los personajes, estados de ánimo y acciones. Estas asociaciones conllevan implícitamente ideas extramusicales que son vinculadas a la reproducción de estereotipos en torno a los pueblos indígenas y su “inferioridad” ante la concepción de la sociedad europea, dejándose entrever el supuesto carácter estructurado y complejo del conquistador español con la división musical binaria, en contraposición a la nobleza pura, salvaje y natural del nativo representada mediante la división musical ternaria. A continuación se abordarán en detalle las formas de representación musical de estas y otras ideas presentes en la ópera.

Pedro de Valdivia y Lautaro

La aparición de Pedro de Valdivia en la ópera se produce en la segunda mitad de la primera escena del acto uno, tras una introducción construida sobre un compás ternario en la que figura un coro de voces masculinas. La entrada del capitán español coincide con un cambio de métrica a compás cuaternario y tempo *moderato* de baja densidad propio de un recitativo (ver Figura 14).

Don Pedro
che ascolta del balcone

Moderato (♩=126)

Moderato (♩=126)

Sil — Non me. no del So — gnoi rag-gi

Figura 14. Entrada de Pedro de Valdivia y cambio de compás.
Compases 15-21 de número de guía 4.

En este momento se dejan entrever las primeras formas de representación que, para este punto introductorio, sirven como distintivos para el reconocimiento entre personajes. En el compás 31, momento en el que Pedro de Valdivia se refiere a Lautaro, se introduce en la música instrumental el primer *leitmotiv* asociado al mapuche. Este breve pasaje se conforma de una melodía por superposición de terceras con dos trisillos separados por dos corcheas. La naturaleza rítmica es única en lo que va del primer acto, siendo otras subdivisiones ternarias utilizadas solo como adornos y notas de paso (ver Figura 15).

Don Pedro

avvicinandosi a Lautaro

si - - a

Figura 15. Material motivico o *Leitmotiv* de Lautaro en el acompañamiento.
Compases 31 y 32 de guía 4.

Resulta importante destacar la composición rítmica del *leitmotiv* mencionado, debido al rol que cumplirá para la articulación del análisis que se presentará a continuación. Las agrupaciones ternarias, que aparecen notoriamente por primera vez en la obra con este *leitmotiv*, parecen vincularse a Lautaro; incluso en la Figura 15, con Pedro de Valdivia cantando, al aparecer la indicación *avvicinandosi a Lautaro* –acercándose a Lautaro– se puede oír por primera vez el tresillo en cuestión. El acompañamiento asociado al español comienza a intercalarse en los siguientes compases para luego precipitarse antes de la entrada de Lautaro en el compás 41, en donde la música cambia drásticamente (ver Figura 16).

Don Pedro

Tu me-sto sei Lau-tar? ti spia-ce for-se cio che Lie - to mi fa?

Lautaro

con stranezza

Si-gnor che di - ci? Spia-cer mi ciò che ti fa lie - to? Mai!_

Figura 16. Precipitación de motivo español y entrada de Lautaro.
Compases 36 a 44 de guía 4.

El acorde que acompaña la entrada de Lautaro, re sostenido –con séptima disminuida– que se utiliza en el contexto como sensible de mi mayor y como punto de resolución de la precipitación del material previo, es también un punto de partida para el establecimiento de los recursos que acompañarán a Lautaro en los próximos compases con su solo. Se puede apreciar en la partitura la desaceleración rítmica del acompañamiento de Pedro de Valdivia y un cambio del estilo fugado que permea la sonoridad del español hacia una cadencia compuesta de sonidos cortos y enérgicos separados entre sí, la que se puede tildar de sencilla –debido a que es un bloque sin matices ni complejidades internas– frente a la textura fugada expuesta por el español, construida por melodías superpuestas independientes que interactúan de manera más compleja.

De esta manera, es importante señalar que el cambio del estilo en la cadencia que comienza en el compás 37, que contrapone dos polos asociados al español y al indígena, es un recurso evidente que propone una dicotomía entre el contrapunto –cargado de una tradición europea docta– y el carácter trivial de los acordes homofónicos –que por siglos han sido renegados al dominio de la música folclórica, popular o de tradición oral–. Así, las primeras palabras de Lautaro en la obra se ven acompañadas de sonidos cortos que no solo reflejan las ideas expuestas anteriormente, sino que también proponen un acercamiento al ideario de la sonoridad asociada a lo mapuche que, como veremos más adelante, circulaba por los espacios intelectuales de la época de composición de esta ópera.

Racconto Di Lautaro

El “Racconto Di Lautaro” comienza en el compás 45 (guía 4) con armadura en do mayor y varios acordes arpegiados en la tónica; en seguida, una melodía figurada en grupos de tres notas, específicamente en tresillos, introduce el canto de Lautaro, quien inicia repitiendo constantemente la nota do (tónica) y luego sol (dominante) para luego volver a la tónica (ver Figura 17).

RACCONTO DI LAUTARO

Animato (♩=152)
Lautaro

Ben mi ram-men - to il di

Figura 17. Inicio de Racconto de Lautaro.
Compases 45-48 de guía 4.

A partir de ese momento comienza progresivamente a ampliar el registro, desarrollando una mayor movilidad melódica que desemboca con un si bemol agudo en el compás 10 de la guía 9 (ver Figura 18).

Figura 18. Final de la primera escena. Si bemol agudo de Lautaro.
Compases 9-13 de guía 9.

Si bien se puede apreciar que el inicio de esta sección, al presentar acordes repetitivos, refleja parte de la idea de una música sin complejidad rítmica, el análisis del *leitmotiv* de Lautaro, que se introduce con ritmo de tresillos en el compás 50 de la guía 4, deja entrever otra posibilidad (ver Figura 19).

Figura 19. *Leitmotiv* en compás 50 y fin de melodía monótona.
Compases 50-51 de guía 4.

Por una parte, se logra observar que el *leitmotiv* tiene como protagonista al tresillo, un ritmo que en la obra se puede vincular a lo indígena o primitivo¹¹, pero, por otra parte,

¹¹ Lo primitivo normalmente se vincula a una escritura rítmicamente simple, en bloques regulares o irregulares, y en su mayor parte con referencia a lo folclórico o indígena (para más información revisar Stallings 2005; Moreira 2013, 2016; Brlecic 2020). En nuestro caso y en referencia a lo anterior, lo primitivo se articula rítmicamente en corcheas (octavos) y se agrupa en ritmos ternarios o irregulares (grupos de 3 o de números poco utilizados y muchas veces impares, resultado de sumar unidades pequeñas rítmicas a grupos ternarios). Esto puede observarse en la vinculación del uso de los modos rítmicos para la descripción de ritmos tradicionales, como en la música mapuche que utiliza el llamado modo yambo, construido por una parte corta y una larga. En la notación musical occidental, tradicionalmente se toma el corto como unidad y el largo como el doble de ésta. Por lo tanto, esta suma entrega un grupo ternario, que pareciera definir la vinculación de lo ternario a lo indígena en muchos casos.

los tresillos se alternan con dos corcheas, un tipo de agrupación binaria que suele estar relacionada en la obra con lo español o civilizado. Esto permite afirmar que el motivo principal no se construye precisamente de una representación sonora de lo mapuche, sino más bien refleja un conflicto o diálogo entre la identidad étnica de este personaje y su constante interacción con el comandante español.

El *leitmotiv* se extiende y se precipita hasta una sección en que la música instrumental adquiere otro carácter, mediante la introducción de material neutral, que sirve como un recurso dramático. Esto se visualiza en los compases 13-15 de la guía 6. En el compás 16 ocurre una situación especial: se posiciona el canto de Pedro de Valdivia sobre el acompañamiento ternario de Lautaro y luego ocurre lo contrario en el compás 26 (guía 6), en el que Lautaro aparece cantando sobre un acompañamiento binario propio del personaje español (ver Figura 20). Estos trocados evidencian aún más las diferencias estilísticas asociadas a las identidades de cada uno de los personajes y complementan la idea de la sección en que sus destinos cruzados los han transformado en un solo grupo. Lautaro y Don Pedro forman parte de la misma comunidad.

The musical score for Figure 20 is divided into three main sections:

- Section 1 (Measures 13-15):** Labeled "Lautaro con entusiasmo" and "Tranquillo (♩=108)". The vocal line for Lautaro is in treble clef with lyrics: "sai al-lan - ge-lo di - vin - chelà la - sciai". The piano accompaniment is in bass clef with a ternary (3/8) time signature.
- Section 2 (Measures 16-25):** Labeled "D. Pedro" and "Tranquillo (♩=108)". The vocal line for D. Pedro is in bass clef with lyrics: "Nel-l'apri - le del... la vi - ta ap-pe - na e-ri ta". The piano accompaniment is in treble clef with a ternary (3/8) time signature.
- Section 3 (Measures 26-30):** Labeled "Andante largo (♩=66)". The vocal line for Lautaro is in treble clef with lyrics: "Quel che pro-va-va l'a - ni - ma io non sapevo al - lor... Or ben lo". The piano accompaniment is in bass clef with a binary (2/4) time signature.

Figura 20. Permutación del acompañamiento motivico entre Lautaro y Don Pedro. Compases 13-30 de guía 6.

Duo di Ayamanque e Lautaro

Antes de continuar con el análisis propiamente musical, es justo mencionar que los compositores también utilizaron fuentes escritas para representar las culturas indígenas. En el caso de esta obra, una de estas fuentes fue *Historia de la civilización de la Araucanía* (1898) de Tomás Guevara, en la que se entregan detalles acerca de la vida y cultura mapuche que, para la época, eran proclives de ser considerados material representativo de la cultura indígena. Algunas de las ideas de representación que se desprenden del libro de Guevara pueden ser evidenciadas en la escena tres del primer acto en el “Duo di Ayamanque e Lautaro”. En ella, la naturaleza del acompañamiento se ve mediada por las identidades de los personajes de la escena: Lautaro como protagonista indígena que fluctúa respecto de su elección de identidad por el apego con Don Pedro y Ayamanque como indígena sin conflictos de identidad.

Desde el inicio se presenta una variación del *leitmotiv* de Lautaro, esta vez como monodia y no como melodía por superposición de terceras; la conformación de los ritmos se mantiene, pero el rango melódico es ampliado y su direccionalidad varía al convertirse en una línea oscilante y sinuosa. Sin embargo, entre los elementos más característicos del inicio de esta escena se encuentran los tres tresillos de corchea acompañados de una negra que aparecen en el alzar al compás 14 y en el alzar al compás 17 de guía 12 (ver Figura 21). Si bien la duración del tresillo de corchea es igual a la de la negra que le sigue, la diferencia entre la cantidad de notas en un tiempo contrasta con la solitaria nota de la segunda mitad del elemento. El tresillo da la sensación de una unidad corta que se contrapone con la duración larga y estable de la negra.

Figura 21. Tresillos del acompañamiento en dúo de Lautaro y Ayamanque.
Compases 14-16 de guía 12.

Las unidades cortas seguidas de una unidad larga, dentro del imaginario de lo indígena y sobre todo vinculado al pueblo mapuche, pueden encontrarse en las descripciones del

arte y la industria de la publicación de Guevara. En ella aparecen transcripciones de cantos y rituales en los que mayoritariamente figuran notas de duración breve acompañadas de una nota larga (ver Figura 22) y, aunque la diferencia entre las duraciones de la primera y la segunda nota es mayor a la que se puede encontrar en el pasaje descrito anteriormente, corresponde destacar la similitud de la naturaleza “corto-largo” de ambos ejemplos musicales. Esto permite comprender que la supuesta variación del *leitmotiv* de Lautaro que observamos no es tal, sino que corresponde al motivo que presenta a Ayamanque: una especie de llamado o fanfarria que representa lo indígena desde lo técnico musical, en el contexto sociohistórico en el que el compositor lo referencia.

1 **NGILLATUN**

Largo

Vu-re-ni-an vu-cha huen-tru Vu-cha cha-o ey-mi a-m
 Vu-re-nen gu-ne-chen Vu-re-nen ngá-ne-chen Ey-mi ma-i
 lle-gu mu-in ey-mi bla-me-ngo-in lu-cu-tu-que-
 in pra-quin-tu-que-in tu-que-in

2 **MACHITUCAN**

Cú-me la-huen me-ngo-a-i cú-me ma-chi ñe-li
 mo-ge-lan quin-tuan ma-hui-da meu me u
 me-lli co lla-huen re-pau-pau-huen qui-tu-an

Figura 22. *Historia de la civilización de la Araucanía*, recopilación de Tomás Guevara (1898). Ilustraciones contenidas entre páginas 282 y 283.

El “Duo di Ayamanque e Lautaro” también se caracteriza por estar conformado en gran parte por acordes estáticos que se repiten con una frecuencia estable (ver Figura 23). Si bien esto no pueda ser vinculado directamente con los postulados musicales encontrados en la publicación de Guevara, es posible plantear que el compositor vuelve a utilizar acá la diferenciación complejo-simple utilizada en escenas atrás, respecto de las texturas musicales presentadas por Don Pedro y Lautaro. Ortiz de Zárate diferencia este tipo de acompañamientos del de aquellas escenas en las que figura el capitán español, en donde predomina el contrapunto y las melodías con subdivisión simple.

Ayamanque

sco - re i fi gli del - la pa - tria che tu tra - disci o vi - le ri - ta tra -

Lautaro

en - do in co - dar dia ser - vi - le Lo in - e pa - ro le a - tra ce mon - te du - re

Figura 23. Extracto del dúo de Lautaro y Ayamanque.
Compases 35-46 de guía 14.

Como se ha podido evidenciar, dicha contraposición de acordes y melodías contrapuntísticas es un recurso que permite posicionar al personaje dentro de una tradición musical u otra. Asimismo, el compositor adscribe a la idea de que estos recursos estilísticos son capaces de conectar con una tradición cultural que aloja, de forma directa o indirecta, las características musicales a las que se hace referencia. Tal como el inicio del “Racconto di Lautaro” en el compás 45 (guía 4) de la primera escena, el “Duo di Ayamanque e Lautaro” se posiciona dentro de una sonoridad trivial de naturaleza repetitiva, tosca y, al mismo tiempo, enérgica (ver Figura 24).

DUO DI AYAMANQUE E LAUTARO

Moderato (♩=100) **Ayamanque** **Risoluto (♩=144) (interrogando)**
 In-te-si io

Moderato (♩=100) **Risoluto (♩=144)**
 meditando *f*

Figura 24. Inicio del dúo de Lautaro y Ayamanque.
 Compases 11-16 de guía 12.

El punto de mayor tensión de esta sección comienza cuando las voces de Lautaro y Ayamanque se superponen en una especie de pregunta y respuesta que poco a poco se precipita. Esto se resuelve en el compás 22 de la guía 20, ya que la repetición de acordes vuelve y se consolida con tresillos de corchea acompañados por la inversión de la melodía principal del dúo en octavas, punto en el que se exacerban los elementos constitutivos de la identidad de los personajes y de la representación de sus culturas como recurso dramático (ver Figura 25).

Lautaro
 rò! No! No! No!

Ayamanque
 spe - gnere il ca-pi-ta - no e il Re!

Figura 25. Punto de mayor tensión del dúo de Lautaro y Ayamanque.
 Compases 22-24 de guía 20.

Finalmente, el uso del tresillo en el *leitmotiv* de Lautaro y los acompañamientos que se asocian al protagonista y a su cultura son también una forma de posicionamiento ideológico que, para la época, era común en las producciones operáticas de temáticas exóticas. Así como diversos autores postulan que la sociedad europea decimonónica concibe a los pueblos indígenas americanos desde la perspectiva del “salvaje noble” de Rousseau, algo que se ve

reflejado tanto en obras europeas como americanas (Andrews 2000; Volpe 2002), Ortiz de Zárate deja entrever una supuesta conexión con lo natural, perfecto y divino mediante la asociación del indígena al pulso ternario.

Ayamanque

Otra idea estereotipada y cultivada por la historiografía chilena acerca de la cultura mapuche es aquella relacionada a su gran capacidad guerrera y de resistencia a la dominación extranjera, ya sea por otras culturas indígenas o por el colonialismo español. Como expone Lee (1993), muchas crónicas y relatos de la época de la conquista sirvieron de base para creaciones artísticas tanto dentro como fuera de Chile. Estos textos, considerados verdades históricas, se convirtieron en una rica fuente de sucesos y personajes adaptables a los requerimientos de la ópera y el teatro; así, el mito del indígena guerrero se consolidó como una premisa indiscutible y susceptible a la representación por personajes de las producciones musicales y teatrales de finales del siglo XVIII, entre ellas *Lautaro*.

Las características de las líneas melódicas de los personajes *Ayamanque* y *Colo Colo* (toqui mapuche) en el tercer acto dejan entrever cómo se manifiesta el mito del indígena guerrero en la obra (ver Figura 26); la invariabilidad y el estoicismo son características musicales que resuenan con las perspectivas mitológicas descritas anteriormente. Estas pueden presentarse tanto en la melodía de los personajes como en el acompañamiento, siendo la primera una forma más directa de caracterización y reproducción discursiva entre el personaje y el ideario de la cultura indígena en cuestión.

Ayamanque

Adagio (♩=104) *(al Consiglio)*

Adagio (♩=104) *(sulla scena)* *(orchestra)*

Figura 26. Primera intervención de *Ayamanque* en Acto 3.
Compases 18-23 de guía 100.

Ayamanque, desde su primera aparición en el acto I, demuestra un carácter repetitivo y estable por medio de la invariabilidad de su rango vocal y la direccionalidad de sus melodías, características que se juntan con la firmeza del acompañamiento, que generalmente corresponde a acordes repetitivos o mantenidos, a excepción de momentos de alta tensión. Un ejemplo clave de esto se encuentra hacia el compás 36 de la primera escena del acto III; en dicho momento la línea vocal del personaje se comprime en su rango melódico. Desde el compás 1 al 10, *Ayamanque* solo canta dos notas diferentes (ver Figura 27).

Ayamanque

Il gran Bu ta - co - yan qui con-gre - ga - to che il
fie - ro Epu na mun guar - da e ins - pi - ra lo de - si

Figura 27. Línea melódica de Ayamanque entre los compases 1-10 de guía 103.

Previo a esto, en el compás 35 de la misma escena (guía 100) aparece un elemento formal en el acompañamiento que hasta el momento no había aparecido en toda la obra: la síncopa de acordes en corcheas (ver Figura 28). Con esto, seguido de la indicación *marcato* en la línea vocal de Ayamanque en el compás 37, el resultado sonoro hacia el compás 2 (guía 101) adquiere un gran componente pulsativo y rítmico. Estas características se ven contextualizadas en un momento clave de la trama de la ópera, en la que Ayamanque junto con Colo Colo reflexionan acerca del poderío militar del pueblo mapuche previo al nombramiento de Lautaro como *toqui* y la guerra con el enemigo español. Las indicaciones de carácter como *animando* y *con solennitá* indican un levantamiento del espíritu guerrero de los soldados indígenas que se ve reforzado con la introducción de una sonoridad rítmica particular, con notoria presencia de saltillos y trémolos que aluden a rítmicas marciales (ver Figura 29).

101
Andante (♩=132)

Ayamanque

piaz-ze... so to-mes se so - no

Andante (♩=132)

(*marcato*)

Ma il Le-o-ne i bé - ri - co... co-si non ab ban - do - na la pre - da chela a

mp

Figura 28. Aparición de síncopas en el compás 35.
Compases 35-37 de guía 100 y compases 1-7 de guía 101.

Ayamanque

(*animando*)

quis - tan! Pre - me dun que... che in que lle re gio - ni un di noi...

cresc.

(*con solemnità*)

Ayamanque

Il gran Bu ta - co - yan qui con-gre - ga - to... che il

f

Figura 29. Indicaciones de carácter “animando” y “con solemnidad”.
Compases 1-4 de guía 102 (arriba) y 1-5 de guía 103 (abajo).

En cuanto al manejo de las alturas, pueden establecerse vínculos entre la sonoridad cromática de la escena y la tensión del momento en que Lautaro se consagra como comandante del pueblo mapuche. La conducción de las voces en el acompañamiento refuerza la tensión con movimientos rápidos en tresillos que resuenan con las ideas expuestas anteriormente en torno a la dualidad de la subdivisión binaria y ternaria y su vinculación con lo español y lo indígena, respectivamente. Desde el compás 9 comienza la precipitación de los pasajes de tresillos que conducen hacia un nuevo momento de tensión climática en el compás 13, con un desbordamiento del cromatismo con direccionalidad descendente (ver Figura 30).

Moderato (♩=120)

O no biþrin ci pi d'A - rau - co, u - di - te

Moderato (♩=120)

Moderato brillante (♩=138)

Moderato brillante (♩=138)

Figura 30. Pasaje cromático con tresillos en el compás 13, guía 104.

El tresillo vuelve en el compás 1 (guía 106) como acompañamiento tradicional de la línea melódica de Ayamanque, tal como su primera intervención en el Acto I, pero esta vez exacerbando el cromatismo especialmente en el registro alto, como se puede observar en el compás 6 (ver Figura 31).

La pri-ma lan cia che tro - va pren de e ro-ves cia quan to s'o ppo ne'al sos pe tta re

di - re e ro ves cia e co si de i ri tor ne ra i

Figura 31. Pasaje del compás 1 a 6 de guía 106.

Localizados en el bosque selvático del sur de Chile, los personajes se insertan como salvajes naturales desde la perspectiva decimonónica; así, las arengas de los dos guerreros mencionados y la posterior proclamación de Lautaro deben ser reforzadas por ideas genéricas de vínculo con la tierra. Es en este contexto que el acompañamiento de dirección inestable y de subdivisión compleja no deja de ser una característica de suma importancia en el análisis de los discursos exóticos. Sin embargo, la consagración de Lautaro rompe con el esquema anterior e introduce una sonoridad coral vinculada más al contrapunto que al despliegue rítmico que venía ocurriendo anteriormente en las intervenciones de Ayamanque y Colo Colo. Más adelante, en el compás 16 (guía 109) se logra apreciar la introducción de una nueva forma de escritura similar a un coral contrapuntístico (ver Figura 32), sin embargo, el cambio se realiza de manera progresiva, hacia el compás 37 (guía 109), en donde se establece una simplificación del material para luego dar paso a un juego responsorial de corales en el que se vitorea una y otra vez a Lautaro, príncipe del pueblo indígena (ver Figura 33).

Figure 32 shows a musical score in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two piano staves. The lyrics are "Vi - va Lau - tar!". The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings like *f* and accents.

Figura 32. Se despliega la melodía contrapuntística de consagración.
Compases 16-21 guía 109.

Figure 33 shows a musical score in 3/4 time with a key signature of two flats, starting at measure 110. It is marked "Meno vivo (♩=144)". It features four staves: two vocal staves (Soprano and Bass) and two piano staves. The lyrics are "Vi - va! Vi - va! Vi - va! Vi - va! Vi - va!" and "ca - mi al pro de glo - ria! glo ria o nor!". The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings like *f* and accents.

Figura 33. Simplificación rítmica del coral. "¡Viva Lautaro!".
Compases 37-40 de guía 109 y compás 1 de guía 110.

Ballet La Aurora

Finalmente, resulta interesante destacar un par de momentos en la partitura que reflejan ciertas características vinculadas a lo indígena y lo exótico en su sonoridad general, más que en la construcción de identidades respecto de los personajes. En el tercer acto de la

ópera se puede observar cómo la música comienza con una referencia al baile indígena, momento en que se presenta el denominado “Ballet La Aurora”, con una clara influencia en la ópera francesa, como introducción musical instrumental al último tercio de la obra (ver Figuras 34 y 35).

I Il Tochi delle riviere

marittime con 4 Ulmeni e 6 amazzoni adornate di perle, corali e conchiglie

m.d. -----

Figura 34. Ballet La Aurora, extracto 1.
Compas 29 a 44, inicio Acto 3.

II Il Tochi delle pianure con 4 Ulmeni e 6 amazzoni ornate di spighe

cresc. mp

Figura 35. Ballet La Aurora, extracto 2.
Compas 80 a 94, inicio Acto 3.

Al aislar los elementos musicales que conforman esta parte instrumental, se puede observar una línea melódica que muestra un cromatismo ascendente, el que hace una clara referencia a “la aurora” de la mañana. En contraposición, la melodía que en un comienzo se presenta como parte superior establece un motivo melódico-rítmico, construido por una negra, dos corcheas y una negra; esta fórmula corresponde a lo que Tomás Guevara (1898) transcribe como música de “Baile i canto” mapuche (ver Figura 36):



Figura 36. Historia de la civilización de la Araucanía, recopilación de Tomás Guevara (1898). Ilustraciones contenidas entre páginas 282 y 283.

Esta sección y su construcción musical es interesante justamente por la yuxtaposición de los dos mundos musicales; “La Aurora” se podría asimilar a los motivos con los que Puccini o incluso Wagner¹² describen elementos de la naturaleza, mientras que la melodía representa de manera concreta y auténtica, a manera casi de citación, la música mapuche tradicional¹³ –al menos, según el estudio de Guevara–. También es conveniente mencionar la forma en que la “danza indiana dell amor”, parte de la segunda escena del tercer acto, demuestra de manera sutil el íntimo acercamiento entre Lautaro y Guacolda mediante el paso gradual de una música de características rítmicas al contrapunto coral. El compositor utiliza nuevamente el recurso de la precipitación y densificación como método para acumular tensión en el pasaje. Es así como en el inicio de la danza se encuentran fórmulas rítmicas claras y breves pasajes con hemioclas (ver Figura 37).



Figura 37. Hemioclas en el acompañamiento de la “Danza Indiana del Amor”. Compases 24-25 de guía 111 y 1-2 guía 112.

¹² Podemos pensar como referencia en los *leitmotivos* utilizados en la tetralogía del anillo de Wagner, para representar el *génesis* –secuencia de notas que suben–, el *Rhin* –las mismas notas que suben y bajan– o su contraparte, el *ocaso* –representado en las notas que descienden–.

¹³ Auténtica respecto de lo que podía entenderse en la época como tal.

La dualidad rítmica de este último recurso formal refleja la imbricación de los personajes, sin embargo, las líneas melódicas de estos recién comienzan 101 compases más adelante, momento particular en el que hace su entrada un contrapunto entre el acompañamiento y la voz que consolida de manera clara la danza de evidente carácter sexual en la pieza (ver Figura 38). Esta consagración del acto sexual y su representación mediante el contrapunto por sobre las fórmulas rítmicas refleja una idea europeizada acerca de las líneas melódicas como metáfora de los cuerpos que se unen en un tejido dramático. El uso de este recurso evidencia la idea, por parte del autor, de que la consagración del acto sexual es un acto de amor puro que solo puede ser manifestado mediante técnicas musicales vinculadas a la elite europea instrumental, lo que deja de lado las identidades étnicas de los personajes protagonistas de la escena.

The image displays a musical score for two systems. Each system includes a vocal line for 'Don.' (Lautaro) and a piano accompaniment. The first system's vocal line has the lyrics 'can tan gli auge lli Per a more Vi ve'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with chords. The second system's vocal line has the lyrics 'l'or be Ah! dell A mor si vi ve'. The piano accompaniment continues with similar complex patterns and includes a '8va' marking. Above the vocal lines, the names 'Laut.' and 'Guac.' are written, indicating the characters associated with the music.

Figura 38. Lautaro y Guacolda en contrapunto con el acompañamiento.
Compases 6-15 de guía 118.

CONCLUSIONES

El análisis de *Lautaro* ha logrado evidenciar ideas interesantes acerca de las diferentes estrategias de representación que se pueden encontrar en las obras operáticas de temática indigenista de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Dichas estrategias han sido desarrolladas en el plano técnico musical sin recurrir directamente al texto narrativo para su construcción, buscando recrear las distintas identidades subjetivas involucradas en la ópera: lo indígena, lo español y lo mestizo.

Estas identidades se evidencian, por una parte, en el parámetro de la textura musical –que se construyen desde lo indígena a partir de lo simple y poco elaborado de este parámetro, mientras que lo español se vincula a una música técnicamente más compleja– y por otra al plano armónico, en el que lo indígena aparece asociado a armonías y progresiones básicas, mientras lo español evidencia construcciones armónicas más elaboradas, con secuencias y progresiones basadas en técnicas de modulación armónica. En lo respectivo al ritmo, lo indígena se representa mediante el uso de lo ternario, haciendo uso de estructuras rítmicas obtenidas a partir de la recopilación hecha por Tomás Guevara (1898); lo español se caracteriza mediante el uso de divisiones binarias.

El contraste de estos dos mundos se presenta en distintas estrategias para la representación de dos polos identitarios caracterizados por la dualidad sencillo/complejo, entendida como lo salvaje/civilizado. A este contraste se suman momentos que se pueden asociar a lo mestizo, por ejemplo, cuando Lautaro atraviesa por estados de ambigüedad, debido a su origen mapuche confrontado con la cercanía generada con Don Pedro. En estos momentos, las estrategias referentes a lo musical se conjugan formando texturas mixtas entre las previamente mencionadas y no con la creación de una nueva sonoridad. Esto último instala al auditor dentro de un panorama en el que las identidades musicales construyen una red que interactúa y se transforma en su relación musical y no configura una simple lista de motivos que refieran a personajes o ideas.

No obstante, se puede observar que existen claras referencias a la tradición mapuche y lo que podría ser considerado auténticamente indígena en la época. Las referencias musicales tienen una recurrente relación con lo rítmico y son trabajadas por Ortiz de Zárate desde dos puntos que hemos identificado: por un lado, la asignación de rítmicas ternarias que sugieren un carácter primitivista, y, por el otro, las referencias al material recopilado por investigadores de la época, como es el caso de las melodías transcritas por Guevara. Esta búsqueda de una construcción de identidad en la ópera configura una estrategia de representación de lo indígena que está vinculado con el contexto de la ópera. Más allá de las paredes del teatro, el mundo académico definía lo que es indígena y esta fue una realidad sociocultural aceptada por el autor para ser parte de la ópera como obra artística.

También resulta interesante presentar cómo la recepción del estreno de *Lautaro* en 1902 fue controversial tanto desde el público de ópera de fines del siglo XIX en Chile como por los críticos especializados. Esto se debe principalmente a la costumbre de realizar comentarios acerca de óperas italianas estrenadas en el país. Es así como, antes de su estreno, se cuestionó abiertamente el nivel de la temática indígena para ser utilizada en un libreto de ópera, o como es mencionado por Cánepa, si un compositor chileno era capaz de hacer ópera:

¿Pero era posible que un compositor chileno hiciera lo mismo que Verdi, Puccini o Meyerbeer? Nada podía ser líricamente bueno si llevaba la firma española. Carlos Gomes era brasileño pero un chileno... Y así fue como se pensó y se hicieron las cosas (Cánepa 1976: 110).

De la misma manera, se pueden encontrar varios comentarios que referencian el estreno de la obra, autenticando la creación de óperas en el país al presentarlas como una herramienta que puede servir para la construcción de comunidad y nación, junto con valorizar lo indígena como un elemento propio de Chile y Latinoamérica, lo que constituiría un aspecto diferenciador de la tradición operática europea (Farías 2019). Así, en las críticas de la época, se cuestiona la escasa profundización de este elemento diferenciador indígena, al mismo tiempo que se pone en tensión la autenticidad de los autores al involucrar lo mapuche en la ópera. Esto se puede observar a continuación:

Lo que se ve desde luego en *Lautaro* es la importancia capital que su autor ha querido dar al colorido local de la escena y a la caracterización del tipo indígena, plausible sistema, pero que por desgracia lo ha exajerado ...¹⁴.

La habanera que la concluye, estética e históricamente nos choca, pues los araucanos en ninguna época conocieron ese ritmo. Licencias históricas como ésta se las toma el autor a cada paso¹⁵.

Frente a esto, se puede inferir que la ópera se perfilaba como una creación artística que sí podía llevarse a cabo en nuestro país e incluso podía tratarse de él y su historia, pero siempre por medio de una apropiación de este género por parte de la oligarquía chilena (Fariñas 2015). De manera conjunta, se valida al sujeto indígena como un elemento propio, que la tradición europea no podía presentar más que como parte de una propuesta exotista. Así, se entiende que la elite que era parte constante del público de ópera en Chile seguramente no se sentía indígena ni quería serlo, pero sí validaba la identidad mapuche como parte de la propia cultura con el fin de reforzar el sentimiento de conformación de una nación independiente y moderna.

En Locke (2007) se puede observar que la relación entre el sonido indígena y su representación cultural resulta crucial para construir un elemento diferenciador respecto de la tradición operística europea: lo indígena y lo español refieren a construcciones no solo identitarias, sino que sociales y políticas en el contexto de la obra de Ortiz de Zárate. Una muestra importante de esto se aprecia en la relación de los *leitmotivos* con contextos que trascienden lo identitario, como es el caso del cruce de acompañamientos característicos de *Lautaro* y *Don Pedro* como muestra de su relación, lo que hace referencia a las consecuencias de la interacción entre indígena y español. Además, en el libreto se puede apreciar una insistencia al concepto de patria, el que es asociado en el caso indígena a Arauco como comunidad y no a Chile como capitánía, mientras que los españoles lo asocian evidentemente a España. Además, en esta ópera el concepto de patria también es asociado a lo irracional, como se puede apreciar en el caso de la vinculación de la palabra patria a Guacolda, lo que sucede en un momento de éxtasis, refiriendo a que la patria pareciera despertar lo irracional de los sujetos de la ópera. Es por ello que se puede decir que el sentimiento nacionalista cobra una dimensión que va más allá de la construcción de redes musicales y se asocia al fervor irracional y romántico, vinculado a lo nacionalista como ideología en un contexto sociopolítico, transformando así a la ópera en una herramienta para definir una comunidad imaginada por medio de lo sentimental (Anderson 1993).

Esto permite afirmar que el trabajo con figuras indígenas en la ópera *Lautaro*, así como en otras óperas chilenas y latinoamericanas de la época, funcionó como un vehículo del sentimiento nacionalista respecto del proceso de construcción de nación que vivieron los países latinoamericanos durante el siglo XIX. El conseguir evocar el sentimiento de una comunidad moderna, o en vías de serlo, era una de las finalidades de este tipo de obras. Además, es posible vincular *Lautaro* y las otras óperas referidas en la introducción con un movimiento de autoexotización musical de lo latinoamericano¹⁶, el que separa a Latinoamérica de la tradición europea con óperas que contienen información auténtica y local. De todas maneras, hay que reconocer que lo auténtico está mediado por el velo de la historia y del contexto social en que estas obras se desarrollaron, ya que se originaron desde una clase oligarca influenciada por los países europeos.

¹⁴ Críticas a *Lautaro* de Ortiz de Zárate (*El Mercurio de Valparaíso*, 14 de agosto de 1902).

¹⁵ Críticas a *Lautaro* de Ortiz de Zárate (*El Mercurio de Valparaíso*, 14 de agosto de 1902).

¹⁶ Para una discusión acerca de este concepto consultar el artículo de José Manuel Izquierdo (2016).

Como ejemplos para contrastar esta idea se pueden mencionar los casos de la literatura o artes visuales, en las que la exotización de una cultura distante se refleja en la estética y actitud en la que se representa al otro, lo que deja fuera la apropiación de la técnica de la cultura ajena. En el caso de la música, el exotismo generalmente se entiende como una colección de estrategias compositivas por medio de las que se hace referencia directa a otra cultura. La idea del exotismo dentro del primer paradigma mencionado anteriormente se basa en las perspectivas de Bellman y Betzwieser (Locke 2007), quienes postulan que es un proceso en el que la obra musical busca evocar la música local de otra cultura; es entonces que el exotismo musical se puede observar y definir por medio de las obras mismas. Así, el paradigma del estilo exótico en la música se puede sostener puramente en estrategias compositivas, desvinculadas muchas veces del texto y de la narrativa, tal como se puede observar en *Lautaro*, en la que Ortiz de Zárate se apropió de las técnicas, expuestas como auténticas en la época, de la práctica sonora mapuche.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, ORLANDO

2014 *Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar.

ANDERSON, BENEDICT

1993 *Comunidades imaginadas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ANDREWS, JEAN

2000 "Carlos Gomes' 'Il Guarany': The Frontiers of Miscegenation in Nineteenth-Century Grand Opera". *Modern Humanities Research Association, Portuguese Studies* 16, pp. 26-42.

BRLECIC, MAJA

2020 "Old and New Directions in Stravinsky's *Les Noces*: Venturing into Neoclassicism through the Avenues of Eurasianism, Exoticism, and Primitivism". Tesis para optar al grado de Magister en Música. The Graduate School of the University of Cincinnati, Ohio.

CÁNEPA, MARIO

1976 *La Ópera en Chile*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

CARTAGENA, NELSON

2014 *La cultura de la ópera en Chile (1929-2012)*. Santiago de Chile: Ril Editores.

CUADRA, GONZALO

2019 *Ópera Nacional: así la llamaron 1898-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado.

FARIÁS, MIGUEL

2015 "Pretensiones culturales de la oligarquía chilena en el siglo XIX, el caso de la ópera". *Neuma*, VIII/2, pp. 110-132.

2019 "Ópera y nación: El elemento indígena en las óperas de México y Chile entre 1870 y 1930". Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Santiago.

GUEVARA, TOMÁS

1898 *Historia de la civilización de la Araucanía*. Vol. I. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2011 "Totaleindruck o impresión total: La Telésfora de Aquinas Ried como proyecto político, creación literario-musical, reflejo personal y encuentro con el otro". *Revista Musical Chilena* LXV/215, pp. 5-22.

- 2016 “Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX)”, *Resonancias*, XX/38, pp. 95-116.
- LEE, MÓNICA
1993 “De la Crónica a la Escena: Arauco en el Siglo de Oro”. Tesis doctoral. University of British Columbia, Vancouver.
- LOCKE, RALPH
2007 “A Broader View of Musical Exoticism”. *The Journal of Musicology*, 24, pp. 477-521.
- MOREIRA, GABRIEL FERRÃO
2013 “O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II)”. *Per Musi*, 27, pp. 29-38.
- 2016 “O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia”, *Opus*, XXII/1, pp.179-210.
- ORTIZ DE ZÁRATE, ELIODORO
1902 *Lautaro: drama lírico en tres actos*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-125941.html>. [acceso: 10 de julio de 2020].
- SNOWMAN, DANIEL
2013 *La ópera. Una historia social*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- STALLINGS, STEPHANIE
2005 “‘New Growth from New Soil’: Henry Cowell’s Application and Advocacy of Modern Musical Values”. Tesis para optar al grado de Magíster en Música. The Florida State University, Florida.
- VOLPE, MARIA ALICE
2002 “Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: ‘Il Guarany’”, *Latin American Music Review*, XXIII/2, pp. 179-194.
- 2007 “Por uma nova musicologia”. *Música em Contexto*, 1, pp. 107-122.

*Orígenes de la enseñanza del bel canto en Caracas.
A propósito del estudio de los dos primeros libros
de canto impresos en Venezuela*

*Origins of the teaching of bel canto in Caracas.
In regard to the study of the first two singing methods
printed in Venezuela*

por

Hugo Quintana

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

quintana.hugo@gmail.com

Mediante la contextualización, descripción, análisis e interrelación de los dos primeros libros de canto que se publicaron en Caracas, el artículo revela detalles muy particulares de lo que debieron ser las primeras prácticas de la enseñanza sistemática del bel canto en Venezuela. El estudio, basado en fuentes dieciochescas y decimonónicas de primera mano, forma parte de una investigación de más amplio espectro, la que está destinada al análisis de las fuentes bibliohemerográficas depositarias del pensamiento musical venezolano. El análisis de estas fuentes primarias se complementó con estudios especializados de muy reciente data, todos con enlaces disponibles aquí para que el tema pueda ser profundizando. Al final se agregan algunas consideraciones con el objeto de estimar el valor de estos textos como parte de un proyecto editorial y civilizatorio que diseñó la élite política en los orígenes de la vida republicana venezolana, con el objeto de modernizar la nación en términos culturales.

Palabras clave: Bel canto, siglo XIX, enseñanza, Caracas, ópera.

Through the contextualization, description, analysis and interrelation of the first two singing books published in Caracas, the article reveals very particular details about the first practices of systematic bel canto teaching in Venezuela. The study, based on first-hand eighteenth and nineteenth-century sources, is part of a broader research project aimed at analyzing the bibliographic sources of Venezuelan musical thought. The analysis of the primary sources was complemented with specialized studies of very recent date, all with links available here so that the subject can be deepened. At the end, some additional considerations are added, in order to estimate the value of these texts as part of an editorial and civilizing project designed by the political elite in the origins of Venezuelan republican life, in order to modernize the nation in cultural terms.

Keywords: Bel canto, 19th century, teaching, Caracas, opera.

INTRODUCCIÓN

Motivado por el hallazgo de lo que juzgamos como el segundo libro de música publicado en Venezuela –el *Arte de cantar* (1829), de López Remacha–, el presente artículo intenta

Revista Musical Chilena, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 172-196

Fecha de recepción: 07-09-2020. Fecha de aceptación: 26-01-2021

una primera aproximación a lo que debió ser el origen de la enseñanza del bel canto en la ciudad de Caracas. El estudio se hace posible gracias a la contextualización y análisis del texto en cuestión, pero también a la interrelación de este segundo libro con el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), de M. M. de Larrazábal, texto que fue dado a conocer en 1997 por el musicólogo hispano-venezolano José Peñín Cachón (1942-2008). Ambos tratados son ahora sometidos a un nuevo estudio, aprovechando la disposición de recursos documentales que hoy brindan los servicios bibliotecológicos internacionales. Al final agregamos algunas consideraciones adicionales en torno a la forzosa relación que debió existir entre la publicación de estos libros del bel canto y la creación de la primera compañía nacional de ópera sucedida en Caracas en la tercera década del siglo XIX. Además, creemos que la suma de todo esto debe ser vista como parte del proceso civilizatorio¹ que se plantearon los líderes políticos del embrionario Estado republicano que se creó en Venezuela en 1830.

El presente reporte –aquí mínimamente expresado en el estudio de dos libros– forma parte de una investigación de más larga data y de más amplio espectro, la que pretende dejar un testimonio sistemático y debidamente documentado de las corrientes del pensamiento musical² que han tenido cabida en la comunidad de melómanos caraqueños desde el período colonial hasta el siglo XX, investigación que se sustenta precisamente en el estudio de los distintos textos o artículos de música que se difundieron o se publicaron en la ciudad a lo largo de su historia.

1. UN POCO DE CONTEXTUALIZACIÓN

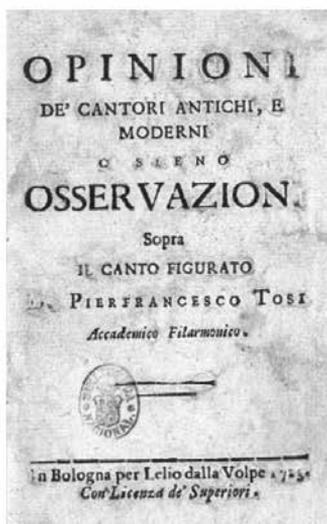
Aunque no se puede hablar de una sola escuela del bel canto a lo largo de su historia, en términos generales vale afirmar que es este un término italiano salido del mundo de la ópera, en cuya práctica se procura “la pureza del tono, la belleza del sonido, el fraseo refinado, el *legato* y la agilidad en la vocalización, junto con un magisterio técnico de primer orden...” (Arnau 1983: 2). Aunque comúnmente se entiende que el bel canto tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini y Donizetti, sus orígenes se remontan al surgimiento de la ópera, cuyos primeros ideólogos (los miembros de la llamada *Camerata Fiorentina*) postularon como un deber de la música el imitar las emociones, las pasiones y las expresiones del discurso hablado. Este principio, sin embargo, fue quebrantado en la medida que el canto operático se llenó de un enorme conjunto de artificiosidades canoras, cosa que en la práctica dio al traste con la supuesta supremacía del texto.

Hacia principios del siglo XVIII la técnica belcantística había hecho ya escuela, apareciendo entonces los primeros tratados que la sistematizaron, destacándose entre ellos la *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), de Pier Francesco Tosi y *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774), de Giambattista Mancini.

¹ Hacemos uso de la expresión “proyecto civilizador” en los términos propuestos por Norbert Elias (1987) en su texto *El proceso de la civilización*. Más adelante intentaremos establecer conexiones más claras entre este proceso y las novedades que se introducen en el movimiento musical caraqueño de principios del siglo XIX.

² El pensamiento musical, en este caso, se concibe como todos aquellos aspectos que no son hoy entendidos como música propiamente dicha, pero que comúnmente la acompañan, la explican, la justifican o la cuestionan. Entra en esta categoría toda la producción intelectual hecha en el área de la teoría, la estética, la historia, la crítica, la pedagogía y la reflexión acerca del folclor musical.

Pier Francesco Tosi (c. 1653-1732) fue un famoso castrato, además de compositor y teórico de la música; su *Opinione de' cantori antichi e moderni* proporcionó (y proporciona aun hoy) una visión única de los aspectos técnicos de la música vocal de su tiempo, razón que seguramente explica por qué el texto fue objeto de varias traducciones dieciochescas en lengua alemana, inglesa y holandesa. Lo mismo debe decirse de Giambattista Mancini (1714-1800), quien igualmente fuera soprano castrato, además de profesor y tratadista del canto. Su *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* recibió varias reediciones dieciochescas, además de traducciones al inglés y al francés (ver Figuras 1 y 2).



Figuras 1 y 2. Portadas de los dos primeros tratados del bel canto que se publicaron en Europa. (Biblioteca Nacional de España y Library of Congress, respectivamente).

En cuanto al mundo de los hispanohablantes, los repositorios bibliotecológicos modernos y los estudios especializados acerca del tema³ permiten afirmar que no se hizo ninguna traducción castellana de estos textos, ni en el siglo XVIII ni en los siguientes; no obstante, un estudio comparativo entre el contenido de los tratados de Tosi y Mancini y el texto español titulado *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto* (1799) revela claramente que ese libro de Miguel López Remacha recoge fielmente la tradición italiana del bel canto⁴, siendo además el texto pionero de esta técnica dentro del mundo hispano (ver Figura 3).

³ Para la realización de este artículo nos hemos auxiliado con la tesis doctoral de María del Coral Morales Villar (2008).

⁴ Nos fue de gran utilidad en este estudio comparativo la síntesis de contenido que se ofrece en el artículo del Dr. Salvador Ginori Lozano (2019).

ARTE
DE CANTAR,
Y COMPENDIO
DE DOCUMENTOS MÚSICOS
RESPECTIVOS AL CANTO,

POR
D. MIGUEL LÓPEZ REMACHA,



EN LA OFICINA DE DON BENITO CASO
AÑO DE 1799.

© Biblioteca Nacional de España

Figura 3. Portada del primer tratado de bel canto publicado en lengua hispana (Biblioteca Nacional de España).

Según nos dice Morales Villar (2008: 125-127), López Remacha (1772-1827) fue tenor de la Capilla Real, donde además se formó. En tiempos de la invasión francesa escribió y dedicó al nuevo rey (José Bonaparte) el texto *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (1812), lo que le costó, al regreso de Fernando VII, ser sometido a un “expediente de purificación”. Muy a pesar de ello, pudo publicar posteriormente –y con autorización real– los siguientes textos musicales: *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815 y 2ª ed. de 1820); *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor* (1820) y *Tratado de armonía y contrapunto, o composición* (1824). Además de ello dejó una *Misa de Réquiem* para los funerales de *La Concordia*, así como la música de “la opera española *La Conquista del Perú*” (Madrid, 1790), con texto de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Todo ello pone de manifiesto la importancia de López Ramacha y de sus textos para la enseñanza de la escuela belcantística en el mundo hispano y, seguramente, sea esa una de las razones que expliquen la reedición del *Arte de cantar* ocurrida en Caracas en 1829, treinta años después de su edición original (ver Figura 4).

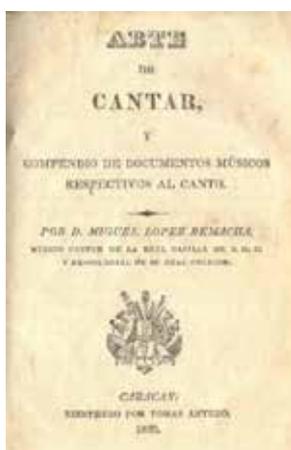


Figura 4. Portada de la reedición caraqueña del *Arte de cantar*, por D. Miguel López Remacha. (Biblioteca Central de la UCV-CEDIAM).

2. EL ARTE DE CANTAREN CARACAS (1829)

Según ha podido develar la investigación musicológica venezolana hasta la fecha, cinco son los textos musicales que salieron de la imprenta de Tomás Antero, por lo visto el único taller que tenía la capacidad de ejercitarse en el difícil arte de Petrucci en la Caracas de principios del siglo XIX, apenas recién salida de la cruenta Guerra de Independencia. Estos libros son *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (1824), por Juan Meserón; *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto* (1829), por Miguel López Remacha (reedición caraqueña); *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), por M. M. de Larrazábal; *Nuevo método de guitarra o lira...* (s.f.), por el Caballero de ***⁵ y *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música* (reedición de 1852), por Juan Meserón.

Además de ello, tenemos evidencia hemerográfica de que, a mediados de 1838, el violinista, guitarrista, compositor, director de orquesta, docente y coeditor musical Toribio Segura inició junto con Tomás Antero el plan de publicar periódicamente unas canciones para voz y acompañamiento de pianoforte o guitarra –proyecto que también fue denominado periódico musical–, de cuya iniciativa salieron por lo menos cuatro piezas⁶. Finalmente se conserva hoy un ejemplar del texto *Colección de contradanzas españolas y francesas* (Imprenta de Tomás Antero, 1852), pero este es un libro para aprender a bailar danzas de salón y no para músicos. Asimismo, sabemos que la misma imprenta de Antero reeditó el “manual de urbanidad” titulado *Cartas sobre la educación del bello sexo* (“por una Señora Americana”), opúsculo que, aunque obviamente tampoco puede calificarse como un libro acerca de música, dedica la quinta “carta” a la “educación artística (dibujo, bordado, música, baile) y a la moderación en la adquisición, y en el cultivo de las artes” (1833: 67)⁷.

El hecho de que el *Arte de cantar* de Miguel López Remacha haya sido reeditado en Caracas como segundo proyecto musical del taller de Antero, apenas cinco años después de los *Principios generales de la música* de Juan Meserón, nos sugiere el nivel de prioridad que le concedió la élite musical caraqueña al estudio del bel canto, texto que a su vez explica muy bien (como veremos más adelante) la posterior aparición del *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* (1834), del maestro de canto M. M. de Larrazábal. Antes de dedicarnos al estudio detallado de estos dos textos, en los que vemos nosotros el origen de los estudios sistemáticos del bel canto en Caracas, nos parece importante advertir que tal afirmación no supone de nuestra parte la creencia de que los estudios del género vocal fueron inexistentes en la ciudad antes de las publicaciones de Tomás Antero. Caracas, como cualquier otra ciudad de América o de España, contaba para principios del siglo XIX con una larga tradición de chantres, sochantres y maestros de capilla, todos adiestrados en la práctica del canto llano y del canto de órgano, equipados además con diverso número de textos venidos de España, con el fin de que en América pudieran lucirse los aspirantes a plazas de salmistas y capellanes de coro⁸. Además –y en lo que a la música secular se refiere– la América hispana contó con una importante tradición de canto asociada a la tonadilla escénica, a la opereta y a la zarzuela costumbrista (o a la simple interpretación de boleras, tiranas, seguidillas y canciones patrióticas independientes), las

⁵ Para un estudio detallado acerca de este particular método de guitarra, ver Quintana (2018).

⁶ Para más detalles de este particular tema ver Quintana (2016b).

⁷ Volveremos a hacer referencia de este texto al final del trabajo, pues nos permitirá valorar las primeras publicaciones musicales del editor Tomás Antero como parte del advertido proyecto “civilizador” que se planteó la naciente República de Venezuela hacia el segundo cuarto del siglo XIX.

⁸ Al respecto sugerimos ver Quintana (2008).

que, si bien pudieron no tener la misma significación que en España, tampoco dejaron de influir en el ejercicio práctico del canto secular en el período colonial y poscolonial. Incluso hay suficientes evidencias que demuestran la incorporación de elementos venidos de la ópera italiana en los géneros dramático-musicales hispanos (tales como los recitativos y las arias da capo), lo que hace presumir que, en la práctica, mucho de la técnica belcantística pudo incorporarse *de facto* a la interpretación de estos géneros⁹. No obstante, ninguno de estos hechos hace suponer el estudio sistemático del bel canto, cosa que sí debió suceder con la presencia de un maestro especialista en Caracas (más adelante haremos alusión a este asunto) y con la edición y reedición local de los dos textos que aquí estudiaremos. Estos tratados, además, tienen la noble virtud para el musicólogo actual de aportar detalles acerca de ciertas prácticas musicales hoy perdidas, tales como la de los *solfeggi* o *vocalizzi*, cosa que incrementa su interés.

2.1. Descripción externa y procedencia del ejemplar estudiado

Poco dista del original la reedición caraqueña del *Arte de cantar* de Miguel López Remacha. Se trata de una tirada de bolsillo con 15 centímetros de alto y 67 páginas numeradas (incluida la portada), más dos de índice no numeradas. Todo esto supone una diagramación mucho más comprimida que la original, la que cuenta con 114 páginas numeradas, más 14 del prólogo (no numeradas). Al final, ambas ediciones incluyen dos láminas (fuera de formato) para la ilustración de ejemplos musicales.

Llama la atención, sin embargo, el hecho de que la versión caraqueña pareciera acoger la propuesta de modernización de la ortografía castellana en América diseñada por Andrés Bello (1781-1865) y Juan García del Río (1794-1856), en el sentido de reflejar en la escritura la pronunciación de los fonemas¹⁰. Esto se hace especialmente evidente en el uso de la “x”, grafema que en la versión caraqueña casi siempre aparece sustituida por “s” o por “cs”; así como en el hecho de trocar la “g”, por la “j” en términos como origen, religión, género, generalmente, etc. Por el contrario, en los arcaísmos hispanos en donde la versión original coloca “q” en lugar de “c” (por ejemplo, cuando se escribe “qual”), la versión venezolana moderniza la ortografía. En conclusión, las diferencias son básicamente de diagramación y ortografía, pero no deja de ser significativo que los editores caraqueños hayan defendido sus particulares concepciones ortográficas, lo que supone una sutil aclimatación del texto, destinado ahora al público hispanoamericano.

El ejemplar que permitió hacer este estudio se encuentra ubicado en el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico-Musicales (CEDIAM) de la Universidad Central de Venezuela. Allí lo llevé en 2015 la difunta Clara Rey de Guido, esposa del también finado musicólogo Walter Guido (1928-2003)¹¹, quien fuera fundador, junto con Eduardo Kusnir, del mencionado centro.

2.2. Descripción comentada del contenido:

En el prólogo del libro, López Remacha afirma que la finalidad de su texto es difundir en castellano un conocimiento que solo se ha dado a conocer en lengua extranjera, lo que confirma nuestra creencia de que el *Arte de cantar* es el primer libro de bel canto que se publica en el mundo hispano.

⁹ Este tema es tratado en la tesis de la Dra. Montserrat Capelán Fernández (2015).

¹⁰ Agradezco a Julio Garrido Letelier por haberme hecho notar esta particularidad.

¹¹ Citamos aquí el testimonio que nos comentó el personal encargado del CEDIAM.

La obra está dividida en dos partes (el solfeo y el buen gusto en el canto), mismas que se irán describiendo en este resumen, en la medida que abordamos el contenido del texto. El libro está destinado a los niños (téngase en cuenta que en el siglo XVIII los estudios de canto se iniciaban en la niñez), pero también reserva muchos consejos a sus maestros.

Definición de canto: antes de abordar la primera parte, López Remacha dedica unos párrafos a las definiciones de música, melodía y canto. No encontrando nada que destacar en los dos primeros conceptos (uno de ellos es la proverbial acepción de música de Rousseau), nos interesa destacar aquí la noción de canto, pues define una importante postura del autor, la que se hará presente en distintas partes del libro. Allí se afirma:

...el canto es una imitación dulce, sonora y artificial de los acentos de la voz parlante y apasionada; es decir, que de las inflexiones y grados diversos que forma la voz cuando el ánimo se halla agitado de pasiones proceden de la humana y natural declamación, y de ella el canto. [...] cantar es, puramente, expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la música... (1829: 10).

Esta manifestación nos parece sumamente interesante, pues pone a López Remacha como conservador de los postulados originales de la Camerata del conde de Bardi, cuyos miembros promovieron la supremacía de la palabra hablada, ideal que –como se ha dicho– se verá afectado por todos los artificios que supuso el ejercicio del bel canto en su etapa barroca. En el *Arte de cantar* –por el contrario– se perciben constantes manifestaciones en las que su autor procura una suerte de equilibrio entre el lucimiento canoro y la expresión de los afectos, de modo que, sin prescindir del virtuosismo vocal, cuida y se hace coincidir el uso de estos recursos con la expresión de los sentimientos. Esto lo pone en directa relación con el arte rossiniano de principios del siglo XIX, lo que no deja de ser interesante por el papel que jugó esa tendencia del bel canto en esta etapa.

Parte primera, del solfeo: esta primera sección contiene cuatro capítulos. En ellos, como corresponde, se enumeran y se describen los signos principales y secundarios que se utilizan para escribir y leer la música, así como algunas otras nociones básicas de la teoría musical. Como no es nuestro interés fatigar al lector con la exposición de conceptos que evidentemente maneja un músico y un musicólogo profesional, vamos a prescindir de la exposición de estas nociones básicas. No obstante, estimamos necesario advertir algunas consideraciones acerca del capítulo cuarto de esta primera parte, lugar donde el autor hace a los maestros algunas advertencias útiles para el mejor “gobierno” de su discípulo en la enseñanza del solfeo.

Antes de enumerar estos consejos, advertimos que el *Arte de cantar* no es una guía práctica para ejercitarse en el canto y en el solfeo, sino un libro de premisas teóricas (un texto normativo, incluso) para desempeñarse con “buen gusto” en el canto¹². Esto no supone que veamos en este texto una suerte de catecismo ni de manual de urbanidad a la manera de las aludidas *Cartas sobre la educación del bello sexo* (1833), pues el contenido del *Arte de cantar* es suficientemente técnico para que se le incluya en esa categoría ética. De lo que se trata más bien es de un tratado teórico, pero de naturaleza eminentemente técnica, dirigido

¹² En su tesis doctoral, Morales Villar (2008: 84) destaca cinco categorías de obras relacionadas con el canto y su enseñanza, a saber: obras vocales prácticas, también llamados *Vocalizzi* o *Solfeggi*; obras vocales teóricas; obras mixtas que incluyen secciones prácticas y teóricas; manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto; obras relacionadas con el canto: declamación, mímica, interpretación, oratoria, biografías, historias de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.

al “saber” (a la aprehensión del concepto) y al “bien hacer en el canto”, lo que el autor llama “el buen gusto”. Por tanto, coincidimos con Morales Villar (2008: 84) en clasificar este texto como una obra vocal teórica.

Para enseñar el solfeo práctico a los cantantes se escribieron y publicaron muchos libros en el siglo XVIII, época en la que los llamaron *solfeggi* (ver Figuras 5 y 6). López Remacha sugiere en el *Arte de cantar* (1829: 23) entrenarse con los publicados por Leonardo Leo (1694-1744), célebre representante de la Escuela napolitana de quien se publicó en España el texto titulado *Solfeos de Leo: para los principiantes de música* (1772). Además de él, hubo muchos otros maestros que también hicieron este tipo de trabajo, entre quienes es relevante mencionar a Francesco Durante (1684-1755), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Nicola Porpora (1686-1768), Antonio Mazzoni (1717-1785), Pasquale Caffaro (1708-1787), Davide Pérez (1711-1778), Bernardo Ottani (1736-1827) y Gaetano Latilla (1711-1778), entre otros. Ya entrado el siglo XIX, el propio López Remacha publicó el texto llamado *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815), libro que en esencia es un tratado de *solfeggi*, hasta el punto de que en su segunda edición (1820) el autor hizo un ajuste en el título del libro para enfatizar su condición teórico-práctica. Entonces se llamó *Melopea o instituciones teórico prácticas del solfeo, del buen gusto del canto y de la armonía*.



Figuras 5 y 6. Portadas de dos libros de *solfeggi* o *vocalizzi* publicados en España.

En Hispanoamérica conocemos el caso de las célebres “pseudo” *Sonatas del Archivo de la Catedral de México*, las que fueron –por desconocimiento y durante décadas– catalogadas, editadas, interpretadas, grabadas, comentadas y valoradas como si se tratase de obras instrumentales, hasta que en 2008 el musicólogo Juan Francisco Sans (2008) dio a conocer que en realidad constituían un conjunto de *solfeggi* del mencionado Leonardo Leo. Como dice Sans, esos solfeos ya no se pueden considerar como una muestra de la composición de música instrumental en el Nuevo Mundo durante el período colonial, pero su presencia en México “pone en evidencia el *mainstream* que unía a Nápoles con el Nuevo Mundo en el momento de auge de la música italiana en la península. Es un hecho que Latinoamérica formó parte de esta tradición europea, y el que Leo se encuentre representado con esta obra en América es una prueba más a favor de esta tesis” (2008: 146).

La experiencia que hemos acumulado en el estudio de las bibliotecas musicales coloniales (Quintana 2008) nos dice que no es descartable la posibilidad de que algún libro de *solfeggi* hubiese llegado a Caracas (o incluso que algún maestro local escribiese algunos ejercicios, cosa que recomienda López Remacha), pero es obvio que cualquier pretensión de sistematizar los estudios de solfeo y de bel canto en la ciudad hubiese tenido que enfrentarse con la urgente necesidad de disponer de una imprenta local con tipos musicales, cosa

que, como hemos dicho, no fue posible sino hasta finalizada la Guerra de Independencia. Despejado este conflicto político-militar, que prácticamente absorbió para sí todo el producto de las poquísimas imprentas existentes¹³, se abre una nueva posibilidad para esta empresa con fines culturales¹⁴. Fue en este nuevo contexto en el que aparecieron, entre otros libros de interés musical, la reedición del *Arte de cantar* y el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*, texto que, a nuestro entender, responde y complementa perfectamente las necesidades prácticas que supone la continuidad del texto teórico de López Remacha.

Volviendo al *Arte de cantar*, concluyamos por ahora señalando solamente los otros consejos que sugiere su autor para que el maestro enseñe el solfeo a sus discípulos:

- a) Hacer una cuidadosa selección del discípulo en cuanto a sus facultades auditivas y canoras, no solo para su eventual admisión en el estudio del canto, sino también para determinar el tipo de repertorio que le convendrá a su voz. En ese sentido, López Remacha distingue entre voces “pesadas y ligeras; duras y flexibles, de corta extensión y dilatadas [...]” (1829: 23).
- b) Proporcionar al discípulo estudio diario, sin que ello suponga fatigarle en términos que ponga en peligro su salud.
- c) Hacer cantar las escalas asiduamente, comenzando por la de do mayor, pasando luego a las otras, en la medida en que cada una se entone afinadamente y con firmeza.
- d) Realizar luego el estudio de los intervalos, pasando progresivamente por la práctica de terceras, cuartas, quintas, etc., hasta llegar al intervalo de décima. Este estudio debe hacerse utilizando notas largas de igual duración, de suerte que el alumno no distraiga su atención en parámetros de orden rítmico.
- e) Escribir o buscar al alumno ejercicios prácticos para la lectura y el canto (los aludidos *solfeggi*).
- f) Dosificar el estudio de acuerdo con la edad y cuidar de no anteponer lo difícil a lo fácil.
- g) Hacer conocer al principiante la diversidad de afectos que expresan las frases musicales y también las diferencias entre unas y otras, procurando igualmente que sepa ejecutar cada una con un nuevo aliento (el fraseo).
- h) Procurar ejercitar al alumno en toda suerte de adornos, tales como mordentes y trinos.
- i) Acompañar las lecciones con un instrumento de teclado, ya que solo este instrumento puede abrazar toda la armonía¹⁵.
- j) Hacer cantar al discípulo con pleno conocimiento de los tonos y modos.
- k) Hacer que el discípulo tome la cuerda que le corresponde en la armonía, procurando que pueda conservarla aun cuando cante a mayor número de voces.
- l) Procurar que el principiante cante con naturalidad y compostura, evitando que haga gestos y movimientos ridículos.

¹³ Téngase en cuenta que el arte de la imprenta en Venezuela tiene sus orígenes en 1808, apenas tres años antes de que se iniciara la guerra de independencia.

¹⁴ A esta misma conclusión han llegado otros autores antes de nosotros, como Grases (1982) y Calzavara (1984).

¹⁵ En su advertido texto *La Melopea*, López Remacha acompaña el bajo de los *solfeggi* con cifras, lo que corrobora que se trata de un bajo cifrado.

Segunda parte, del buen gusto: esta sección –sin duda la más sustantiva del libro– consta a su vez de tres capítulos; a saber:

I. *Reglas generales que exige el gusto del canto*

Para López Remacha el buen gusto en el canto exige, a su vez, vencer dificultades en orden a los siguientes parámetros:

- a) *De la pronunciación y uso de las vocales:* conforme el discípulo vaya dominando las lecciones de solfeo, las volverá a pasar, pero no ya con el nombre de las notas, sino ejecutándolas todas bajo alguna de las vocales A, E, O, que son las que, con buen gusto, se utilizan en el canto, porque las dos restantes no son para este efecto. La A se pronunciará arqueando los labios con naturalidad, evitando la voz gutural; la E rasgando la boca de los extremos (algo más que para la A), así como cerrando su caja; la O recogiendo la boca en los extremos (redondeándola en lo posible), pero sin sacar muy afuera los labios. El resultado debe parecer natural, tanto en la emisión del sonido como en la colocación de la boca (a tal efecto se sugiere hacer uso de un espejo). Todo lo dicho aquí vale igual para cuando se canta en el registro grave, medio o agudo. Por último debe ponerse una boca flexible y risueña, de manera que los dientes de la parte superior estén a una mediana distancia de los de la inferior y la lengua se mantenga siempre quieta en esta parte (1829: 29-30)¹⁶.
- b) *Del uso de la voz:* en cuanto a los registros vocales que existen en el canto, López Remacha distingue dos tipos de voces: la voz natural, “con la que hablamos” y la voz artificial “que sirve para el canto” (1829: 30). Los primeros y más importantes tratadistas del bel canto dieciochesco (Tosi y Mancini) trataron este tema con gran prolijidad¹⁷ y los dos registros a los que alude López Remacha no pueden ser otros que los que aquellos autores llamaron de pecho y de cabeza (o falsete). Como los italianos, el autor hispano es explícito acerca de la necesaria igualación de la voz en todos sus registros, agregando al respecto que “la única regla general que estas [voces] deben observar es la uniforme y proporcionada igualdad en sus respectivas extensiones” (1829: 31). En definitiva, la voz debe resultar igualmente corpulenta en el registro grave, medio y agudo. Por ello es necesario esforzar el aliento en los graves y reprimirle algo en lo agudos. Todo este apartado termina con una nota en el N° 10 del apéndice del libro, en donde se agrega un comentario relativo a la llamada “zona de paso”, que López Remacha define como “una cierta línea que divide la voz de lo que llaman “falsete”. Esta la tiene el Tiple por lo común, entre *Uty Mi* agudos: el contralto entre *Soly Si:* y el Tenor entre *Miy Sol* (entiéndase cada voz ceñida a los límites de sus respectivos Diapasones)” (1829: 65-66).
- c) *Del gorjeo:* López Remacha llama gorjeo o glosa al canto diminuto y de veloz ejecución, cuya moderna denominación es coloratura. Es un adorno del cual se vale el cantante, para variar la música y para excitar, fundamentalmente, afectos de alegría. Para el autor del *Arte de cantar...* es un error el que algunos cantantes lo utilicen en toda clase

¹⁶ Para la Dra. Morales Villas (2008: 138), estas recomendaciones no son sino una muestra más de que la técnica vocal italiana gozaba de una gran influencia en la España de finales del siglo XVIII, sobre todo en cuanto a la colocación sonriente de la boca y el uso de los resonadores.

¹⁷ Al respecto sugerimos ver el aludido artículo del Dr. Salvador Ginori Lozano (2019).

de música, para hacer alarde de la flexibilidad de su órgano. En consecuencia, recomienda hacer uso prudente y discreto de él, teniendo en cuenta que “es un recurso más propio de instrumentos que no articulan, que de una voz cuyo objeto principal es mover [afectos] con palabras y acentos articulados” (1829: 33). El gorjeo debe hacerse de suerte que salga granado y perceptible. Puede realizarse a partir de una nota grave para subir (ver Figura 7)¹⁸:



Figura 7.

A partir de una nota aguda para bajar (ver Figura 8):



Figura 8.

O en quebrados (ver Figura 9):



Figura 9.

Respecto de estas “volatas” y otras frases de pura agilidad, recomienda López Remacha que se hagan “...con poca voz, porque cuanto más ligero o pequeño es el cuerpo que ha de moverse, admite mayor movimiento... Pero el discreto cantor se desentenderá de su ejecución, si prudentemente conoce que no las ha de desempeñar con lucimiento” (1829: 34).

- e) *De los adornos*: la prudencia en el manejo de los adornos no supone para nuestro autor su desuso, sino elegir bien el adorno apropiado para cada caso y colocarlo donde corresponde. Eso implica realizarlo donde resulte sencillo y donde aporte lucimiento. Por regla general los adornos convienen cuando una frase musical es repetida, porque el adorno la rejuvenece; también “en los adagios, largos, etc., porque los compases de poca duración no admiten mucha disminución” (1829: 37).

¹⁸ Todos los ejemplos que se siguen fueron tomados de las láminas (sin paginación) que se colocan al final del *Arte de cantar*.

“Una Nota sostenida, que también se llama Mesa de voz [*mezza di voce*], no se debe suplir con Adorno alguno, sino tomarla con prevención de aliento, echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogéndola hasta el fin. Mas si esto no pudiese hacerse por algún particular defecto de la voz, se puede romper la Nota con un Trino batido, disimulando por este medio dicho defecto: pues en todas las cosas el Arte es para enmendar o suplir los defectos de la naturaleza” (1829: 38).

- f) *De la expresión*: ya se ha advertido en varios párrafos que López Remacha es un declarado heredero de la doctrina de los afectos; por eso en el *Arte de cantar* afirma en más de una oportunidad (y de las más diversas maneras) que es deber del músico, incluso en el caso de cantar sin letra, esmerarse para expresar los afectos que excita la música. Para ello debe tener en cuenta lo siguiente: las frases musicales, por lo general se organizan de dos en dos compases; las frases apuntilladas, propias de un estilo marcial, así deben ejecutarse; las frases escritas en el género diatónico y señaladas comúnmente con ligados, deben ejecutarse con suavidad; las frases escritas con grandes intervalos como sextas, octavas, décimas, etc., sugieren un canto heroico y deben ejecutarse con vigor; las frases que proceden en semitonos del género cromático, o en distancias de cuartas aumentadas o quintas disminuidas, séptimas menores y otras semejantes, si se escriben ligadas adquieren un aire de lamento; si son sueltas, un carácter tétrico, propio para mover la pasión del miedo y del terror: por tanto debe observarse su puntuación para darles el verdadero sentido (1829: 40-42).

II. *Del Canto unido a la palabra o reglas para cantar con letra*

Para López Remacha “la letra influye, anima y da cierto conocimiento para cantar con más expresión” (1829: 42-43). Para esto el cantante ha de entender el sentido de la letra, aunque sea esta latina, italiana u otra extranjera. Incluso sugiere cursar estudios de estas dos lenguas, sobre todo para aprender a pronunciarle y acentuarle debidamente. Para el estudio de arias italianas, sugiere interpretar las de Nicola Porpora (1686–1768)¹⁹, además de las del ya mencionado Leonardo Leo. Ello no excluye el estudio de otros maestros modernos, cuyo nombre no menciona por no ser conocidos en España. El canto con letra supone tres géneros de circunstancias; a saber:

a) *Del canto a solo*:

- Cuando se canta solo se debe hacer uso pleno de la voz, modificándola solo cuando convenga a la expresión o para ocultar defectos; también atenuar la intensidad cuando, haciendo música de cámara, así lo sugiera el tamaño del lugar donde se cante.
- Cuando se encuentre dos o más notas ligadas, no corresponde pronunciar más que una sola sílaba.
- Por el contrario, no se debe tomar aire mientras se esté en una misma dicción, salvo que se tenga una necesidad extrema. En dicho caso corresponde hacerlo con rapidez, arte y disimulo.
- El cantante debe abstenerse de hacer adorno sobre las vocales I, U, pues, como se dijo antes, son ajenas a la suavidad del canto.

¹⁹ Se refiere al célebre maestro de Farinelli.

- Si la obra a interpretar cuenta con acompañamiento de orquesta, es importante que el cantante tenga en cuenta si algún instrumento canta con la parte vocal para que, si es el caso, o evite adornar, o realice el adorno juntamente con el instrumento.
 - Cuando el compositor acentúa mal algún vocablo, el cantante tiene amplia licencia para corregir el error.
- b) *Del recitado*: es un canto declamado, libre de todo adorno y de cualquier otra cosa que no contribuya a la expresión. Por lo común se canta sin sujetarse a la precisión del metro y del compás, pues su medida es la propia inflexión del habla. Cuando se recita cantando, se debe observar con esmero las indicaciones del compositor; cantar con pausa y sosiego las notas largas tenidas; evitar los adornos, salvo que, a final de frase, se pueda aportar alguna cosa análoga al significado de la letra; enfatizar finalmente las frases repetidas.
- c) Del canto a dúo y a más voces: cuando se canta a dúo las voces deben unirse y, por tanto, debe evitarse agregar cosa alguna que pueda quebrantar este principio. No obstante, si tal agregado puede servir a la imitación de una voz a otra, entonces podrá acordarse previamente entre las partes. Estas precauciones van en aumento en la misma medida en que se trata de composiciones a tres, cuatro y más voces, circunstancias en la que se debe cantar con voz plena, ajustada al valor de las notas, enfatizando la dicción, evitando que unas voces sobresalgan a las otras.

III. *Conclusión de todo lo dicho con algunas breves reflexiones acerca de los puntos contenidos en esta segunda parte*

No tiene sentido que hagamos aquí “un resumen del resumen” que acabamos de exponer, pero si nuestros comentarios pudieran estimular la eventual lectura de la copia disponible en la Biblioteca Digital Hispánica–BNE, sepa el lector que este tercer capítulo tampoco es prescindible, pues en él se hacen algunas distinciones y adiciones que no son despreciables. Ese es el caso del apartado que se titula “De la pronunciación” en donde se agregan algunas observaciones valiosas respecto de la dicción de las consonantes, consideraciones que originalmente solo tuvieron para las vocales. Al respecto se dice: cuando las consonantes se encuentran al final de las palabras, se debe evitar la confusión entre la T y la D, la M y la N, la B y la V, etcétera.

También son interesantes las observaciones en cuanto al uso (como elemento expresivo) de la respiración. Al respecto nos dice: “los alientos se deben tomar sin dividir las dicciones; pero si estas indican afectos de ansia, pena, temor o afán ha de fingir el Cantor que le falta el aliento para proseguir, aunque sea dividiendo dichas dicciones, para demostrar así más vivamente el sentido de la letra” (1829: 55-56).

3. EL MÉTODO O ESTUDIO COMPLETO DE SOLFEO PARA ENSEÑAR EL CANTO SEGÚN EL GUSTO MODERNO (1834)

3.1. Descripción externa y procedencia del ejemplar

Según lo describió el musicólogo José Peñín, quien fuera el primero en dar con ese texto y escribir respecto de él, el *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* es “una obra de 100 páginas (sin numeración las notas introductorias) en un formato de 30,5 x 20 cm (25 x 16 cm) (Peñín 1997: 178, ver Figura 10).



Figura 10. Portada del segundo libro de canto que se publicó en Caracas (1834).

El ejemplar que sirvió a nuestro estudio –el único conocido y del que se hizo una edición facsímil en la *Revista Musical de Venezuela* 35– estaba entre los papeles del músico petareño Jermán Ubaldo Lira (1867-1970), archivo que Peñín encontró en un galpón de una antigua tipografía ubicada en La Pastora (Caracas). Esos papeles de música fueron luego incorporados a los fondos del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Vicente Emilio Sojo”, institución que luego pasó a llamarse Fundación Vicente Emilio Sojo para finalmente desaparecer en este último período gubernamental. Debido a esto, los archivos de esta extinta fundación fueron llevados a la Biblioteca Nacional de Venezuela, donde actualmente reposan. No obstante, antes de llegar a este punto, Peñín nos cuenta que:

[...] había sido un libro utilizado por el maestro Lira pues en la parte superior de la página donde el autor hace la aclaratoria del porqué de la obra, se puede leer a tinta con letra del mismo Lira: “Estudié este método en el año de 1878 rega (...) / de Ulpiani”. Y en la página anterior también en tinta con otra caligrafía, dice: “pertenece/ á / Ulpiano Alemán / la compré en 20 de junio de 1870 / á la Señora Carmen Velásquez”. Tanto el apellido Alemán como Velásquez pertenecieron a músicos que actuaron en Petare en el siglo pasado [entiéndase, siglo XIX] (Peñín 1997: 178).

Finalmente nos comenta Peñín que, tras la muerte de Jermán Ubaldo Lira, el archivo quedó en manos de su sobrino Celestino Lira, quien se lo entregó al compositor Eduardo Serrano (1911-2008) para que lo llevara a la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, el archivo terminó en el galpón ya aludido.

3.2. El autor

Coincidimos plenamente con Peñín, en cuanto a que M. M. de Larrazábal no es el mismo músico venezolano, Manuel María Larrazábal (1813-1881), quien por los años en que se publicó el *Método de solfeo para enseñar el canto* (1834) realizaba en Caracas una intensa

actividad, cosa que se contradice con el retiro anunciado en la nota introductoria del aludido libro (Peñín 1997: 180). Manuel María Larrazábal fue nombrado Secretario de la Sociedad Filarmónica de Caracas a partir de diciembre 1834, participó en los conciertos que organizó el violinista Toribio Segura a su llegada a la ciudad en 1837 y a partir de 1843 se desempeñó como maestro de capilla interino de la Catedral de Caracas (Peñín 1997: 180). Además –y como también señala Peñín (1997: 181)– ninguno de los Larrazábal que hoy conocemos (Felipe, Juan, Salvador y Augusto) firmaba con la preposición “de”. Ante estas evidencias no podemos sino “reafirmar” que el autor del *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* era un profesor extranjero, posiblemente un “español radicado por algún tiempo en nuestro suelo” (Peñín 1997:181). A todo lo dicho, solo agregamos que, debido a que en la mencionada nota introductoria, M. M. de Larrazábal afirma haberse “consagrado por espacio de dos años y medio a generalizar el gusto por el melodioso arte que con tan feliz éxito Euterpe derrama en este pueblo” [entiéndase el pueblo caraqueño], tenemos forzosamente que concluir que la llegada de este profesor, tal vez venido a Caracas expresamente para la enseñanza del canto, se produjo hacia 1831 o 1832, justo un par de años después de haberse reeditado el *Arte de cantar* de López Remacha.

3.3. Descripción comentada del contenido

Como queda expresamente declarado en la portada del libro, el *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* consta de tres partes: 1ª los elementos de la música; 2ª la teórico-práctica del solfeo simplificado en cincuenta lecciones; 3ª las vocalizaciones de Rossini, acompañadas con algunas piezas de canto y el estudio de las claves de do y de fa. A ello hay que agregar –aunque no se comente en la portada– un “Discurso histórico acerca del origen y progresos de la ciencia música”, acaso el primer texto de historia de la música occidental que se publicó en Venezuela. Esta síntesis, a pesar de su brevedad (apenas consta de siete páginas), no deja de revelar cierto dominio del tema por parte de su autor (téngase en cuenta que las historias de la música propiamente dichas apenas hicieron su aparición en el siglo XVIII), así como apreciable conocimiento de la bibliografía disponible para la época, cosa que se evidencia por las referencias dispuestas en las “notas subsidiarias” que se colocan una vez finalizado el discurso.

Primera parte: como en el caso del *Nuevo método de guitarra o lira*, del Caballero de***, el método de M. M. de Larrazábal es un producto editorial que mezcla contenidos de autores foráneos y locales (o residentes en Caracas para el momento de su publicación), cosa que tal vez se explique por las condiciones fundacionales en que fueron publicados estos libros. En ese sentido, debe decirse que toda la primera parte de estos dos textos, contentiva de los principios fundamentales para escribir la música, fue tomada y traducida íntegramente del *Methode de guitare ou lyra*, de Jean Racine Meissonnier (París, 1823), lo que por cierto abre un compás de duda en función de precisar si el *Nuevo método guitarra lira* se publicó antes o después del *Método de solfeo para aprender el canto*, sobre todo porque el primero de estos libros no tiene fecha de publicación²⁰. En todo caso, es un hecho definitivamente cierto que, sea por razones de economía, por satisfacer las convenciones editoriales de una época²¹, por falta de legislación en cuestiones de derecho de autor, por

²⁰ Para un estudio detallado acerca de este tema sugerimos ver el ya citado artículo de Quintana (2018).

²¹ Téngase en cuenta que, en los siglos XIX y anteriores, lo común es que los métodos para el aprendizaje de instrumentos comenzaran por la exposición de los principios fundamentales para escribir la música.

la premura en la publicación de ambos libros, por la necesidad de difundir todavía más el conocimiento de la teoría musical o por una suma de todo lo dicho, lo cierto es que ambos textos dispusieron, en su primera parte, no solo del mismo contenido, sino también de la misma diagramación. Aclarado esto, y en el entendido de que el contenido de esta primera sección no tiene más que aportar a los intereses de este artículo, pasemos al estudio de la segunda y tercera sección del libro de M. M. de Larrazábal.

Segunda parte: la teórico-práctica del solfeo simplificado en cincuenta lecciones: salvo por la “artificiosa” primera sección que acabamos de comentar, el *Método de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno* es un texto de naturaleza eminentemente práctica y, en nuestra opinión, viene a complementar –como lo hicieron los comentados “solfeos de Leo en la España del siglo XVIII– el texto teórico y normativo de López Remacha. Esa creemos que fue su concepción original y desde esa perspectiva lo vamos a comentar.

A pesar de su enfoque eminentemente práctico, la sección comienza con un cuadro mínimamente teórico donde se expone la extensión de los “cinco” registros vocales (como también lo hace López Remacha, M. M. de Larrazábal omite el registro de barítono, aunque sí reconoce el de mezzosoprano).

La parte práctica propiamente dicha comienza entonces con la entonación de la escala diatónica de do mayor y allí se señala expresamente cómo deben cantarse cada una de las notas; esto es, haciendo uso expreso del llamado mesa de voz (o *messa di voce*) (ver Figura 11). Esto también se demanda en el *Arte de cantar* y se logra “echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogiendo hasta el fin (López Remacha 1829: 37-38). En el texto de M. M. de Larrazábal no se ilustra más estudios que el de la escala de do mayor, pero resulta forzoso suponer que el ejercicio debía realizarse con todas las escalas mayores y menores que son comunes a la práctica del canto, tal como lo recomienda López Remacha (1829: 21-22).

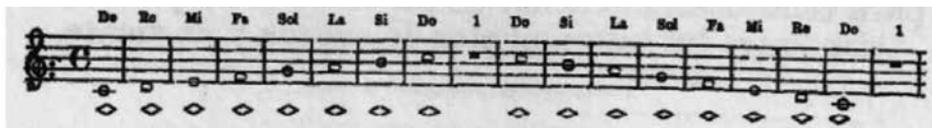


Figura 11. Detalle tomado del *Método de solfeo para enseñar el canto*, 1834: 22.
Obsérvese la presencia de los reguladores señalando el *messa di voce*.

Como también se recomienda en el *Arte de cantar*, al estudio de la escala le sigue el de los intervalos, comenzando por las terceras, luego las cuartas, quintas, etc., cuidando que estén “en un mismo compás [...] y con figuras de uniforme valor, de manera que solo haya que cuidar de la perfecta entonación de aquellos intervalos” (1829: 22) (ver Figura 12).

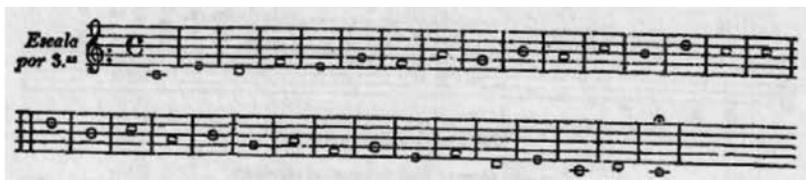


Figura 12. Detalle del *Método de solfeo para enseñar el canto*, 1834: 22.

Agotado el estudio de las escalas y de los intervalos, comienzan las lecciones de solfeo en los mismos términos en que se escribían los *solfeggi* europeos del siglo XVIII; esto es, a dos voces. En mi opinión, son estos ejercicios la parte más importante y la que mejor explica el particular título que lleva este libro, nombre que, a decir verdad, siempre nos resultó un tanto ambiguo, hasta que el *Arte de cantar* de López Remacha nos mostró que los ejercicios en él contenidos debían estudiarse primero como lecciones de solfeo y luego como *vocalizzi*, con algunas de las tres “vocales” apropiadas para el canto: A, E, O (1829: 29). Entonces entendimos plenamente esa aparente ambigüedad del título que cuando dice: “método del solfeo para aprender el canto”.

Por el manejo terminológico que hacen los lexicógrafos musicales hispanos del siglo XIX, concluimos que, en la España de la época, a esos *vocalizzi* le llamaron “vocalizaciones”. Antonio Fargas y Soler los define como “arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se ejecutan sobre una vocal” (Fargas y Soler 1852: 223) y Feliciano Agero como el “arte de entonar y medir, sin dar a los sonidos su nombre, sino por medio de una vocal que, por ser la que mejor se presta, es preferida la A” (Agero 1882: 63). No obstante, y como lo veremos más adelante, el método caraqueño de M. M. de Larrazábal llamó a esos *solfeggi* lecciones de solfeo (aludiendo seguramente a su primera, pero no única ni más importante función) y vocalizaciones a los ejercicios basados en progresiones vocales, muy comunes hoy en la enseñanza del canto moderno. Para que este comentario quede cabalmente entendido, conviene hacer la siguiente aclaratoria y valoración: un *solfeggi* o *vocalizzi* era un recurso instruccional con muchísimas más posibilidades formativas que una vocalización en el sentido rossiniano o moderno. Aquel era un instrumento para entrenarse en la lectura, en la interpretación, en el trabajo polifónico y en el canto armonizado, a la vez que en asuntos técnicos de registro, uso de las vocales, adornos y respiración. La vocalización en el sentido moderno solo atiende a estos tres últimos elementos. Un *solfeggi* o *vocalizzi* servía para formar a un músico; una vocalización solo sirve para instruir a un cantante en problemas específicamente técnicos. Es muy lamentable que aquellas herramientas dieciochescas y de principios del siglo XIX hayan caído en desuso.

Como es de esperarse (y como también lo recomendaba López Remacha) las cincuenta lecciones de solfeo de M. M. de Larrazábal están dispuestas en orden progresivo, incorporando, en cada una, nuevos elementos de orden rítmico, figuras de menor valor y de valores más complejos (con uso de ligaduras de valor y puntillos), etc. También hacen uso progresivo de diversas tonalidades en los modos mayor y menor, variando los tipos de compases y de tempo, incorporando el uso de adornos como apoyaturas simples, dobles, triples y también trinos, señalando cambios de dinámica, etc. Para que nos demos una idea del valor artístico de algunos de estos *solfeggi*, sin duda mucho más rico que una simple lección de solfeo de las que cantamos en los siglos XX y XXI, advertiremos que la lección cincuenta del libro de M. M. de Larrazábal cuenta con dos secciones en diferente tempo (andante y allegro vivo, respectivamente), contentivos de 26 compases (la primera sección) y 117 (la segunda). Sin duda esto es algo inimaginable en una moderna lección de solfeo (ver Figuras 13 y 14).



Figuras 13 y 14. Primeros compases del primer solfeo de Leo (ca. 1772, p.s.n.)
y del primer solfeo de M.M. de Larrazábal (1834: 23).

El hecho de que todas estas lecciones de solfeo estén escritas a dos voces merece también una consideración de nuestra parte, pues aunque no luce imposible que para su realización se pudiesen utilizar dos discípulos de distinto registro (un bajo y una voz aguda), las sugerencias dadas en el *Arte de cantar* hacen suponer que la parte del bajo fue compuesta para que la acompañase el maestro con un instrumento (preferiblemente de teclado) completándose algunas armonías, tal como se desprende de las instrucciones expuestas por López Remacha, tanto en su *Arte de cantar* (1829: 26) como en sus dos ediciones del texto llamado *La Melopea* de 1815 y 1820.

Tercera parte: como se dijo, consta esta sección de tres elementos claramente diferenciados: las vocalizaciones de Rossini, algunas piezas de canto y el estudio de las claves de do y fa.

a. *Las vocalizaciones de Rossini:* aunque solo se trata de una conjetura, creo que la coletilla agregada al título de este libro (“según el gusto moderno”) alude precisamente a la inclusión de las dieciocho “vocalizaciones” compuestas por el más célebre compositor de óperas del primer tercio del siglo XIX. Téngase en cuenta que para esta época el nombre de Rossini tenía que constituir la mayor referencia de la ópera italiana y bastante de eso llegó a América y a Caracas, como lo confirma el estudio de Consuelo Carredano y Victoria Eli (2010: 157). Seguramente a esta circunstancia se debió el que se incluyeran sus vocalizaciones en el método de canto caraqueño. Asimismo –y como ya lo hemos probado a lo largo de este artículo–, los *solfeggi o vocalizzi* fueron una costumbre durante todo el siglo XVIII y lo nuevo aquí tenían que ser las “vocalizaciones compuestas por Rossini”. Como ya se explicó, estas vocalizaciones no son otra cosa que las hoy típicas progresiones vocales, contentivas de una mínima fórmula melódica, la que se utiliza para ir ascendiendo y descendiendo diatónica o cromáticamente en la escala, con el fin de atender problemas estrictamente técnicos, ya de ampliación del registro vocal, ya de respiración, ya de manejo y uso de las vocales. En el método de M. M. de Larrazábal se estiman como “muy necesarios para dar flexibilidad a la voz”, y se prescribe su realización “todas las mañanas, la primera vez despacio y piano, la segunda con viveza y también piano, la tercera con viveza y levantando” (1834: 55) (ver Figura 15).



Figura 15. Fragmento de dos vocalizaciones compuestas por Rossini (tomado de M. M. de Larrazábal, 1834: 55).

b. *Algunas piezas de canto*: como se advierte en la portada del libro, terminada la exposición de las vocalizaciones de Rossini, se siguen las cavatinas, arias, canciones y dúos con acompañamiento de pianoforte. Se trata solo de ocho piezas, cuyos títulos (o géneros) son los siguientes: Cavatina de la ópera *La Gabriela*, de Michele Carafa (1787-1872); *Plegaria* (*Preghiera*) de la ópera *Semiramis*, de Gioachino Rossini; Final (*Stretta*) del romance de *Otello*, de Rossini; *Idioma de amor*, canción anónima; *Jacinto*, canción anónima; *La Diana*, canción anónima; Duettino de la ópera *La donna del lago* de Rossini y Canción a dúo de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Rossini. Como se ve, el compositor más representado es el ídolo de Pésaro, lo que corrobora el prestigio que tenía su nombre entre la comunidad de melómanos caraqueños. Las obras italianas representadas en este repertorio (incluidas las de Carafa) fueron estrenadas entre 1816 y 1823, lo que también habla de la relativa actualidad con que se difundió ese repertorio en nuestra ciudad.

Se trata de piezas para soprano y tenor, aunque poco frecuentan la zona extrema de estos registros (solo una pieza toca el la agudo y pocas frecuentan el sol). Cinco de las piezas están en lengua italiana y tres en español, lo que también muestra una preferencia por el lenguaje originario de la ópera, sin excluir la lengua vernácula, cosa que también es digna de hacerse notar. Las piezas (sobre todo la cavatina, el aria y los dúos) hacen frecuente uso de recursos como las coloraturas o gorjeos, lo que obviamente las inscribe como un repertorio belcantístico.

Estudio de las claves de do y de fa: como también ha quedado dicho, el libro termina con el estudio de las cuatro claves de do y la clave de fa en cuarta línea (la clave de Fa en tercera línea está “expresamente” omitida en el libro por desuso²²), lo que supone nuevamente la utilización del recurso de los *solfeggi*, a razón de siete lecciones por cada clave de do y ocho por la clave de fa. Sin duda, este recurso didáctico dieciochesco es el más utilizado en todo el libro.

²² Solo aquí se reconoce la existencia de la voz del barítono, con el fin de afirmar que, aunque la clave de fa en tercera línea le corresponde, igual puede servirse de su posición en la cuarta pauta.

4. CONSIDERACIONES FINALES: EL PROYECTO CIVILIZADOR, LA ÓPERA ROSSINIANA Y LOS MANUALES DE BEL CANTO EN LA CARACAS POSTINDEPENDENTISTA

Según señala Nibert Elias en el primer capítulo de su *Proceso de la civilización*, “el concepto de ‘civilización’ se refiere a hechos muy diversos: tanto al grado alcanzado por la técnica, como al tipo de modales reinantes, al desarrollo del conocimiento científico, a las ideas religiosas y a las costumbres (Elias 1987: 57)”. Aunque –como también lo reconoce Elias– no hay nada que no pueda incluirse dentro de esta categoría conceptual (con lo que resulta casi imposible definir en pocas palabras el término “civilización”) podríamos reconocer –junto con el citado autor– que tal generalidad de cosas pretende designar todas aquellas acciones y actitudes humanas de las que Occidente y sus naciones se sienten orgullosos.

Tampoco es posible hacer aquí un resumen plenamente satisfactorio de lo que aspiraban, para el progreso civilizatorio de la recién creada República de Venezuela, los intelectuales y políticos del segundo tercio del siglo XIX; pero es indudable que la noción elisana de civilización (incluso el uso del término) parece estar muy en consonancia y en uso en los discursos de aquella élite decimonónica caraqueña. El historiador venezolano Elías Pino Iturrieta, quien ha estudiado profundamente el tema de la mentalidad venezolana del siglo XIX, ha explicado y sustanciado que, en su pretensión civilizatoria, los líderes políticos del siglo XIX se vieron en el espejo de Norteamérica y Europa²³ y, en tal sentido, entendieron que para alcanzar sus metas necesitaban, entre otras cosas, urbanizar materialmente el país y tecnificar la mano de obra nacional; instruir a comerciantes para que fuesen diligentes y prósperos; disciplinar políticos para que respetaran las instituciones del Estado; formar hombres respetuosos de la ley y del prójimo; adecentar ciudadanos para que fuesen capaces de disfrutar la vida urbana y de las artes.

Uno de los recursos que se utilizó para alcanzar esta última meta de ciudadanía fueron los manuales de urbanidad, entre cuyas primeras publicaciones caraqueñas podemos mencionar las *Cartas sobre la educación del bello sexo* (1833), de la que hemos dado aquí noticia por primera vez. Pino Iturrieta menciona además algunos otros textos, entre los que resaltan, por su importancia y difusión, las *Lecciones de buena crianza y moral*, de Feliciano Montenegro y Colón (1841) y, especialmente, el *Manual de urbanidad y buenas costumbres* de Manuel Antonio Carreño (1853)²⁴, texto que, a decir del historiador, se convirtió “en la vulgata de la civilidad en el Continente” (Pino Iturrieta 2000: 7).

En cuanto a las artes y a su papel en el proceso socializador de Hispanoamérica, Consuelo Carredano y Victoria Eli han afirmado que “por encima del fenómeno estético que encierra, la ópera empezó a tener en el siglo XIX americano otros significados sociales

²³ Según un discurso pronunciado por el político venezolano Domingo Briceño ante la Sociedad Económica del País (1834): convenía seguir el ejemplo de “un pueblo nacido ayer, elevado en corto tiempo a un grado de dicha que no han alcanzado los más antiguos: nuestros hermanos del Norte”. Y refiriéndose a la misma nación, Tomás Lander expresaba en 1836: “imitémoslos y progreseemos”. En cuanto a Europa, decía también en una de sus páginas el periódico *La Bandera Nacional* (1838): “Es la cuna de la civilización y debemos procurarnos en ella las lecciones para hacer el camino” (citado en Pino Iturrieta 2000: 2).

²⁴ El aludido es el padre y primer profesor de piano de la célebre concertista venezolana Teresa Carreño.

hasta erigirse en un símbolo de gran estatus para la alta burguesía” (2010: 153). De este modo, el género dramático musical jugó un papel clave dentro del mencionado proceso civilizatorio de la región²⁵, cosa que es posible constatar en el discurso de la crítica musical caraqueña que se despliega a todo lo largo del siglo XIX²⁶. En el caso particular de la Caracas de los años treinta, época en la que ni siquiera había visitado al país la primera compañía de ópera italiana, encontramos una nota anónima aparecida en el periódico *La Oliva* (1836: 1), la que, después de ofrecer algunos juicios acerca del montaje por una compañía local de la *Urraca ladrona y Barbero de Sevilla*, terminaba diciendo: “... los progresos dramáticos y líricos son capaces de marcar con mucha distinción los de la civilización”. Como lo señaló el musicólogo Fidel Rodríguez (1998: 87), esta convicción acerca del poder civilizador de la ópera se convirtió en pocos años en un argumento para que los críticos locales demandaran del Gobierno venezolano la protección a la primera compañía de ópera que pisó nuestro suelo²⁷.

De toda esta febril afición por la ópera, el compositor más beneficiado de las décadas de 1820 y 1830 fue Rossini, hasta el punto de que Izquierdo König ha afirmado que él se convirtió en una especie de símbolo de la nueva republicanidad hispanoamericana. He aquí parte de su comentario (2018: 413 y 414):

In the 1820s and 1830s, the arrival of printing presses, immigrants, ideas and revolutions was increasingly accompanied by the sound of Rossini: in the space of a decade he became the musical symbol of the new, post-colonial modernity...

This passion for Rossini was not only a matter of fashion, but also of culture and politics. Rossini's music and his name become symbols of a certain “independent”, cosmopolitan modernity for Latin American elites, and of republicanism for the new Spanish American nations²⁸.

Desde luego –y como también lo reconoce Izquierdo König– esta nueva moda no solo supuso el acceso y la exposición a un nuevo repertorio, sino que impulsó la adquisición de una nueva técnica y una nueva actitud, tanto por parte de los intérpretes como de la audiencia y es aquí donde, creemos, puede apreciarse mejor el valor de los textos de canto que en este artículo hemos referido. Ellos se constituyeron en el medio perfecto para adquirir esa nueva técnica y actitud. En ese sentido será oportuno agregar que cinco años después de que se reeditara el *Arte de cantar* en Caracas (y un semestre antes que

²⁵ Incluso para autores como Izquierdo König, la ópera debe ser vista “como el objeto cultural europeo más importante para el público local” (2018: 416).

²⁶ Ver Quintana 2015 y 2016a.

²⁷ Al respecto cita Rodríguez (1988: 87) la siguiente nota aparecida en el semanario de Bellas Artes *Luneta*, el 21 de diciembre de 1843: “Reconocida como una necesidad social la ópera italiana por el influjo que ejerce la música en el corazón humano, meditando sobre los bienes que pueden sobrevenirle al pueblo venezolano, nos creemos con el deber de invitar al Gobierno, a fin de que coadyuve en alguna manera a la protección de un espectáculo que tantos bienes puede proporcionar al pueblo, como órgano de sociabilidad, de ilustración, y de buenas ideas, que puedan obrar una reacción completa en beneficio de la civilización popular”.

²⁸ En las décadas de 1820 y 1830, la llegada de la imprenta, los inmigrantes, las ideas y las revoluciones fue acompañada cada vez más por el sonido de Rossini: en el espacio de una década, él se convirtió en el símbolo musical de la nueva modernidad poscolonial. Esta pasión por Rossini no era solo una cuestión de moda, sino también de cultura y política. Su música y su nombre se convirtieron en símbolos de cierta modernidad “independiente”, cosmopolita para las élites latinoamericanas y de republicanism para las nuevas naciones hispanoamericanas.

se publicara el *Método de solfeo para la enseñanza del canto*)²⁹, la recién creada compañía nacional de ópera que dirigía Atanasio Bello Montero (el mismo Director de la Sociedad Filarmónica de Caracas inaugurada en 1831), asumió –sin una tradición italiana que lo respaldara– el riesgoso reto de montar en Caracas *El barbero de Sevilla*, suceso pionero que no los libró de las críticas de quienes en la ciudad ya creían conocer bien el arte de Giuditta Pasta (1797-1865), Henriette Sontag (1806-1854) y María Malibrán (1808-1836). Con eso y todo, Atanasio Bello Montero y su recién creada compañía no arredraron y en 1836 hicieron la reposición de *El barbero de Sevilla* y el estreno de la *Urraca ladrona*. Finalmente, en 1838, repusieron ambas obras y estrenaron *La italiana en Argely Cenicienta*³⁰.

Como es lógico suponer, no podemos ver en estos estrenos caraqueños de las óperas de Rossini un hecho aislado a las clases de canto M. M. de Larrazábal (ni a la edición y reedición de los libros estudiados), pues resulta muy poco probable que en una Caracas de apenas 50 000 habitantes, donde los pocos músicos profesionales que sobrevivieron a la Guerra de Independencia seguramente se conocían unos con otros, no hubiese ninguna relación entre los que promovían el estudio del bel canto y los que se dedicaron al montaje de las óperas de Rossini. Por el contrario, parece lógico suponer que fue con este contingente de eventuales alumnos que se montaron las primeras óperas rossinianas, ya que Caracas, a diferencia de otras urbes latinoamericanas, no contó con la visita de una compañía italiana de ópera sino hasta 1843³¹. De ello no podemos sino colegir que toda la actividad que se generó alrededor de las clases de M. M. de Larrazábal y de los métodos de canto aquí estudiados deben valorarse indefectiblemente no solo como el germen de la ópera en Caracas, sino como parte de un proyecto civilizatorio que se planteó la nación a partir de 1830.

BIBLIOGRAFÍA

AGERO, FELICIANO

1882 *Vocabulario musical*. Madrid: Imprenta La Moderna. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085041&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

ANÓNIMO

1808 “Caracas, 30 de Diciembre”. *Gazeta de Caracas*. Caracas (30 de diciembre), XVII, f. 2v.

1834 “A los aficionados a la música”. *El Nacional. Periódico político, literario y mercantil*. Caracas (3 de noviembre), IV/40, f. 2v.

1836 “Ópera”. *La Oliva*. Caracas (1 de agosto), XVI, f. 1v.

²⁹ La nota titulada “A los aficionados”, aparecida en el semanario *El Nacional* del 3 de noviembre de 1834 (folio 2v), precisa que para la fecha el texto se “preparaba” en la imprenta, esperando que viese la luz en diciembre de ese año de 1834. Este comentario es digno de la mayor credibilidad, pues el semanario *El Nacional* se publicaba en el taller de Tomás Antero, de donde también salieron los textos musicales aquí comentados.

³⁰ Si el lector desea ampliar detalles y referencias acerca de los datos aquí comentados y respecto de lo que ello generó en la prensa de la época, sugerimos ver Quintana 2016: 52-53.

³¹ Valga aclarar que la supuesta compañía de óperas que se suele vincular a la primera crónica musical venezolana (*Gaceta de Caracas*, 30 de diciembre de 1808) era francesa y no montó ningún título italiano.

ARNAU, JOAN

1983 “La ópera italiana: el bel canto”, *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, Juan Salvat (director). Pamplona: Ediciones Salvat, tomo III.

CALCAÑO, JOSÉ ANTONIO

2019 *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*. Universidad Central de Venezuela-Ediciones de la Biblioteca EBU, disponible en la web.

CALZAVARA, ALBERTO

1984 “Investigación”, “Comentario preliminar”, “Esbozo biográfico”, “Notas”, *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*, Juan Meserón (autor). Caracas: Solistas de Venezuela.

CAPELÁN FERNÁNDEZ, MONTSERRAT

2015 “Las reformas borbónicas y la música venezolana de fines de la colonia (1760-1820): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica”. Tesis doctoral presentada ante el Departamento de Historia de Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.

CARREDANO, CONSUELO Y VICTORIA ELI (EDS.)

2010 *Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX, vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Juan Ángel Vela del Campo (director y coordinador editorial). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

DE LARRAZÁBAL, M.M.

1834 *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero. Facsímil disponible en *Revista Musical de Venezuela*, XVII / 35 (septiembre-diciembre), pp. 183-294 <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/wp-content/RMVzla/RMVNro35.pdf> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

ELIAS, NORBERT

1987 *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

FARGAS Y SOLER, ANTONIO

1852 *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Badaguer. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128915&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

GINORI LOZANO, SALVADOR

2019 “Los castrados: métodos de canto en el siglo XVIII”. *Boletín del Archivo General de la Nación*, Novena época, I / 1 (enero-abril), pp. 185-227.

GRASES, PEDRO

1982 *La imprenta en Venezuela*. Caracas: Seix Barral.

IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL

2018 “Rossini’s reception in Latin America: scarcity and imagination in two early Chilean sources”, *Gioachino Rossini (1868-2018), la música y el mundo*. Ilaria Narici, Emilia Sala, Emanuele Senici y Benjamin Walton (curadores). Pesaro: Fondazione Rossini, pp. 413-435.

LEO, LEONARDO

1772c. *Solfeos de Leo: para los principiantes de música*. Madrid, F. Palomino. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064450&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

LÓPEZ REMACHA, MIGUEL

1799 *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto*. En la oficina de Don Benito Cano. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085043&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].

- 1815 *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro (2ª ed. de 1820). Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081799&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020]
- 1820 *Melopea o instituciones teórico prácticas del solfeo, del buen gusto del canto y de la armonía*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081799&page=1> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].
- 1829 *Arte de cantar: compendio de documentos músicos respectivos al canto*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero.
- MANCINI, GIAMBATTISTA
1774 *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774). Milán, Appresso Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore. Disponible en: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100586/?st=gallery> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].
- MESERÓN, JUAN
1824 *Explicación y conocimiento de los principios generales de la música*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero.
- MORALES VILLAR, MARÍA DEL CORAL
2008 “Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica”. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte y Música, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música. Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. Emilio Ros-Fábregas. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf> [Acceso: 3 de septiembre de 2020]
- PEÑÍN, JOSÉ
1997 “Advertencia” [nota introductoria a la edición facsímil del *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*]. *Revista Musical de Venezuela*, XVII / 35 (septiembre-diciembre), pp. 177-181. Disponible en: <http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/wp-content/RMVzla/RMVNro35.pdf> [Acceso: 3 de septiembre de 2020].
- PINO ITURRIETA, ELÍAS
2000 “La urbanidad de Carreño. El corsé de las costumbres en el siglo XX”, *Música iberoamericana de salón: actas del congreso iberoamericano de musicología 1998*, José Peñín (editor). Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- QUINTANA, HUGO
2008 *Textos y ensayos musicales pertenecientes a la biblioteca de la Universidad de Caracas* (período colonial). Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación-UCV. Disponible en la web.
2015 “Primeros cincuenta años de la crítica musical en Caracas (1808-1858)”. *Música e investigación. Revista Anual del Instituto de Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, XV / 23, pp. 45-78. Disponible en la web.
2016a “Otros cincuenta años de crítica y recepción musical en Caracas (1861-1811)”. *Música e investigación. Revista Anual del Instituto de Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, XV / 24, pp. 19-50. Disponible en la web.
2016b “Nuevas noticias sobre Toribio Segura: alumno *sui generis* de Fernando Sor y profesor de guitarra de Caracas (1837-1850)”, *Revista de Musicología*, XXXIX / 2, pp. 510-512. Disponible en la web.
2018 “Del Methode de guitare ou lyra al Nuevo método de guitarra o lira”. *ROSETA: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 18, pp. 14-27.
- RODRÍGUEZ, FIDEL
1999 *Caracas, la vida musical y sus sonidos (1830-1888)*. Caracas: Fondo Editorial 60 años de la Contraloría General de la República.

SANS, JUAN FRANCISCO

2008 “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las “sonatas” del Archivo de Música de la Catedral de México”, *Heterofonía*, 138-139 (enero-diciembre), pp. 131-153. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/305568071_Ni_son_anonimas_ni_son_instrumentales_ni_estan_ineditas_las_sonatas_del_Archivo_de_Musica_de_la_Catedral_de_Mexico/link/5793c73308aeb0ffce270ff/download [Acceso: 23 de junio de 2022]

TOSI, PIER FRANCESCO

1723 *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000122024&page=1> [Acceso: 4 de septiembre de 2020].

UNA SEÑORA AMERICANA

1833 *Cartas sobre la educación del bello sexo*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero.

DOCUMENTOS

Corrientes de pensamiento mágico en la Nueva Canción Chilena, el caso de “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara

Currents of magical thought in La Nueva Canción Chilena, the case of Victor Jara’s “Cai Cai Vilú”

por

Víctor Navarro Pinto
Investigador independiente, Chile
vitorionav73@gmail.com

Este trabajo se propone realizar un análisis del tema “Cai Cai Vilú” de Víctor Jara, tanto desde sus aspectos poéticos como culturales. Para esto se establece como marco de referencia el concepto *pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss y la aplicación que María Ester Grebe hizo de este al analizar el dualismo en la cultura mapuche. Un objetivo importante será determinar cómo Jara utiliza y pone en juego los materiales musicales y culturales al momento de la creación de esta pieza y cuál es su relación con el contexto social de la época.

Palabras clave: Realismo crítico, cosmovisión mapuche, pensamiento mágico, Víctor Jara.

This work aims to carry out an analysis of the theme “Cai Cai Vilú” by Víctor Jara, from both its poetic and cultural aspects. To achieve this, the concept of wild thought by Lévi-Strauss and the application that María Ester Grebe made of it when analyzing dualism in Mapuche culture is established as a reference framework. An important goal will be to determine how Jara uses and puts the musical and cultural materials at the time of creation of this piece into play, and what is its relationship with the social context of the time.

Keywords: Critical realism, mapuche worldview, magical thinking, Víctor Jara.

1. INTRODUCCIÓN¹

Esta investigación se propone indagar en la singularidad de la pieza “Cai Cai Vilú” dentro de la obra de Víctor Jara. La composición es una pieza instrumental para arpa, guitarra y percusiones grabada en 1972, que se desmarca del contexto histórico y del grueso de la obra de Jara en dos aspectos: su

¹ Este trabajo forma parte de mi actual proyecto de investigación, en el que estoy compilando y analizando música popular chilena de la segunda mitad del siglo XX que evidencie en sus temáticas el uso de conceptos relacionados con mitos, leyendas y distintas formas de pensamiento mágico. Pensándolos como un recurso poético que tiene raíces en la cultura popular, estoy indagando en las motivaciones históricas, sociales y culturales (conscientes o no) que han llevado a los creadores a acercarse a estos materiales. Una versión abreviada de este artículo fue presentada como ponencia en el X Congreso Chileno de Musicología de la SChM, realizado en Santiago, en enero de 2020.

naturaleza de obra instrumental y su relación con las creencias mapuches. A partir de su título, esta pieza se vincula con un mito fundamental de este pueblo, como lo es la lucha entre las serpientes sagradas Caicaivilú y Trentrenvilú, en lo que constituye un acercamiento directo de un creador de la Nueva Canción Chilena a la corriente profunda del pensamiento mágico de una de las culturas originarias más influyentes en la realidad nacional. Las preguntas iniciales de la investigación tienen que ver con las motivaciones que llevaron a Jara a componer esta pieza instrumental y cuál es la connotación de lo mapuche en la misma. Considerando que, en el mito, la serpiente Caicaivilú es quien intenta terminar con la humanidad, cabría preguntarse hasta qué punto Jara es consciente de esta simbología y de qué manera esta corriente de pensamiento mágico o *salvaje* inunda su propio sistema de creencias, más situado en la religiosidad popular y en las creencias en lo sobrenatural de la cultura campesina de la zona central².

2. PENSAMIENTO MÁGICO, PENSAMIENTO SALVAJE

Como marco referencial para el estudio del mito mapuche de Caicaivilú y Trentrenvilú y del análisis de lo que Jara hizo con él, utilizaré el concepto *pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss (1964), sobre todo en lo que refiere al dualismo. A partir de sus estudios de campo en diversas sociedades tribales, Lévi-Strauss demostró que el pensamiento mágico de estos grupos se construye a partir de premisas lógicas y una necesidad de orden, al igual que la ciencia, pero difiere de esta en los resultados teóricos y prácticos que obtiene, produciendo una interacción global de los elementos simbólicos que maneja, a diferencia de la ciencia que tiende a la fragmentación y estratificación de categorías³. El pensamiento tribal opera mediante una “lógica de lo concreto” o bricolaje, basada en la utilización de signos que en forma metafórica conforman una estructura simbólica y cognoscitiva (Apud 2011). A esta forma de lógica Lévi-Strauss le llama *pensamiento salvaje*.

que no es, para nosotros, el pensamiento de los salvajes, ni el de la humanidad primitiva o arcaica, sino el pensamiento en estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado con vistas a obtener un rendimiento (Lévi-Strauss 1964: 317).

Este pensamiento incluye los mitos, los ritos, los sistemas de clasificación totémicos, la lógica de las alianzas matrimoniales, los métodos de elección de nombres y la cosmovisión en general. En ese sentido el mito y el rito tienen como valor principal preservar hasta nuestra época modos de observación y de reflexión que estuvieron adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: “los que autorizaba la naturaleza a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible” (Lévi-Strauss 1964: 35)

El *pensamiento salvaje* echa mano de un repertorio heteróclito⁴ de elementos; es una colección de mensajes pretransmitidos que utiliza testimonios fósiles de la historia y opera con signos. De ahí su consideración como historia pura, a la que los mitos nos enfrentan (Lévi-Strauss 1964: 352). Aunque un mito sea una narración falsa, tiene las características propias del acontecimiento histórico: alude a una contingencia y suscita emociones intensas y variadas; asimismo “lo propio del pensamiento

² Agradezco la valiosa información que me fue entregada por el músico Patricio Castillo respecto de la creación y grabación de la pieza “Cai Cai Vilú”; también a Catalina Echeverría, de la Fundación Víctor Jara, quien me ayudó a contactar a Castillo y me permitió revisar material fotográfico de Jara.

³ “Desde luego, el reconocimiento de la existencia de dos tipos de conocimiento científico por parte de Lévi-Strauss tiene como uno de sus propósitos disolver las creencias, frecuentes en antropología como hemos visto, en torno a la incapacidad de los nativos para el pensamiento abstracto. Al mismo tiempo que se dedica a desmontar paso a paso dicha creencia, da lugar a su proposición de la existencia de una lógica de lo concreto con leyes y operadores particulares, que no son los de la ciencia pero sí son análogos a ella” (Olavarría 1997: 5).

⁴ “Adj. (gr *heteros*, otro y *klinein*, doblarse) Que se aparta de las reglas ordinarias de la analogía gramatical: *nombre heteróclito*; o de las reglas del arte: *edificio de estilo heteróclito*. Fig. Extraño, raro” (Diccionario Nuevo pequeño Larousse ilustrado, 1958: 509).

salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo, a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica” (Lévi-Strauss 1964: 381).

La aplicación de este concepto en la cultura mapuche será desarrollada junto con la idea de dualismo en la sección 6 de este artículo. Para efectos de esta investigación los conceptos de pensamiento mágico y *pensamiento salvaje* serán usados como sinónimos⁵.

3. VÍCTOR JARA Y LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Víctor Jara fue un creador que se nutrió directamente de las raíces de la cultura campesina chilena, teniendo el interés y la experticia para trabajar con estos materiales en la creación de obras nuevas, ya fuera en el teatro y la música o su implementación en proyectos más amplios que intencionaran el cruce y la colaboración de diversos lenguajes artísticos performativos. Esto se aprecia en el disco *La Población* –que integra teatro, música, grabaciones de entrevistas a pobladores e incluso una etnografía previa realizada por Jara– y en el inconcluso ballet *Los siete estados*, proyecto conjunto con el coreógrafo Patricio Bunster y el compositor peruano Celso Garrido-Leca, que entrelazaba danza y música en diversos formatos instrumentales, desde la sonoridad latinoamericana a la de orquesta sinfónica.

El acercamiento a los materiales musicales con que trabajó en sus diversas obras se produjo desde su infancia, presentados inicialmente por su madre, a quien escuchó cantar en diversas ceremonias y fiestas de la comunidad de Lonquén. Más tarde (fines de la década de 1950), siendo estudiante de teatro, realizó varios viajes de investigación autodidacta, motivados por su amigo Nelson Villagra, para conocer el folclor musical de la región de Ñuble, donde pudo interiorizarse en forma profunda e intencionada de las tradiciones folclóricas de los campesinos, de su cultura y de sus condiciones de vida, asimilándolas a su propia vida en las largas temporadas estivales en las que compartía el trabajo con las comunidades que visitaba. De ambas experiencias obtuvo un conocimiento experto acerca de la cultura campesina y un particular modo de tocar la guitarra que combinaba arpeggio y rasgueo y que se puede encontrar en forma exclusiva en la región de Ñuble –el llamado “Toquío Jara”– y cuyo ejemplo más claro se aprecia en la forma en que toca la guitarra en la canción “El cigarrito”, de 1965 (Torres 1996: 39). Además, su *performance* en guitarra tiene una tendencia a considerarla como un instrumento de resonancia, por lo que su interpretación intenciona un “dejar vibrar”, tributario del efecto sonoro que se produce en la *performance* con guitarra traspuesta (Valdebenito 2014: 57-58).

Su vivencia directa con la pobreza en su infancia en Lonquén y en su juventud en la población Los Nogales, además de su investigación folclórica en Ñuble con comunidades subalternas desarrollaron su conciencia social y lo llevaron a identificarse con los más desposeídos, organizando un discurso artístico en donde “los valores estéticos no podían separarse de las realidades de la situación política chilena” (Jara 2007: 84). No obstante, la religiosidad popular y las tradiciones folclóricas que remitían a lo sobrenatural también formaron parte importante de la materialidad cultural presente en su trabajo y que se manifestó en la pieza “Cai Cai Vilú” como una continuidad de un pensamiento popular mágico. Esto podría ser visto como una tensión con el discurso de crítica social presente en sus demás composiciones, en las que su obra se direcciona claramente en la línea del “realismo crítico” y se centra en la canción y en los modos de relacionarla con acontecimientos políticos y sociales (Torres 1996: 47), todo esto en el marco de las demandas por justicia social que marcaron la década de los sesenta y que desembocaron en el triunfo del gobierno de la Unidad Popular en 1970. En ese sentido, se aprecian hitos en su trabajo que dan cuenta de una comprensión del fenómeno de la cultura popular en términos más amplios.

En el libro *Víctor, un canto inconcluso*, Joan Jara describe en varios momentos la relación de Jara con las creencias religiosas campesinas y sus temores de infancia por las historias sobrenaturales que escuchó en su entorno:

⁵ Lévi-Strauss también los alterna en sus escritos junto con el concepto de pensamiento mítico, pero en el desarrollo de su discurso se evidencia que mágico y mítico obedecen a clasificaciones temáticas, mientras que *salvaje* remite a procesos mentales abarcadores, puestos en juego por las sociedades tribales: es un tipo de pensamiento en estado natural, distinto al pensamiento domesticado o racional de Occidente.

El diablo atormentó la infancia de Víctor como una figura real y amenazadora que se lo llevaría al eterno castigo del infierno si se portaba mal. En la casa no había radio y las noches de verano los adultos solían sentarse a tomar el aire en la galería, donde conversaban y contaban historias. Víctor, acostado con los demás chicos, oía el murmullo de las voces a través de las persianas abiertas. Oía los cuentos que relataban sobre los malos espíritus, sobre la Calchona, mitad mujer y mitad cabra, de quien decían que acechaba en el campo, para asustar a los caminantes a fin de que le entregaran sus bienes. Se enteró de la existencia de luces fugaces, que le alejaban a uno para siempre si las seguía, y prestó atención sobre todo a las apariciones del diablo (Jara 2007:36).

En las cercanías de su casa había un cerro al que Jara se arrancaba para huir de las peleas familiares, donde se encontraba una cruz y una losa con una hendidura a la que los lugareños llamaban “La pata del diablo”, lugar donde se refugiaba para contemplar la naturaleza y esperar a que los problemas se calmaran en el hogar (Jara 2007: 35). La presencia de este tipo de lugares es común en el campo chileno y marcan un hito de sincretismo, en el que la presencia de Dios y el diablo están en relación dialéctica y que indudablemente debe influir en los sistemas de pensamiento rural, funcionando como un tipo de refuerzo multimodal que configura un *mundo de sentido*, en términos semióticos (Hernández 2016: 58). Este cumple la función normativa de situar a los sujetos en el sistema de creencias aceptado por la comunidad, dando cuenta a un tiempo de la presencia del mal y de la manera de vencerlo mediante la religión. En el caso de Jara se puede apreciar que estas creencias tradicionales marcaron su carácter y modo de ser, manifestándose recurrentemente en diversas situaciones:

Las huellas de ese trasfondo supersticioso y la sensibilidad a lo mágico acompañarían a Víctor a lo largo de toda su vida, ya fuera en pequeñeces, como una inexplicable aunque siempre lograda cura de las verrugas, o en cuestiones más importantes, como una extraña sensación premonitrice, casi una clarividencia (Jara 2007: 37).

Cuando años más tarde se inició en la dirección teatral, la pieza *Ánimas de día claro* (1961) le dio la posibilidad de reencontrarse con las tradiciones campesinas socializadas en su entorno de infancia, a la vez que le permitió participar en la composición de una música pertinente al tema, basada en la tradición folclórica que conocía tan profundamente y de manera tan participante. Fue grabada con algunos miembros del conjunto Cuncumén:

Basada en la creencia campesina en la magia como parte de la vida cotidiana y en la antigua superstición de que los espíritus de los muertos pueden quedar ligados a la tierra por la fuerza de un deseo insatisfecho, [la obra] estaba rodeada del ambiente sobrenatural que había acosado a Víctor en su infancia (Jara 2007: 80).

En la música para la obra teatral *La Remolienda* (1965) ya se manifestaba la presencia del dueto entre arpa y guitarra que más tarde aparecería en “Cai Cai vilú” y que también sería explotado en algunas de las piezas del disco *Canto por travesura* (1973). Tanto en *Ánimas de día claro* como en *La Remolienda* se puede apreciar cómo Jara construyó un trabajo de creación que integró a la *performance* teatral lenguajes artísticos diversos como la actuación, el baile y la música, en función de dar una visión lo más realista posible de la cultura del campesinado, exponiendo en forma franca sus costumbres y tradiciones, las que para Jara resultaban vitales a la hora de relevar a una clase social postergada de la que se sentía partícipe y que consideraba base fundamental para un conocimiento real de la conformación de la cultura chilena. También se puede apreciar que esta experiencia en teatro le hizo evidente a Jara la necesidad de crear una música instrumental que se amoldara a las acciones y que le diera una ambientación a la obra, lo que también sería parte de sus creaciones para danza, dándole una visión más amplia de la música como un fenómeno que posibilitaba la integración de distintos lenguajes artísticos. Esto podría explicar la inclusión de piezas instrumentales en sus discos solistas, lo que lo diferencia del trabajo habitual de los demás músicos de la NCC, centrado principalmente en la canción.

Como antecedente al diálogo con las creencias campesinas en su obra, podemos considerar que en 1958 la misma Violeta Parra compuso dos villancicos inspirados en la tradición del canto a lo divino para que Jara los cantara: “Doña María le ruego” y “Décimas por el nacimiento” (Jara 2017: 54), las

que ahondaban en la fervorosa relación entre el pueblo y los seres trascendentes que venera, presente en la religiosidad popular de raíz católica. Esta tendencia se aprecia también en algunas de las últimas composiciones de Violeta Parra, como “El rin del angelito” (1966) –que describe en términos mágicos la tradición del “velorio del angelito” que se realizaba en el campo cuando acontecía la muerte de un bebé, con un discurso en el que los elementos de la naturaleza acompañan al alma del pequeño difunto, quien según la tradición campesina sube al cielo convertido en un “angelito”– y en la pieza “Una copla me ha cantado” (1966) –alusiva a un tipo de canción que tiene el poder de maldecir a su destinatario, en un contexto de ritual mágico o magia negra (Oporto 2014: 33), por lo que su temática se aparta de las creencias religiosas y entra directamente en el terreno de lo sobrenatural–. En esa línea también podemos incluir la canción de Patricio Manns “Malay mi tejedora”, de 1968, en la que al autor describe un caso de brujería acaecido en la isla de Chiloé (Navarro 2019).

4. EL ACERCAMIENTO A LA CULTURA MAPUCHE.

Existen al menos dos momentos documentados en los que Víctor Jara tuvo un contacto directo con la cultura mapuche. El primero de ellos fue un viaje junto con Joan por la región de Los Lagos en 1969, en donde conocieron a la tejedora mapuche Angelita Huenumán, quien vivía en una comunidad indígena situada en una zona cercana al lago Lanalhue. Angelita apareció alertada por sus perros cuando Víctor y Joan se acercaban caminando a su vivienda para saludarla:

En seguida apareció una menuda mujer erguida, de largo pelo negro, que salió de la casucha para ir a nuestro encuentro. Llevaba una túnica tejida, de color azul, oscuro, cerrada con un ornado broche de metal. Su aire era de dignidad y calma. Su rostro, de prominentes pómulos, no parecía tener edad, pero calculo que rondaba los cuarenta. Nos saludó y ofreció a Amanda una pequeña manzana muy arrugada que sacó de las profundidades del bolsillo” (Jara 2007: 99).

Angelita vivía sola con su hijo pequeño y sus perros, subsistiendo mediante la confección de mantas hechas a telar. La descripción del encuentro hecha por Joan da cuenta que la mujer estaba vestida con atuendos tradicionales mapuche y con el color azul, que representa al bien en esa cultura (Grebe 1974: 55); también se menciona que confeccionaba telares en el interior de su casa siguiendo técnicas ancestrales. Su presencia es caracterizada como “extraordinaria” por Joan e impactó tan profundamente a Víctor, que lo llevó a comprarle un manto sin importar el precio y, posteriormente, a componer una canción en su homenaje, donde describe emotivamente las imágenes que captó de la vida de la tejedora, valorando esa forma de existencia tan apegada a la naturaleza, casi como si fuera parte de ella, que le resultó llamativa y misteriosa y a la vez tan distinta de la occidentalizada cultura de la ciudad. Es el primer acercamiento de su obra musical a temáticas relacionadas con lo mapuche⁶.

El otro hito fue la invitación que recibió de la Confederación Campesina Ránquil, que a propósito de la aparición del disco *La población* (1972), le pidieron que viajara a la zona del Alto Biobío para interiorizarse de la masacre de Ránquil de 1934 y pudiera realizar una obra que narrara los hechos, siguiendo el ejemplo de la *Cantata Santa María*, pero con la inclusión del trabajo etnográfico que Jara ya había desplegado en *La población*. Jara se trasladó al sur en noviembre de 1972, debiendo realizar la parte final del viaje a caballo para poder subir a la zona de Ránquil y Lonquimay, donde tomó contacto con lugareños y antiguos sobrevivientes de la matanza, registrando conversaciones e información para la futura obra (Torres 1996: 55). Visitó incluso el lugar donde los terratenientes fusilaron a los campesinos, dejándolos caer por un risco a las aguas del río. Juntamente con su trágica historia, el lugar estaba empapado de la cultura mapuche ancestral, lo que fue advertido por Jara, quien consideró la posibilidad de incluir sonoridades mapuches en la futura narración de la obra:

⁶ La canción “Angelita Huenumán” apareció en el disco *Canto Libre*, de 1971. El arreglo musical fue realizado con la colaboración de Patricio Castillo.

La región estaba llena de mitos y leyendas de los mapuches, que eran sus principales habitantes; todo, las piedras, los árboles, las aguas de los torrenciales ríos nacidos de las nieves derretidas en las altas cumbres, contenían una significación mágica y religiosa. Con elementos de ritmos e instrumentos mapuches Víctor deseaba captar todo aquello, dentro de un texto poético (Jara 2007: 206).

La obra quedó entre los varios proyectos truncados por la muerte del creador, quien trabajaba en ella en septiembre de 1973.

En esta constatación de cruces con elementos mapuches en la vida y obra de Jara, podemos considerar también la implicancia de su participación en Cuncumén, agrupación pionera en utilizar una palabra mapuche en la formulación de su concepto grupal y cuyo nombre es una voz indígena que significa “murmullo de agua”. Otro tanto se podría decir de su trabajo con Quilipayún, cuyo nombre significa “tres barbas”. Estos elementos dan cuenta de una incipiente sensibilidad de los músicos con elementos de la cultura mapuche en la década de 1960.

5. EL MITO MAPUCHE DE TRENTRENVILÚ Y CAICAIVILÚ

Este mito tiene gran dispersión en la tradición oral mapuche, encontrándose versiones en La Araucanía chilena y en la isla de Chiloé, donde tiene repercusión hasta la actualidad (Mansilla 2009). El registro escrito más antiguo es el realizado en 1674 por el padre jesuita Diego de Rosales, para su *Historia General del Reino de Chile*, publicada de manera póstuma en 1877. Posteriormente está la versión del folklorista Eulogio Robles, en sus *Costumbres i creencias araucanas: guillatumes*, de 1910. Rodolfo Lenz reunió distintas versiones y fragmentos de la leyenda en su artículo de 1912 *Tradiciones e ideas de los araucanos: acerca de los terremotos*. Otro tanto hizo Bertha Köessler-Ilg en su libro *Cuentan los araucanos*, de 1954. La narración contenida en estas versiones es casi siempre la misma y refiere que repentinamente una serpiente fabulosa llamada Caicaivilú decide inundar la tierra para acabar con la humanidad, la que es socorrida por la serpiente Trentrenvilú, quien dice a los hombres que suban a lo alto de su montaña o de su lomo, donde podrán refugiarse, advirtiéndoles también que los que no alcancen a subir se convertirán en peces y animales marinos o quedarán convertidos en piedra. Tanto Caicai como Trentren son descritas como grandes serpientes (*vilú* en mapuche) o como grandes lagartos, los que mediante sus fabulosos gritos controlan la naturaleza y luchan haciendo la una subir las mareas y la otra subir la tierra, para evitar la inundación. Trentren hace subir tanto la tierra que llega cerca del sol, por lo que muchas personas son calcinadas por este o pierden su cabellera, debiendo protegerse poniendo ollas con agua sobre su cabeza para evitar morir quemadas. La solución al conflicto se produce cuando el pueblo realiza un sacrificio humano, en el que ofrendan un niño al mar, arrojando su cuerpo descuartizado en las cuatro direcciones cardinales. De esta manera se calma Caicai y las aguas descienden, sucediendo lo mismo con Trentren, que hace bajar el nivel de la montaña, estableciéndose una momentánea tregua entre ambas fuerzas de la naturaleza. Esto permite a la humanidad renacer como un nuevo pueblo. Para el investigador Fernando Díaz, el principal tema de este mito es describir el origen de los mapuches y del guillatún, fijando cómo el sacrificio humano da origen a la cultura mediante la violencia sagrada que se opone a la violencia natural de los elementos (Díaz 2007:49). La humanidad que sobrevive a esta lucha será llamada Lituches, identificada como el origen primordial del pueblo Mapuche.

Para algunos investigadores este mito parece ser parte de un relato cosmogónico mayor (Köessler-Ilg 1954; Trivero 1999, 2018; Tilley 2016). Existen fragmentos míticos dispersos, que puestos en un orden diacrónico dan cuenta de una continuidad narrativa; se inicia con *La guerra de los pillanes* que dio origen al mundo, seguida por el origen de la primera pareja de mapuches –llamados Domo y Litucho– y continuada con el origen del pueblo mapuche y de una supuesta desobediencia de este a seguir las instrucciones de los pillanes, siendo en este punto donde se ubica el mito de Trentren y Caicai, pues algunas versiones comienzan cuando Trentren se presenta antes de la catástrofe en forma humana (Trivero 1999) o de serpiente (De Rosales 1877) para decirle a los hombres que rectifiquen sus acciones y vuelvan a reverenciar a los pillanes:

Si revisamos los textos de Bertha Köessler-Ilg que se refieren a la cosmogonía, observaremos que Trentren y Kaikai es relatado siempre después de la antropogonía que sucede debido al mal comportamiento humano. Lo mismo sucede con los relatos recopilados por nosotros (Cf.

Seminario, 1987). En otras palabras, el texto más amplio, que se refiere a la creación del mundo, a la totalidad de lo creado, es el mito cosmogónico, y parte de este texto, que se refiere en forma parcial a lo creado, lo constituye Trentren y Kaikai (Fritz y Contreras 1989:110).

La lucha de las serpientes es símbolo de un cataclismo, constituido por terremotos e inundaciones, el que cumple el rol de renovar la tierra y regenerar al hombre, dar origen al nuevo pueblo que se apega a la creencia en los pillanes y que practica el guillatún para comunicarse con estos (Díaz 2007). “Este acontecimiento cósmico destructivo es de tal importancia para el pueblo mapuche, que viene a producir un cambio histórico en su cultura, desarrollando a su vez una nueva mitología en relación al origen del mundo y del hombre” (Fritz y Contreras 1989: 111-112). Vestigios de esta narración en la memoria cultural son un centenar de cerros en la Región de La Araucanía denominados como “Trentren” o “Tenten”, que según las comunidades son partes diseminadas de la serpiente mítica y se les atribuye la propiedad de crecer (Díaz 2007:47). Otro tanto sucede con la accidentada geografía de la isla de Chiloé y del sur de Chile, que sería resultado de la lucha de las serpientes⁷.

Un indicio de la importancia de este mito en la cultura material mapuche es su presencia en la iconografía del *trariwe* (“artefacto de ceñir” en mapudungún), faja usada en la vestimenta tradicional de la mujer. Esto fue detectado en 1986 por el investigador Américo Gordon, cuando luego de comparar más de 300 *trariwes*, identifica lo que llamó cinco iconos-símbolos, portadores de mensajes (Gordon 1986: 217), que piensa que están relacionados con el “relato del diluvio” de Rosales, o sea, la leyenda de Caicai y Trentren. Estos iconos muestran: 1) una figura antropomórfica con cabeza grande, 2) dos figuras serpentiformes en posición contrapuesta, 3) las mismas dos figuras enfrentadas, 4) un ser híbrido con cabeza humana y cuerpo pisciforme, y 5) la misma imagen con un niño a su costado. Gordon relaciona estos iconos con la narración del mito, partiendo por los hombres que se refugian en el cerro, el encuentro de las serpientes, la lucha de las serpientes, los hombres transformados en sirenas y peces y el nacimiento de una nueva humanidad.

A través de la iconografía, el mapuche vive en el mundo de los símbolos, los que le hablan, le indican su conducta, y definen su lugar en la sociedad. Mediante la faja decorada, la mujer mapuche es la conservadora, transmisora de la experiencia e historia de su pueblo. De ella depende, en gran medida, la continuidad y la sobrevivencia de la cultura mapuche manifestada a través del idioma, del arte de la alfarería y del tejido, como también de las prácticas religiosas, terapéuticas y chamánicas (Gordon 1986: 222).

Este indicio es evidencia de cómo el conocimiento tradicional es transmitido por medio de la cultura material, en este caso de la fabricación textil del *trariwe*, el que cumple una función práctica en la vestimenta y una función sagrada, al transmitir en forma de símbolos el conocimiento ancestral, que de esta manera cifrada adquiere el estatus ritual de conocimiento secreto para el iniciado, lo que refuerza la idea de que en los pueblos originarios la ropa tiene un significado específico (Bélec 1990: 96). Estas imágenes contienen un dualismo que expresa la oposición muerte-vida y destrucción-regeneración (Riquelme 1989: 87). Para otros autores es un símbolo acuático que protege mágicamente la función vital del vientre de la mujer (Bélec 1990: 99). El *trariwe*, junto con algunas cabezas de maza que contienen imágenes de serpientes⁸, constituiría uno de los pocos casos en que se representa visualmente este mito (Gordon 1986; Riquelme 1989). El carácter mágico y sagrado de la manufactura de este tipo de textiles se refuerza por el mito de Llallin Kusé, un espíritu que, según las tejedoras *mapuche*, les enseña el arte textil y les ayuda con sus labores en el telar (Riquelme 1989: 211).

⁷ “Para un chilote conocedor de los mitos insulares es casi imposible no asociar el terremoto acontecido en el fiordo de Aisén, que culminó con un tsunami de mediana magnitud que arremetió contra los criaderos de salmones instalados en el fiordo, con el viejo relato fundacional de la batalla entre Ten-ten Vilú y Cai-cai Vilú, las serpientes de la tierra y el agua, respectivamente. El archipiélago mismo sería la consecuencia de esta batalla interminable, con treguas ocasionales, y furibundos encuentros violentos que hacen cambiar cada cierto tiempo el paisaje de las islas” (Mansilla 2009: 291).

⁸ En esta línea simbólica sería importante indagar si la forma de la *truca*, en su versión circular y extendida, es un tipo de oposición dualista que hace alusión a la lucha de las serpientes, o representa de alguna manera el mito.

6. DUALISMO EN LA CULTURA MAPUCHE

El mito de Trentren y Caicai es una forma de pensamiento mágico que alude a la realidad en forma simbólica, por lo que entraría en la categoría que Claude Lévi-Strauss denominó *pensamiento salvaje*. Las concepciones dualistas del cosmos son parte de las operaciones que realiza el *pensamiento salvaje* para clasificar la realidad, “cuya base reside en la conjunción de dos principios opuestos que forman parejas de oposición [...] a partir de las cuales se plasman formas primarias significativas de la cultura” (Grebe 1974: 47). Estas operaciones se evidencian en las clasificaciones totémicas, las divisiones clánicas y sus derivados (Lévi-Strauss, 1964; 1974).

En sus estudios acerca de cultura mapuche, María Ester Grebe atestiguó la existencia de pensamiento dualista en diversos campos, como la concepción del espacio, la percepción del tiempo, las connotaciones simbólicas del color, la mitología y en las estructuras y funciones de la música⁹.

Por su parte, la religión mapuche obedece a un conjunto de creencias y prácticas “ligadas a una vida ritual compleja y a un cuerpo de creencias mitológicas y mágicas fuertemente integradas a una cosmovisión telúrica dualista (Grebe 1974: 53)”. En la concepción del espacio se produce “una bipartición estratificada del cosmos de acuerdo a dos polaridades principales: las oposiciones bien-mal y sobrenatural-natural (Grebe 1974: 54)”. Esto da origen a seis plataformas que coexisten superpuestas en el espacio. Cuatro de ellas representan al bien (*meli ñom wenu*) y están habitadas en armonía por los dioses o espíritus benéficos, mientras que una o dos representan al mal (*anka wenu* y *minche mapu*) y son habitadas por los espíritus del mal o *wekufes*, quienes viven en desorden, caos, desequilibrio y soledad (Grebe 1974: 55). Los puntos cardinales también tienen connotaciones éticas: el este y sur se asocian al bien, mientras que el oeste y el norte son identificados con el mal. Algo similar sucede con los colores. En efecto, existen cuatro colores asociados al bien y dos asociados al mal.

Los cuatro colores del bien son el blanco y tres gamas de azul: celeste, azul fuerte y violeta. Ellos se asocian a las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico, representando a los colores naturales del cielo, las nubes y sus cambiantes tonalidades [...] Por otra parte, los dos colores asociados al mal son el negro y el rojo. El primero representa a la noche y la oscuridad, a la brujería, espíritus maléficoy muerte; y el segundo a la sangre, discordia y belicismo (Grebe 1974: 55).

De lo expuesto se aprecia que el par de oposición bien/mal tiene una presencia importante a nivel de creencias, constituyendo una categoría que connota a la realidad.

En la reconstrucción del hilo conductor de los mitos *mapuche* realizado por Alberto Trivero, este afirma que en la historia de *la guerra de los pillanes* (con que inicia el relato), Antu y Peripillán se enfrentaron junto con sus seguidores en un feroz combate, del que participaron también sus hijos, que son derrotados en la lucha y mueren al caer a la tierra. El llanto de sus madres conmueve al creador de todo, identificado por Trivero como *Pu-Am*, quien establece que los hijos volverán a la vida, pero convertidos en serpientes gigantes. Es así como el hijo de Antu regresa como Trentrenvilú y el de Peripillán como Caicaivilú (Trivero 2018: 38). Esta interpretación intenciona la visión dualista bien/mal, y da pie para caracterizar éticamente a las serpientes del mito con ellas, debido a que Antu (el sol) fue el vencedor de la guerra y sus poderes tienen connotaciones benéficas, mientras que Peripillán

⁹ Existe un debate abierto acerca de la pertinencia de aplicar el concepto *música* a expresiones sonoras indígenas, debido a la carga eurocéntrica de la palabra. Grebe señala que investigadores como Carlos Isamitt (1934), Karl Gustav Izikowitz (1935), y Carlos Vega (1946) ya han hablado de música e instrumentos *mapuche* y resalta la idea de que la música es parte del contexto cultural mapuche (Grebe 1973: 2). En su propia investigación Grebe aplica también categorías de análisis y parámetros asociados a la música occidental en el análisis del fenómeno sonoro mapuche, mencionando elementos tales como el ritmo, la intensidad, el timbre, la orquestación, la canción. José Pérez de Arce también ha aplicado el concepto *música* en sus investigaciones acerca de organología mapuche. Jorge Martínez se inclina por hablar de “lo musical”, entendido esto como un complejo de usos y funciones activados por la tradición (Martínez 2002). En ese sentido, me parece adecuado utilizar esta categoría universal en el estudio del fenómeno sonoro mapuche, considerando que ayuda en su identificación como manifestación de la cultura (Merriam 2001) y de la organización del sonido (Blacking 2006), aspectos que han sido considerados por la etnomusicología para categorizar a un fenómeno como *música*.

(el fuego) fue condenado a permanecer bajo la tierra y se le asocia con las erupciones volcánicas y la destrucción que estas producen. En ese sentido la narración de Trenten y Caicavilú cumple con ser historia de un pasado mítico, donde las serpientes funcionan como símbolos de dualidad, de los que se pueden desprender diversas series de oposición y complementación, partiendo por la más básica que alude al bien y el mal, en lo que funciona como una pedagogía ética del ser mapuche y del respeto debido a los pillanes.

7. LA PIEZA INSTRUMENTAL “CAI CAI VILÚ”

En la entrevista realizada a Patricio Castillo para esta investigación, el músico me indicó que esta obra fue creada por Víctor Jara para un programa de televisión acerca de cuentos y leyendas chilenos que se emitía en canal 9 de TV, de la Universidad de Chile¹⁰. Grabada en 1972 y publicada como disco sencillo de 45 rpm por DICAP, la pieza es original de Jara, quien además toca la guitarra; Adrián Miranda toca el arpa¹¹, Patricio Castillo el trompe y su hermano Mauricio Castillo la percusión. En el lado A del disco aparece la pieza, cuyo nombre completo es “Cai Cai Vilú (Serpiente luminosa)”¹² y en el lado B aparece el tema “Huillimallón (doncella encantada)”, más conocido a secas como “Doncella encantada”, que Jara ya había creado en 1962 y que adaptó para esta ocasión, con la colaboración de Patricio Castillo, siendo grabada en formato de dúo de guitarras. Además, se sabe que esta última pieza, junto con las otras obras instrumentales de Jara, formaría parte del inconcluso ballet *Los siete estados*, el que se esperaba fuera estrenado en octubre de 1973. Paradójicamente, existe más información acerca de la pieza que ocupa el lado B del disco que de la que ocupa el lado A, el que tradicionalmente se entiende como portador de la música que se desea promocionar en forma más intencionada en una producción discográfica. De “Cai Cai Vilú” no se encuentra mucha información en la literatura, habiendo breves menciones a esta pieza solo con el fin de inventariarla como parte del repertorio de Jara, sin información relativa a los intérpretes. Lo más detallado en la literatura hasta la fecha es el pie de página que Mauricio Valdebenito dedica a la pieza, en donde describe elementos musicales de ella:

Intentar definir con precisión a qué ritmo pertenece, por ejemplo su composición “Cai cai vilú” (1972) puede resultar esquivo. Y puede entenderse, al mismo tiempo, como una especie de cachimbo o trote, o también como un híbrido entre parabién, cueca o sirilla (Valdebenito 2014: 51).

Tanto “Cai Cai Vilú” como “Doncella encantada” fueron recogidas posteriormente en las diversas ediciones que se hizo del inconcluso disco póstumo de Jara, que originalmente se llamaría *Tiempos que cambian*, apareciendo ambas en la versión titulada *Víctor Jara, Presente*, que fue publicada en 1975 por DICAP en Francia.

“Cai Cai Vilú” comienza con un breve y enérgico motivo de tempo libre en el arpa, el que es respondido por la guitarra con una acorde de mi menor con novena y luego de mi menor con novena y bajo en fa sostenido. Luego de eso aparece la percusión, formada por *cacharaina* y bombo en un marcado tempo de tres cuartos, junto con el trompe que marca un saltillo inverso en seis octavos. Sobre esta conjunción de elementos aparentemente dispares surge el rítmico tema A, en la tonalidad de sol mayor y en tiempo de seis octavos, tocado por el arpa con una armonía en guitarra que va alternando entre tónica y dominante y cuyo carácter sonoro alude claramente a una tonada campesina de la zona central. A esta le sigue un tema B igualmente rítmico, con estructura similar pero en la relativa menor –en la tonalidad de mi menor– lo que posibilita que además de la alternancia tónica dominante, se sumen el VII grado rebajado y el VI grado rebajado como parte de una cadencia fría que va hacia la dominante: mi menor, re, do, si mayor con séptima (I - VIIb

¹⁰ Entrevista a Patricio Castillo, 10 de diciembre de 2019.

¹¹ El arpista Adrián Miranda integró fugazmente el conjunto Cuncumén y posteriormente partió al exilio en Suecia. Patricio Castillo cuenta que su primera presentación fue acompañando con guitarra a Miranda, quien tocó el arpa en un acto cultural organizado por el personal administrativo en paro de la Universidad Técnica del Estado (UTE) en los años sesenta. Cuando Víctor Jara le pidió que buscara un arpista para “Cai Cai Vilú”, Castillo le presentó a Miranda.

¹² Jara fragmentó el nombre tradicional de la serpiente, denominándola como “Cai Cai Vilú”.

-VIb- V7). En toda la pieza se mantendrá la fricción de musicalidades (Piedade 2003) que implica tocar la melodía y rasgueo en seis octavos y la percusión en tres cuartos, con los respectivos cambios en la acentuación interna del compás que esto produce. En ese sentido el trompe cumple un papel articulador, porque aunque está asociado al bloque de la percusión, trabaja su ritmo en el compás de la sección melódico-armónica.

Luego de repetir los temas A y B, la pieza llega a una zona exclusiva de percusión, en donde la cacharina, el bombo y el trompe retoman protagonismo. Patricio Castillo señala que esta sección es un “solo” de trompe, el que tocó intencionadamente con una rítmica mapuche y al que se le dio *reverb* para aumentar su sonido: “esa es la parte álgida del tema, porque precisamente ahí es donde se está marcando el carácter mapuche del cuento”¹³. Esto quiebra con la estética de “tonada” con que se venía desarrollando la pieza, constituyéndose a su juicio en su principal aporte al arreglo de la pieza. Este procedimiento es un descentramiento del discurso, que pone el énfasis en los actores periféricos (Quintero 2013), desplazando al centro la sonoridad mapuche.

Este recurso de quebrar el discurso melódico y armónico de una obra al incluir una sección de percusión aparece también en otras piezas de Jara, como “La Partida”, “Ventolera”, y en cierta forma en el final de “Canto libre”, en donde la percusión toma un gran protagonismo, no obstante seguir interviniendo los demás instrumentos. De esta manera se produce una pausa en las repeticiones de los temas que agrega variedad a la interpretación y sugiere un desarrollo basado en aspectos tímbricos y de intensidad que en elementos melódicos; por otra parte genera una atmósfera de libertad y fluidez en la interpretación que solo es comparable a la intencionada en el jazz, cuando la banda sigue tocando la base, a la espera de un solo. Pienso que este recurso evidencia la incipiente necesidad de Jara de incluir elementos de improvisación en la *performance*, recurso tal vez no concretado totalmente en “La Partida”, “Ventolera” y “Cai Cai Vilú”, pero que sí llega a realizarse en “Canto libre”, donde los músicos improvisan en forma evidente sobre una armonía de tres acordes, como el tiple y las percusiones, en un diálogo que acerca a esa pieza al concepto de “descarga” en la música caribeña, o directamente al solo de jazz. Se puede apreciar una aplicación más lograda de este recurso en el final de “El derecho de vivir en paz”, que incluye una sección de improvisación claramente estructurada que “desemboca en una improvisación colectiva al modo de músicas rituales o música de rock” (Valdebenito 2014: 53) que, sin desarmar la estructura formal de la canción, conduce a esta a su término, coronada por un largo acorde final de la guitarra eléctrica. Esta necesidad de incluir el azar y la soltura de la improvisación puede relacionarse con la experiencia de improvisación de Jara en teatro y cómo en sus montajes daba autonomía a los actores para que desarrollaran sus propias acciones dentro de un concepto mayor (Jara 2007), algo que resulta inédito en el contexto de la Nueva Canción Chilena:

Una revisión general de toda la Nueva Canción Chilena nos permite constatar la ausencia de improvisación como recurso creativo. Desde este punto de vista, la Nueva Canción Chilena parece orientarse siempre a una idea de la música que prioriza el cuidado formal y el control de su expresión (Valdebenito 2014:53).

Seguidamente de este interludio de percusión y trompe, la pieza vuelve a exponer los característicos temas A en modo mayor y B en su relativa menor, dando paso luego a una elegante coda con pedal en el acorde de V7, donde la melodía desciende por la escala de mi menor natural, llegando finalmente a la tónica de esa tonalidad, y concluyendo la pieza con un eco modal.

La alternancia de estos dos temas, en modo mayor y menor respectivamente, puede ser entendida como dos identidades en disputa por la hegemonía de la pieza, debido a que el cambio entre uno y otro es repentino, sin una preparación moduladora muy prolongada. Esto podría contener la representación de dos ideas o fuerzas contrastantes, lo que acercaría la pieza al concepto dualista presente en la narración de la leyenda. En el barroco, con el uso de la retórica musical y el desarrollo de la teoría de los afectos, hubo una tendencia en compositores y teóricos a connotar las modalidades mayor y menor con un estado de ánimo o sensación emocional, siendo la más común la asociación entre modo mayor con alegría y modo menor con tristeza¹⁴ (López Cano 2000: 65). La influencia

¹³ Entrevista a Patricio Castillo, 10 de diciembre de 2019.

¹⁴ “Para reconocer el afecto predominante de una pieza, nos dice Johann Joachim Quantz (1752), es necesario atender a cuatro elementos: 1. Modos: los de tercera mayor, por lo común, expresan lo

barroca fue importante en la América colonial y muchas de sus prácticas musicales se socializaron en el salón colonial latinoamericano, como lo fueron la contradanza y el minueto¹⁵, pasando de ahí a las clases subalternas, quienes las resignificaron y adaptaron. Esta apropiación cultural hace posible pensar en la supervivencia de la connotación retórica de los modos en la cultura popular y su uso como recurso poético en algunos casos de música folclórica del campo chileno¹⁶, que como ya hemos visto, es la fuente sonora de la que Víctor Jara tomaba materiales al momento de elaborar sus creaciones.

Siguiendo esta argumentación, se podría intentar un cruce entre la connotación retórica de las tonalidades y la connotación ética del par bien/mal en la cultura mapuche, creando un *artefacto hermenéutico* que pueda aportar en el análisis de la pieza. Si bien la concepción bien/mal en la cultura cristiana y mapuche es distinta, la reiterada presencia de esta dualidad en las creencias *mapuche* hace necesario intentar la revisión de este mito desde esa perspectiva. Si asignamos *retóricamente* la tonalidad mayor al bien, tendríamos que pensar que el tema A representa a Trentrenvilú, la serpiente que salvó a los hombres, por tanto la oscuridad del tono menor de B nos serviría para identificar plenamente a Caicaivilú, la serpiente de las aguas que hizo subir el mar para eliminar a la humanidad. Si nos atenemos a la forma de la obra, consistente en: A-B-A-B'-interludio-A-B-A-B', se podría pensar que la pieza refleja un empate entre ambas fuerzas, dejando el interludio como un momento de pausa en la lucha; pero sucede que tanto la introducción como la coda se desprenden directamente de la melodía de B, desembocando esta última en la tonalidad de mi menor, por lo que el resultado de la forma parece inclinarse claramente en favor de Caicaivilú, así como también lo indica el título de la obra; triunfo o resultado que dista del final de la leyenda, en el que Caicaivilú es vencida por Trentrenvilú y se retira al fondo del mar para dormir enroscada, esperando el momento propicio para volver.

Por su parte, desde la óptica de la instrumentación, Patricio Castillo opina que si la idea era tratar un mito mapuche, habría sido más conveniente usar trutruacas, pifilkas y tambores mapuches, para hacer más evidente el carácter indígena de la pieza, al contrario del uso del arpa y el formato de tonada que Jara le dio a la obra; esto le hace pensar que tal vez la idea de Jara era hacer una suerte de contraposición entre el *winka*¹⁷ y el indígena, siendo el *winka* representado por el arpa y la guitarra y el mapuche por la percusión y el trompe. Esta interpretación produciría otro tipo de dualidad, centrada en la fricción producida por el sonido mismo de los instrumentos y su connotación territorial, que claramente alude al contrapunto dialéctico entre la cultura mapuche y la chilena y su conflictiva relación histórica. El uso de este tipo de visiones se explicaría por la formación teatral de Jara, que “lo

alegre, lo osado, lo serio y lo sublime. Los de tercera menor, por su parte, expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno” (López Cano 2000: 65). Según John Hollander, la asociación entre la tonalidad y los afectos se reforzó por el parecido lingüístico entre *mood* (sentimiento, en inglés) y *modus* (López Cano 2000: 65). Charpentier (1670), Mattheson (1713) y Rameau (1722) hicieron un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad, en donde se aprecia una gran coincidencia en caracterizar las tonalidades mayores con la alegría y las menores con la tristeza. De la clasificación de 19 tonalidades usadas en la música del Barroco (9 mayores y 10 menores), Charpentier caracteriza con la palabra alegría a 5 mayores y con tristeza a 10; Mattheson repite números con las mayores y caracteriza a 11 menores como tristeza (incluyendo una tonalidad mayor); Rameau caracteriza a 8 tonalidades mayores como alegres y a 4 menores como tristes (López Cano 2000: 66). Por su parte, en el plano de la música popular, Philip Tagg afirma que estos conceptos son inaplicables en forma tan directa, aunque reconoce que pueden tener cierta validez en el campo de la música de arte tonal europea y de jazz, “donde una pieza en clave menor es probablemente (pero no necesariamente) más propensa a involucrar estados mentales como abatimiento, melancolía, tristeza y furia” (Tagg 2012: 334).

¹⁵ Juan Francisco Sans ha demostrado la práctica hegemónica del minueto francés y la contradanza inglesa en el salón colonial latinoamericano (Sans 2015: 11).

¹⁶ El vals “Corazón de escarcha” de Enrique “el Chilote” Campos es ejemplo de esto, pues presenta una alternancia de la tonalidad menor y mayor para ayudar a describir las correspondientes partes tristes y alegres de la letra.

¹⁷ Palabra mapuche con que se denomina a los enemigos, aplicada primero a los incas, y luego a españoles y chilenos.

hacia trabajar la música en función de imágenes¹⁸, como lo evidencia su creación musical para las obras *Ánimas de día claro* y *La remolienda*. El uso del arpa también se remonta a dichas obras, y en este caso podría ser considerado como un intertexto de lo mágico, ya que en varias obras clásicas se utiliza su resonancia como un recurso orquestal que apoya la representación de lo mítico (Wagner) o como un puente hacia la ensoñación (Debussy). Esto se evidencia claramente en la introducción, donde el arpa junto con tocar un breve motivo melódico genera un repetitivo arpeggio que destaca su función de instrumento de resonancia, tal como Jara lo experimentara con la guitarra traspuesta, por lo que desde esta visión el arpa en la introducción podría entrar en lo mítico al representar el movimiento de las aguas desde las que emerge Caicaivilú.

El “cambio” en el final de la historia, operado mediante la narrativa sonora, dedicando la pieza a la serpiente que destruirá a la humanidad, genera varias preguntas en relación con la intensidad de Jara al momento de componer la pieza, y de qué manera el *pensamiento salvaje* contenido en este mito se había hecho presente en su obra.

8. LA OBRA Y EL MITO

La pieza “Cai Cai Vilú” evidencia la fusión o fricción de dos culturas y musicalidades: por un lado, en el planteamiento musical general de la obra como un tipo de tonada se manifiesta la experiencia de Jara en el ámbito de la música tradicional campesina, reforzada con el empleo del arpa como voz cantante de la melodía, lo que sitúa el discurso en la sonoridad del campo chileno. Por el otro lado, está la presencia del trompe, como un instrumento asimilado a la cultura mapuche y presente en sus expresiones musicales¹⁹, por lo que el uso aplicado a él funciona como ícono de lo mapuche; a esto se suma el concepto global de la pieza, cuyo título remite a un mito fundante de esta cultura. Esta fricción de elementos dispares, que no llegan a mezclarse completamente y que trabajan en forma paralela y colaborativa, pero preservando sus identidades (Piedade 2003), da por resultado una elegante pieza instrumental que convive entre la estética de la música campesina y la música mapuche, desde la particular síntesis de Jara.

El encargo de componer esta pieza para un programa de televisión que trataría mitos y leyendas chilenos reencontraba a Jara con el cuento campesino y sus temores de infancia, no obstante, la elección de este mito en particular y de la serpiente que intenta destruir a la humanidad evidencia cómo el pensamiento mágico mapuche ha permeado su creación, pues hace uso de este símbolo a pesar de la connotación destructiva y de amenaza que contiene, tal vez como una forma de manifestar el proceso radical de transformación que vivía el país y la violencia que ciertos grupos estaban oponiendo a este. La misma traducción de la palabra “Cai Cai Vilú” como “serpiente luminosa”, que aparece en los títulos del disco, hace pensar que Jara está reconceptualizando el sentido de la leyenda. Patricio Castillo me ha señalado que en el ballet *Los siete estados* también había figuras monstruosas, las que representaban al imperialismo y la ultraderecha, por lo que no es difícil relacionar el título de esta pieza con aquellas imágenes. En ese sentido Jara resignificó lo que es un símbolo mapuche, en el marco de los tiempos que corrían en Chile, intuyendo un cataclismo, una transformación, pero *sin saber el fin* (tal como dice en la canción “Cuando voy al trabajo”). Esto se refuerza con el título que tendría su último disco inconcluso, *Tiempos que cambian*, que daba cuenta de un proceso de convulsiones, homologable al producido por Caicaivilú en el mito, anticipando tal vez que una amenaza muy concreta y terrible surgirá en cualquier momento de las aguas, o sea desde lo oculto, para destruir el mundo conocido. Paradójicamente el golpe de Estado de 1973 comenzó con la sublevación de la Marina en Valparaíso.

La experiencia de conocer a Angelita Huenumán podría ser determinante en inducir esta corriente de pensamiento mágico en Jara, debido a la impresión que le produjo el encuentro con este personaje, que fue un ejemplo de las tejedoras de textil mapuche, arte tradicional que al menos en una de sus manifestaciones, el *trariwe*, se ocupa de mantener la cosmovisión mediante la preservación de símbolos que aluden directamente a este mito; la descripción que hace Joan de ella indica que vestía a la usanza tradicional mapuche, por lo que sería esperable que portara un *trariwe*. El manto que Jara le compró es otro indicio y, aunque no se aprecian en él las mismas iconografías del *trariwe*,

¹⁸ Entrevista a Patricio Castillo, 10 de diciembre de 2019.

¹⁹ Ver sección 6 de esta investigación.

cumplió en la práctica con comunicar a Jara directamente con la materialidad de la cultura mapuche al instalar este objeto en la intimidad de su hogar, siendo parte de la cotidianidad del espacio donde realizaba su trabajo creativo²⁰.

9. CONCLUSIONES

Se podría decir que, a partir de los conceptos Caicaivilú/Trentrenvilú, Jara trabajó en forma dualista con diversos materiales culturales, los que se relacionan en pares de oposición en una fricción de musicalidades que dio forma y contenido a su particular manera de concebir un producto musical. Esta fricción implica una territorialidad sonora, tributaria de la connotación cultural al que remiten los instrumentos musicales empleados. Por su parte, la relación entre material sonoro y el contenido de la leyenda se puede establecer mediante la dimensión retórica-ética (ver Tabla 1):

TABLA 1.

1) Fricción de musicalidades:	Melodía/percusión. Seis octavos/tres cuartos. Arpa/trompe. Modo menor/modo mayor.
2) Territorialidad sonora:	Arpa/trompe. <i>winka</i> /mapuche, Sonoridad campesina/sonoridad indígena. Centro hegemónico/descentramiento. Imperialismo/pueblo.
3) Retórica- ética:	Modo menor/modo mayor. Bien/mal. Vida/muerte. Destrucción/transformación.

Elaboración propia.

Esto evidencia cómo la influencia del *pensamiento salvaje* lo ha llevado a ampliar sus nociones de tradición, al considerar, por ejemplo, el aspecto colonizado de la música campesina y la dimensión libertaria de lo indígena (dualidad arpa/trompe, *winka*/mapuche).

No obstante, produce una modificación en la narración mítica al inclinarse en el discurso musical por la serpiente del “mal”, resignificando el sentido de la leyenda y, de esta manera, produciendo un quiebre de la estructura dualista que la gobierna. Este proceso evidencia las búsquedas intuitivas de Jara, que iban más allá de lo musical y muchas veces se basaban en imágenes o conceptos más amplios, lo que demuestra cómo se aventuró a quebrar incluso los discursos tradicionales que respetaba para proponer una nueva interpretación, procedimiento que claramente lo sitúa a nivel de vanguardia creativa en música popular (González 2013).

Es importante reconocer que su obra musical va más allá de la música, porque integra elementos que dialogan con otros lenguajes, como el teatro y la danza, que tienen su punto de encuentro en la improvisación, concepto que fue ganando más espacio en su creación sonora. La teatralidad fue fundamental en su trabajo artístico y es la clave para entender en forma más profunda su obra

²⁰ Esto me fue comunicado por Catalina Echeverría, encargada del Archivo Víctor Jara, quien además ha participado en los trabajos de restauración del manto y quien me permitió ver fotografías de este en el archivo de la fundación.

musical. En ese sentido “Cai Cai Vilú” es una pieza musical, pero también una puesta en escena donde desarrolla performáticamente la relación dialéctica entre varias imágenes y conceptos. Finalmente, sería interesante pensar la influencia del *pensamiento salvaje* y el dualismo mapuche más allá del caso de Víctor Jara, para rastrear su presencia e influencia en la cultura tradicional chilena de ese período.

BIBLIOGRAFÍA:

APUD, ISMAEL

2011 “Magia, ciencia y religión en antropología social. De Tylor a Levi-Strauss”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 30. http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v30.n2.36609 [acceso: 6 de agosto 2020]

BÉLEC, FRANK

1990 “Proteger la vida emergente: el trarihue mapuche”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 4, pp. 93-100.

BLACKING, JOHN

2006 *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza Editorial.

DE ROSALES, P. DIEGO

1877 *Historia general del reino de Chile. Flandes indiano*. Valparaíso: Imprenta El Mercurio.

DÍAZ, JOSÉ FERNANDO

2007 “El mito de “Treng-Treng Kai-Kai” del pueblo mapuche”, *CUSHO*, 14, pp. 43-53.

EDITORIAL LAROUSSE

1958 *Diccionario Nuevo Pequeño Larousse Ilustrado*. Buenos Aires: Editorial Larousse.

FRITZ, RUBÉN Y MARCOS CONTRERAS

1989 “El origen del mundo y del hombre en relatos orales de la cultura mapuche”, *Actas de la Lengua y Literatura Mapuche*, 3, pp. 103-114.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

2013 *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.

GORDON, AMÉRICO

1986 “El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche”, *Actas de la Lengua y Literatura Mapuche*, 2, pp. 215-224.

GREBE, MARÍA ÉSTER

1973 “El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”, *Revista Musical Chilena*, XXVII/ 123-124, pp. 3-42.

1974 “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”, *Revista Musical Chilena*, XXVIII/ 123-124, pp. 47-79.

HERNÁNDEZ, OSCAR

2016 *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas, 1930-1960*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

JARA, JOAN

2007 *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

KÖESSLER-ILG, BERTHA

1954 *Cuentan los araucanos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

LENZ, RODOLFO

1912 “Tradiciones e ideas de los Araucanos acerca de los terremotos”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXX, pp. 753-771. <https://doi.org/10.5354/anuc.v0i0.25476>

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1964 *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económico.

1974 *Antropología estructural*. Barcelona: Espasa libros.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2000 *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM.

MANSILLA, SERGIO

2009 “Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña”, *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, 51, pp. 271-299.

MARTÍNEZ JORGE

2002 “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”, *Revista Musical Chilena*, LVI/198, pp. 21-44

MERRIAM, ALAN

2001 “Usos y funciones”, en Francisco Cruces, *Las culturas musicales*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 275-296.

NAVARRO, VÍCTOR

2019 “*Malay mi tejedora*, presencia de la tradición de brujería en el neofolklore chileno”. Ponencia presentada en el IV Congreso de ARLAC/IMS, inédito.

OLAVARRÍA, MARÍA EUGENIA

1997 “El pensamiento salvaje y la importancia de ser imperfecto”, *Alteridades*, VII/13, pp. 33-38.

OPORTO, LUCY

2014 “El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (editores). Santiago: Ceibo, pp. 19-41.

PIEIDADE, ACÁCIO

2003 “Brazilian jazz and friction of musicalities”, *Planet Jazz*. E. Taylor Atkins (editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58.

QUINTERO, ÁNGEL

2013 “Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad”, *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO, pp. 223-243.

RIQUELME, GLADYS

1989 “Llallin Kuse: ¿modelo o auxiliar de la tejedora mapuche?”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 3, pp. 205-217.

1990 “El motivo del orante arrodillado y el mito de trenten y kaikai”, *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 4, pp. 83-92.

ROBLES, EULOGIO [ROBLE, EULOJIO]

1910 “Costumbres i creencias araucanas: guillatunes”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXXXVII, pp. 151-177. <https://doi.org/10.5354/anuc.v0i0.25056>

ROJAS, GONZALO

2002 *Reyes sobre la tierra: brujería y chamanismo en una cultura insular: Chiloé entre los siglos XVIII y XX*. Santiago de Chile: Biblioteca Americana.

SANS, JUAN FRANCISCO

2015 *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.

TAGG, PHILIP

2012 *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York & Huddersfield: MMSP.

TILLEY, CHARLES

2016 “Serpientes, espíritus y hombres: el relato mapuche de Treng-Treng y Kay-Kay”, *TRIM*, 10, pp. 23-34.

TORRES, RODRIGO

1980 *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena, desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.

1996 “El artista y su obra”. *V́ctor Jara. Obra musical completa*, Acevedo y otros, pp. 25-55, Fundación V́ctor Jara, Santiago de Chile.

TRIVERO, ALBERTO.

1999 *Trentrenfilú*. Centro de Documentación Mapuche Ñuke Mapu. <http://www.mapuche.info/mapuint/triv1.html#2> [acceso: 6 de agosto de 2020].

2018 *Trentrenfilú. El mito cosmogónico fundamental de la cultura mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.

VALDEBENITO, MAURICIO

2014 “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de V́ctor Jara”, *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías (editores). Santiago: Ceibo, pp. 43-61.

Entrevistas

Entrevista a Patricio Castillo, el 10 de diciembre de 2019, en la comuna de Santiago Centro, Chile.

*Explorando los fundamentos de una
musicología global. Conferencia inaugural
del IV Congreso de ARLAC/IMS, Buenos Aires,
5 de noviembre de 2019*

*Exploring the foundations of a global musicology.
Keynote address delivered at the Fourth ARLAC/IMS Conference,
Buenos Aires, November 5, 2019*

por

Daniel K.L. Chua

Department of Music, University of Hong Kong, China
dchua@hku.hk

Traducción

Malena Kuss

University of North Texas, Estados Unidos
malena.kuss@gmail.com

En esta ocasión, quisiera compartir algunas reflexiones acerca de la idea de “globalizar” la musicología, o sea, de pensar la musicología desde una perspectiva global. Estas ideas han resultado de mi posición como presidente de la Sociedad Internacional de Musicología (IMS), en la que es necesario preguntarse cómo encauzar una sociedad internacional. De esto se desprende que mis reflexiones no sean de carácter teórico, sino simplemente inquietudes prácticas que me han preocupado desde que asumí la presidencia de IMS. Creo oportuno compartir estas reflexiones con ustedes, invitándolos a pensar comunitariamente acerca del rol de nuestra disciplina en un mundo globalizado, como musicólogos de América Latina reunidos aquí, en Buenos Aires, una ciudad cosmopolita.

GLOBAL MUSICOLOGY / GLOBALIZAR LA MUSICOLOGÍA

Voy a concentrarme en definiciones, esencialmente en dos de ellas. ¿Qué entendemos por lo global? y ¿cómo definimos la musicología? No intento llegar a conclusiones definitivas sino, al contrario, mis definiciones son crudas, simplistas y casi estereotípicas, pero quiero reducirlas a sus formas más básicas para estimular discusión –son solamente “perchas” donde colgar ideas–. Empecemos con una definición de lo global.

I. LO GLOBAL

Creo que lo global puede ser definido por contraste con dos términos relacionados: lo internacional y lo mundial¹. Estos dos términos son en general intercambiables y frecuentemente se superponen. Hoy quiero emplearlos para diferenciar tres maneras en que los musicólogos pueden interactuar con el resto del mundo. Quiero usarlos para diferenciar ideas. Definamos primero lo “internacional”:

1. *Lo internacional*: Yo soy presidente de la Sociedad *Internacional* de Musicología. IMS es “internacional”. Este es su nombre, pero ¿qué significa?

La palabra “internacional” fue acuñada por el filósofo británico Jeremy Bentham en 1789. Bentham formuló el término en un contexto legal: la referencia era a la ley. Las leyes internacionales establecen acuerdos entre naciones que aceptan compartir una ley. “Internacional” significa que la colaboración entre varias naciones está regida por una misma ley. Transfiriendo el concepto a la musicología, se puede inferir que, para la Sociedad Internacional de Musicología (IMS), el término “internacional” se refiere a varias naciones compartiendo una misma música u operando bajo un mismo tipo de música. IMS fue fundada en 1927 como estrategia para unificar una Europa fragmentada por los horrores de la Primera Guerra Mundial. El modelo de IMS fue la Sociedad de las Naciones o Liga de las Naciones fundada en la Conferencia de Paz de París en 1920, que precedió a la formación de las Naciones Unidas. Entonces, ante un grupo de naciones reunidas bajo la intención de mantener la paz, IMS solidificó la unión de las que cultivaban un tipo homogéneo de música. Por supuesto, esos eran los tiempos en que la música era considerada universal: había un solo tipo oficial de música y no es accidental que 1927, el año en que se fundó IMS, haya marcado el centenario de la muerte de Beethoven, el compositor cuya música trasciende todas las fronteras mundanas. Beethoven es la Deidad Suprema de la música universal. Beethoven simbolizó la preeminencia de un solo tipo de música.

Lo “internacional” no es necesariamente global. No incluye todos los sectores del globo. Como mínimo, dos naciones que colaboren ya justifican el calificativo de “internacional”. No todas las naciones desean colaborar y algunas no pueden hacerlo, especialmente cuando impera una ley, o una declaración de paz, o un tipo de música y no todas las naciones llenan los requisitos para integrar el grupo. Sin embargo, mientras más naciones colaboren dentro de una misma entidad unificadora, mayor será el progreso hacia el universalismo de la disciplina unificante. Es decir, a mayor número de naciones que integren IMS, mayor será el progreso de IMS hacia el universalismo de la musicología.

INTEGRACIÓN

Lo internacional conduce a un modelo de integración; es la ley singular que integra el pluralismo colaborativo de muchos. Como la Coca Cola, que es una marca que entrecruza diversas naciones. *Lo internacional es “igual” en todos lados*. Ahora bien, ¿qué pasa con lo “mundial”?

2. *Lo mundial*: es lo opuesto a lo internacional. Como concepto, “lo mundial” no implica integrar diferentes naciones bajo una idea universalista. *World* acarrea connotaciones de *diversidad y diferencia*. *World music* se refiere a músicas locales. El término connota diferencias en el planeta.

TAXONOMÍA

La idea de *world* requiere una taxonomía de grupos étnicos, cada uno con sus distintivas cosmovisiones y culturas. El concepto sugiere una enciclopedia: un intento de componer una lista gigantesca y no jerárquica de diferentes grupos humanos ordenados arbitrariamente. Estos grupos no requieren integración o agrupamiento alrededor de un centro; el único requisito es la colección de definiciones; existen por sí mismos y pueden ser objeto de comparación y contraste. En esta enciclopedia virtual, lo que se descubre es un espacio taxonómico y estático, donde las naciones no necesitan relacionarse entre sí porque se asume que cada grupo étnico posee su propia integridad e identidad. Si lo internacional aspira al universalismo, lo mundial destaca particularidades. Las bases para elaborar sobre lo mundial pueden ser reducidas a la taxonomía y a la comparación.

¹ En el original: *the international and the world*.

Proponiéndolo muy crudamente, la diferencia entre lo internacional y lo mundial es como la diferencia entre la musicología de vieja escuela y la etnomusicología de vieja escuela, o sea, entre la herencia musical del Occidente *vis-à-vis* el pluralismo cultural de muchas músicas. Finalmente, arribamos a la palabra “global”:

3. *Lo global*: Obviamente, lo global se refiere a procesos de globalización, que se caracteriza por la interconectividad del mundo entero. Todas las diferencias en el mundo forman parte de una red compleja y gigantesca. Lo global es una *world-wide-web* latiendo información. Lo global es lo opuesto a lo mundial: no es un espacio taxonómico estático conformado por distintas culturas, es un espacio dinámico y fluctuante, un sistema inestable de información y transformación que pone a diferentes culturas en relación unas con otras. No se trata de identidades aisladas sino de relaciones entre identidades: se trata de encuentros, laberintos, interacciones, interpenetraciones, redes, flujos y fusiones. Contrariamente a lo internacional, lo global carece de identidad unificante. Contrariamente a lo mundial, lo global no se centra en la segregación de múltiples identidades. En el ámbito global las identidades se forjan por medio de su interacción con la diferencia.

Para clarificar estas tres definiciones, tomemos como ejemplo el caso de la música occidental:

* Desde la perspectiva de lo *internacional*, la música occidental opera en forma similar a una ley universal que unifica comportamientos expresivos en diversas naciones. Un solo tipo de música impera en todas ellas.

* Desde la perspectiva de lo *mundial*, la música occidental es solamente una entidad entre muchas otras culturas musicales diferentes: Europa, Asia, África, Oceanía y las Américas existen sobre una superficie plana y la música occidental es un objeto como cualquier otro sobre esa superficie.

* Desde la perspectiva de lo *global*, la música occidental se define mediante su relación con otras culturas; ¡es completamente posible escribir una historia de la música occidental sin ella! No es necesario concentrarse en Europa para escribir esta historia, porque la música occidental es parte de una ecología global en constante proceso de fluctuación: Occidente está tan presente en el Oriente como lo está en su propio espacio. A su vez, en la música occidental abundan los ingredientes foráneos; esto significa que tenemos que tomar distancia y analizar los procesos que tienen lugar en el transcurso de largos períodos y entre vastas distancias para identificar las fuerzas que se despliegan a nivel global.

El modelo para lo global no conduce ni a la integración de lo internacional ni a la taxonomía de lo mundial: el modelo para lo global es una ecología dinámica.

A DYNAMIC ECOLOGY / UNA ECOLOGÍA DINÁMICA

En el siglo XXI es necesario pensar desde la perspectiva global. Lo internacional no es suficiente porque el objeto de la musicología ya no es estudiar un solo tipo de música. Pensar desde la perspectiva mundial ya no es suficiente porque la diversidad inherente en múltiples tipos de música ya involucra interconexión. Por tanto, mi definición de la palabra “global” expresa cómo debemos interpretar hoy el nombre de IMS: para nosotros, “internacional” significa “global”. Somos parte de una ecología dinámica de musicólogos.

¿Qué pasa entre ustedes? Como musicólogos en América Latina –y en un momento en que las sociedades nacionales extienden sus miras hacia fronteras más amplias– ¿bajo qué modelo están operando en el presente? y ¿qué modelo consideran apropiado para el futuro? Por supuesto, sugiero adoptar el modelo global porque lo global no es concepto importado sino endógeno, ya opera aquí en Buenos Aires, en ARLAC y en este recinto, empezando con que lo que llamamos América Latina ha sido global por siglos y alberga muchas culturas y sus respectivas músicas. La interconectividad global es consustancial con la historia de América Latina. Aquí, reunidos en este recinto, estamos todos interconectados.

En un mundo globalizado, así como nuestra identidad está determinada por la del Otro, la identidad del Otro está determinada por la nuestra. O bien, nuestra identidad está determinada por la de Otros, como la de Otros está determinada por la nuestra.

Así clarificamos nuestra definición de lo global.

II. MUSICOLOGÍA

En esta segunda sección necesito definir “Musicología”. O, mejor dicho, quiero *des-definir* o deconstruir definiciones de la disciplina. La musicología ha sido objeto de demasiadas definiciones –las categorías y sus numerosas ramas la han fragmentado, *desmembrado*, refinado demasiado–. Quiero nivelar el campo y volver a una formulación más básica: *la musicología es el estudio de la música*.

Soy consciente de estar aquí en presencia de investigadores que representan distintos campos, especialidades, instituciones y sociedades. En algunas partes del mundo, las numerosas áreas de estudio en que la musicología ha sido fragmentada son producto de una compleja historia de polémicas contenciosas. En el pasado, el desarrollo de la musicología siguió un proceso similar al de la fisión binaria de células biológicas: al dividirse, los grupos se separan en células independientes. Esto es especialmente relevante en el caso de Estados Unidos, donde las fronteras –entre musicología histórica, etnomusicología, teoría, cognición, sonido, etc.– se convierten en trincheras de batalla: los grupos compiten por ascendencia, puestos, estudiantes, espacio académico y por sus propios intereses. No existe ningún término que defina estas facciones. Yo quisiera usar el término “musicología” para unificarlos, ¡pero no con las connotaciones que el término ha acarreado en el pasado!²

En el pasado (y ocasionalmente en el presente), la musicología ha sido definida en términos estrechos y reductivos como histórica y occidental, solamente dedicada al estudio de la música académica³. Esta definición es limitada, no inclusiva y en última instancia, muy pasada de moda.

Por esta razón, hay que despojar al término de sus connotaciones acumuladas y redefinirlo. Voy a usar este término –musicología– *para cubrir todos los tipos de música y todas las diversas maneras en que la música pueda ser estudiada*.

EVERYTHING IS MUSICOLOGY / AMPLIAMENTE DEFINIDA

“Musicología” se refiere al estudio de la música en su sentido más amplio: histórico, teórico, analítico, antropológico, etnográfico, físico, fisiológico, mecánico, tecnológico, cognitivo, psicológico, filosófico, etc. Mi definición del término incluye todas sus posibilidades. La necesidad de redefinición surge como consecuencia de haber adoptado una perspectiva global. Si lo global significa que nuestra interconectividad nos define, es también posible inferir que las subdisciplinas y subáreas de la musicología también están interconectadas y fluyen unas hacia otras desde puntos diferentes alrededor del globo. En lugar de crecer mediante la divisibilidad del modelo biológico, *necesitamos crecer incrementando nuestra capacidad de relacionamiento*.

Cada investigador o investigadora presente en este recinto ha definido su propias fronteras nacionales y disciplinarias. Si deseamos operar desde una perspectiva global, necesitamos cruzar esos confines. Sin desmantelar fronteras (como si todas fueran iguales), necesitamos crear bordes abiertos. O bien, volviendo a la metáfora de fisión binaria, necesitamos operar con membranas porosas.

² Nota de la traductora: Con respecto a América Latina, es interesante observar que las primeras historias nacionales de la música escritas por latinoamericanos reflejaron una visión holística del campo de la música y que, antes de que se fundara la Society for Ethnomusicology en Estados Unidos en 1955, los intelectuales latinoamericanos en general no discriminaron entre música académica, tradicional o popular urbana en sus narrativas nacionales. El perfecto ejemplo de esa actitud inclusiva es *La música en el Uruguay* de Lauro Ayestarán, publicada en 1953 por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en Montevideo, que todavía representa una fuente de referencia fundamental para la historiografía musical uruguaya.

³ En el original: *The study of the written tradition of Western art music*.

TOWARDS A GLOBAL HISTORY OF MUSIC
HACIA UNA HISTORIA GLOBAL DE LA MÚSICA

Quisiera ilustrar esta reflexión en torno a fronteras disciplinarias trayendo a colación un proyecto reciente. En 2013, Reinhard Strohm, con el apoyo de la International Balzan Foundation, inició un proyecto llamado “Hacia una historia global de la música”. El proyecto empezó con un problema básico, es decir, la premisa de la división entre musicología histórica y etnomusicología. Crudamente dicho, la musicología histórica se concentra en la música europea y no presta atención al resto del mundo: su historia está geográficamente circunscripta. La etnomusicología, por otra parte, concentrada en *etnografiar* el mundo, ha soslayado, cuando no omitido, la dimensión histórica: su versión de las músicas del globo generalmente carece de dimensión histórica. Por supuesto, esta oposición binaria es una caricatura de una situación mucho más compleja salpicada con admirables excepciones. Sin embargo, la caricatura perfila posturas que han obstaculizado el estudio de la música, generando metodologías restrictivas y enfoques confinantes, tanto en posturas ideológicas y políticas como en prejuicios subconcientes.

En el momento en que asociamos la palabra “global” con la musicología histórica o yuxtaponemos la palabra “historia” a la etnomusicología, la diferencia que define a ambas subdisciplinas pierde su sentido. Los bordes porosos se confunden y las fronteras de la oposición binaria se abren para permitir que el uso de diferentes métodos y culturas fluyan entre sí y se redefinan mutuamente.

Todas las músicas poseen historias y todas las músicas requieren etnografías. De esta manera la etnomusicología adquiere una base histórica y la musicología histórica expande su dimensión geográfica. Además, estas intersecciones generan un fluir dinámico de encuentros y tramas en el tiempo y el espacio que a su vez definen el objeto de estudio. Por medio de esta interconectividad, la música se convierte en un objeto tridimensional más complejo y tanto la musicología histórica como la etnomusicología entran en una relación en la que pueden coexistir y trascender sus respectivos límites.

Al desdibujar fronteras, ambas subdisciplinas pierden sus centros: la musicología histórica ya no es eurocéntrica y la etnomusicología ya no retiene su perspectiva sistemática centrada en el presente. La historia descentra el presente, abriendo múltiples caminos hacia el pasado y potencialmente hacia una multitud de narrativas para construir la identidad del presente. El hecho irrefutable es *la existencia implícita de dimensiones etnográficas e históricas en todos los tipos de música*.

En un sentido, todo esto es demasiado obvio. Pero el hecho mismo de que esto sea tan obvio expone las fracturas que subtienden nuestras prácticas. Voy a ser terminante: *la musicología está quebrantada*.

MUSICOLOGY IS BROKEN / UNA MUSICOLOGÍA QUEBRANTADA

La disciplina está fracturada; sus componentes ya no se conectan. Estas deficiencias se ponen en evidencia en la división entre musicología histórica y etnomusicología y también se manifiestan en cada subdivisión de campos. No estoy seguro de que una musicología globalizada pueda cicatrizar todas las fragmentaciones, pero estas hacen resaltar las deficiencias epistemológicas y ontológicas que subtienden nuestros métodos.

Esta reflexión prefigura otro problema; ¡un gran problema! Sin una base ontológica y epistemológica adecuada, hemos perdido el cimiento de nuestra disciplina. Nos faltan los fundamentos para articular conocimientos y formular definiciones de la música.

No vamos a llegar a una musicología globalizada simplemente por exponerlo o desearlo, es necesario construir sus fundamentos. La palabra “musicología” no va a ser redefinida como “el estudio de la música en un contexto global” simplemente porque el presidente de la Sociedad Internacional de Musicología lo declare apropiado. Para trascender fronteras, va a ser necesario reconectar, repensar y redefinir la musicología a nivel fundamental. Este cimiento no existe todavía, nos queda mucho trabajo por hacer.

LACKING A FOUNDATION/FALTA DE FUNDAMENTO: THE GOLDEN RECORD/EL DISCO DE ORO

Quisiera ilustrar el problema con ejemplos de la teoría musical y el análisis. Podemos asumir que los que se especializan en teoría musical lo hacen desde una base firme sobre la naturaleza de la música. Por definición, la teoría musical se centra en la música misma, teoriza el proceso compositivo. Pero

¿la teoría musical se ocupa realmente de la música? Podemos aducir brevemente sus fundamentos modernos. Quiero recurrir aquí a un caso extremo, o sea, a un proyecto lanzado por NASA en 1977: el Voyager Space Mission.

VOYAGER

En el Voyager, NASA colocó lo que se conoce como el *Golden Record* (el Disco de Oro) como mensaje dirigido en el futuro a extraterrestres. Aunque en formato de *long-playing record* o LP, este objeto realmente representa un concepto de música personalizada propio de los años setenta: la grabación era una mezcla de lo que podía ser considerado como “grandes éxitos de la humanidad” porque se suponía que el Disco de Oro representaría la música de la humanidad dirigida como testimonio o regalo a otras formas de vida en una galaxia distante.

A MIXED TAPE / UNA GRABACIÓN MIXTA

Es muy posible que, cuando esta mezcla en el Disco de Oro llegue al próximo sistema interestelar (lo que requiere de unos 40 000 años), la humanidad ya no exista. De hecho, es posible que algún día el Disco de Oro, como artefacto, sea el único sobreviviente de la cultura humana en el universo. De esto se desprende que la compilación de este *mixed-tape* (presidida por Carl Sagan) suscitara enormes expectativas: qué fue incluido o excluido nos dice volúmenes.

Primero, comunico la mala noticia de que América Latina fue excluida. Esto significa que, cuando la Tierra implosione, Argentina caerá en el olvido, con Chile, Brasil, Bolivia, Cuba, Uruguay y otros países. ¡Lo lamento! Sin embargo, los peruanos pueden regocijarse —¿hay alguien aquí de Perú?—. Por alguna razón, a NASA le gustaba Perú, porque de las tres piezas de América Latina, dos provienen del Perú. Perú se sobrepondrá al olvido junto con los mariachis de México.

Por supuesto, hay muchas omisiones y una dosis generosa de parcialidad, pero, a pesar de estos problemas, la compilación de NASA se adelantó a su tiempo porque, en este disco, NASA reunió una colección de músicas del mundo tomadas de diferentes períodos históricos antes de que la categoría de *world music* fuera formulada para su propósito comercial. Extractos de música occidental y de otras músicas que incluyen sonidos de la naturaleza fueron mezclados de tal manera que pudieran resultar irreconocibles a los oídos de un inocente extraterrestre sin la más mínima referencia a los contextos culturales terrestres. El disco incluye tres obras de Bach, dos de Beethoven (para estimular análisis comparativo entre extraterrestres) y música de otros compositores occidentales como Mozart y Stravinsky; música popular representada por Louis Armstrong, Chuck Berry y Blind Willy Johnson; música de Papua Nueva Guinea y de las islas Solomon, en una muestra de multiplicidad de estilos que van desde la música mariachi de México hasta los ragas de India.

En este disco, NASA unificó lo que en la comunidad académica de 1977 estaba dividido. En 1977, las facciones que dividían la musicología histórica de la etnomusicología y de la teoría musical ya estaban operando en Estados Unidos; la música popular no existía en ámbitos académicos y menos aún se reconocía la contribución de músicos de ascendencia africana. A su manera, NASA comprendió la música a un nivel más profundo que la comunidad musicológica: NASA fue capaz de destilar un panorama más amplio de la música de la humanidad en este disco diminuto.

NASA no incluyó ninguna teoría musical para explicarle al extraterrestre el contenido del Disco de Oro. Pero si NASA hubiera querido educar al extraterrestre con algunos conceptos teóricos, ¿qué tipo de reflexiones hubiera escogido? ¿tal vez Heinrich Schenker acerca de la quinta sinfonía de Beethoven? ¿O una aplicación de la *pitch-class theory* de Allen Forte a *La consagración de la primavera*? Tal vez NASA comprendió la imposibilidad de que un solo sistema teórico pudiera ser aplicable a todos los ejemplos representativos codificados en el disco. Si Beethoven y Stravinsky demandan diferentes modelos analíticos, ¿qué podemos esperar de la teoría analítica cuando incluimos un canto de iniciación femenina de los pigmeos de Zaire (hoy República Democrática del Congo), o flautas de pan de las islas Solomon, o Louis Armstrong y sus Hot Seven? La teoría analítica no está equipada para confrontar ese desafío y se fragmentaría hasta el punto de desmoronamiento si intentara explicar las diversas músicas en el disco, resultando en una proliferación de técnicas discretas. Un Texto de Oro en varios volúmenes acompañaría entonces al Disco de Oro y la teoría analítica acabaría por alienar al extraterrestre.

La teoría debiera poder hacerse cargo de explicar todos los tipos de música y, sin embargo, por su obsesión con sistemas basados en diversidad compositiva, no ha confrontado la pregunta ontológica acerca de la naturaleza de la música, o sea, qué “es” música. La teoría analítica fracasa porque define la música a base de técnicas compositivas involucradas en su creación (música dodecafónica, por ejemplo), lo que a su vez genera técnicas analíticas y, precisamente por eso, soslaya u omite *la mayor parte de las músicas del mundo*. Carece de fundamento –de ontología– para el estudio de la música. Dicho de otra manera, la teoría no es global. No provee ni siquiera una teoría básica capaz de unificar las subdisciplinas *dentro de la musicología*. La teoría musical no puede ayudarnos a fomentar nuestra interconectividad.

El problema fundamental es, entonces, que no existe una base teórico-musical capaz de fundamentar la interconectividad condicionante de la musicología global. La fragmentación ha mutilado nuestras herramientas y conceptos. Este problema no se limita a la teoría musical. Es también el caso de nuestras subdisciplinas porque, como en el caso de la teoría, no se ha resuelto la pregunta acerca de la naturaleza de la música, o sea, ¿qué es la música? (fuera de definirla como “el arte de combinar los sonidos”). Si le dieran a un musicólogo el Disco de Oro de NASA como base para investigar su contenido, ¿qué clase de historia de la música escribiría? ¿Qué pasaría con la etnomusicología? ¿O con *World Media Studies*, o *Sound Studies*?

No se trata de que NASA haya resuelto el problema: solamente se trata de que, cuando uno confronta el problema de representar al mundo entero en un disco diminuto, uno piensa diferente. Ese es el desafío de la globalización y de la musicología global, nos fuerza a hacer ciertas preguntas, como ¿qué es la música en nuestro planeta?, ¿cuál es nuestra música, en todos los tiempos y espacios interestelares?

Permítanme ser provocativo: ¿Es posible que la musicología –en su sentido más comprensivo– no sepa lo que es la música? La musicología global que propongo no es ni un cambio atractivo ni una nueva moda. Por el contrario, es una forma de volver a ciertos interrogantes básicos referidas a nuestras ontologías, identidades, prácticas y premisas: este ejercicio nos demuestra el grado de fragmentación que ha alcanzado la musicología y cuánto trabajo nos queda por hacer a nivel fundamental, antes de que sea posible interconectar nuestras especialidades y relacionarnos por medio de diversas subdisciplinas y sociedades.

III. UNA MUSICOLOGÍA GLOBAL

Ya hemos revestido “global” y “musicología” de diferentes connotaciones, las hemos redefinido. Ahora nos interesa combinar los conceptos y reflexionar acerca de una musicología global. Lo primero que podemos decir es que el ejercicio es de difícil ejecución. El concepto suena bien, pero es de muy compleja realización. Teóricamente muy atractiva, la propuesta es muy ardua en la práctica: establecer una musicología global es difícil.

La globalización tiene una larga historia. Ha estado ocurriendo en el mundo al menos desde el principio del período moderno, en la era de exploraciones en los océanos conectando diferentes continentes y culturas. En los últimos cien años, este proceso se ha acelerado en forma exponencial, impulsado por la velocidad de la tecnología. *Este es un proceso de veloz expansión y veloz contracción.*

El globo se expande en la medida en que adquirimos mayor conocimiento de sus partes; la comunicación lo contrae en la medida en que la tecnología nos conecta. La adquisición de conocimiento es un proceso de expansión, la conectividad tecnológica un proceso de contracción. A mayor expansión de conocimiento corresponde mayor contracción del globo. Hemos llegado a un punto en que es casi imposible mantener esa doble dinámica de expansión y contracción: nuestra conectividad ha complicado el conocimiento, lo ha tornado extremadamente complejo. En el presente, nadie puede adquirir conocimiento de toda la diversidad existente en el globo. Una computadora pueda tal vez manejar enormes cantidades de datos, pero la información no implica conocimiento. En un mundo interconectado, en nuestro mundo actual, es imposible pensar en adquirir conocimiento acerca de todas las culturas existentes y sus innumerables matices.

Esta es la situación en el mundo de la musicología: aunque la musicología como tal no sea global todavía, los *musicólogos* ya lo son: nos movemos constantemente por el globo, estamos educados y entrenados en una multitud de lugares, desde París a Bogotá, Boston a Tokyo, o Shanghai a París. Estamos constantemente cruzando fronteras. En este sentido, la musicología ya es global porque la globalización afecta la actitud *del ser humano*. Por esta razón, la musicología tiene que ponerse al corriente de su propia comunidad.

Y esta es la tensión que confronta la Sociedad Internacional de Musicología: nuestros miembros son “globales”, pero nuestra disciplina todavía no es global. Esto crea una ambigüedad temporal para la musicología global, ya que opera, al mismo tiempo, en el espacio globalizado de sus practicantes y en el espacio no globalizado de la disciplina. Estamos entre lo que somos y lo que debiéramos ser.

Sin embargo, si aceptamos que la musicología se está convirtiendo en una disciplina global, tenemos que aceptar que está adquiriendo una complejidad difícil de asimilar. Como en otros aspectos de la globalización, impera una dinámica de contracción y expansión. Una musicología globalizada es, al mismo tiempo, demasiado densamente conectada y demasiado difusa para asimilar. Esta dinámica hacia lo externo e interno crea un dilema y muchas prácticas musicológicas están paralizadas entre estas fuerzas opuestas, incapaces de romper la inercia.

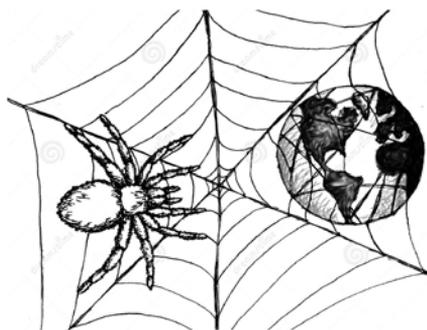


Figura 1

Nos sentimos atrapados, como un insecto aprisionado en la *world-wide-web* de la arcnoglobalización (ver Figura 1). ¡Estamos conectados en un mundo que no conocemos y todo esto es abrumante! Ante esta realidad, hay solamente dos opciones básicas: abrazar la red abrumante o quedarse atrás.

IV. TO WITHDRAW / AISLARSE

Aislarse o evitar el dilema es una reacción natural. En muchos casos, no es ni siquiera una decisión consciente. No es que deliberadamente nos echemos atrás, sino que, al no participar, dejamos que el mundo siga su curso. Nos retiramos al mundo que conocemos y nos desconectamos del espacio global incrementalmente confuso. Nos concentramos en lo que sabemos bien con quienes consideramos compatibles. Y esta es la base de nuestras subdisciplinas y sociedades: concentrarse en especialidades con otros investigadores compatibles.

Si cultivamos la erudición concentrándonos en nuestros propios intereses y formando grupos alrededor de ellos, atomizamos la musicología: siguiendo ese camino, la disciplina se convierte en una serie de metas desconectadas. Esta dinámica engendra segregación y resulta en la formación de innumerables subdisciplinas y sus respectivas sociedades. Esto, por otra parte (que ya es parte de nuestra realidad), no es necesariamente un desarrollo negativo, de hecho puede producir excelentes resultados. Cuando *nos concentramos en lo que sabemos hacer bien con colegas compatibles, podemos producir excelente investigación* y mantener los más altos estándares de calidad profesional.

La Sociedad Internacional de Musicología podría seguir ese modelo y, de hecho, lo ha seguido, porque IMS solamente se comprometió a ser “internacional”. Esto significa que, mientras musicólogos franceses y alemanes se comuniquen, hemos cumplido nuestra misión promoviendo la investigación a nivel de colaboración internacional. Esa es la moneda común –la musicología histórica– por medio de la cual podemos intercambiar conocimiento. Además, podemos desconectarnos del resto del mundo y simplemente colaborar con copartícipes que compartan la misma moneda. IMS asumiría (y tuvo)

una identidad profesional prestigiosa y eficiente, operando en cinco idiomas europeos oficiales y concentrándose en la tradición occidental: IMS podría preservar ese modelo. Sin embargo, esto nos enfrenta con un gran problema.

PROBLEM: DISCONNECTION FROM GLOBAL REALITY / EL PROBLEMA: LA DESCONEXIÓN CON LA REALIDAD GLOBAL

Ese modelo de una IMS desconectada de la realidad global crea un gran problema porque, al aislarlos en nuestras respectivas especialidades, dejamos de reflejar el mundo en que vivimos. Esa actitud transformaría a IMS en una sociedad irrelevante. Y este es un problema a nivel tanto internacional como nacional. La globalización no es solamente global: *se manifiesta también a nivel local*. Hay solamente muy pocas sociedades homogéneas en el mundo (y nos preguntamos si este concepto es hasta viable). Las culturas y grupos humanos están en continuo proceso de cambio y ahora tenemos los medios para saberlo.

MI PERFIL ES UN EJEMPLO DE ESTOS PROCESOS

Provengo de un lugar relativamente pequeño, Hong Kong, de siete millones de habitantes, entre los cuales hay treinta musicólogos. No soy ciudadano de Hong Kong. Étnicamente chino, nací en Malasia y viví en Singapur y en Estados Unidos antes de radicarme en Gran Bretaña a los seis años. Recibí mi educación en Occidente y ahora dicto musicología en un lugar que fue una colonia británica y está bajo el dominio de China. Desde mi púlpito promuevo la cultura local en Hong Kong, pero el festival principal en Hong Kong se llama *Le French May*. Trabajo en música alemana y rusa empleando modelos teóricos de la filosofía francesa y ahora estoy dirigiéndome a un grupo de eminentes investigadores de América Latina en inglés. O sea, soy producto de la globalización. Mi trayectoria refleja transacciones entre diferentes partes del globo. Soy una intersección de flujos transculturales. Estoy constantemente negociando las tensiones entre lo global y lo local, moviéndome entre diferentes culturas e interactuando con perspectivas diferentes.

THE GLOBE / EL GLOBO

Puedo asegurarles que la musicología en Hong Kong no es la misma que la que se practica en Francia. Tampoco es la misma dentro de Asia, entre China, Korea o Japón. Y la musicología en Hong Kong es diferente de la que se practica en China y somos vecinos... Por sobre todo, estamos mezclados en la "villa global" que cada día resulta más chica. En esta mezcla, lo que definimos como musicología no son unidades discretas: nuestras diferencias son el resultado de complejas historias y etnografías, encuentros, desencuentros y relaciones. El entrelazamiento entre Japón y Alemania produce una musicología distintiva, como también ocurre entre China y Rusia, o Taiwán y Japón, o Hong Kong y Gran Bretaña. Todo está interconectado.

Una musicología que no sea global ignora la realidad del mundo en que vivimos. Pasar por alto esta realidad nos conduciría a la irrelevancia, o peor, a la ignorancia. Adoptar el reto de una musicología global nos compromete con esta nueva realidad; pasarla por alto puede eventualmente convertirnos en anticuados u obsoletos. Una reacción al desafío de la globalización es retirarse y aislarse. Aunque ignorar la musicología global no nos convierte en musicólogos fraudulentos, nos puede conducir a la irrelevancia y al anacronismo.

V. EMBRACE/ADOPCIÓN

Otra reacción posible es adoptar el globalismo, o sea, lo opuesto. Celebramos la diversidad. ¿Qué puede ser más seductor que adherirse al mundo? Por supuesto, debiéramos adoptar la musicología global con los brazos abiertos. Pocas actitudes pueden producir mayor placer que la utopía de integrar la humanidad. Sin embargo, ¿qué implica esa postura?

Formar parte del globo significa abandonar el control. Perder control de las fuerzas que definen nuestra disciplina y nuestra profesión puede aterrarnos. Eso, porque asumir el control es lo que hacemos en nuestras sociedades de música. Es parte de nuestra identidad profesional. Nos ubicamos

al centro del control, definiendo parámetros, estableciendo estándares y conformando la disciplina. Una visión global, sin embargo, nos desubica porque tenemos que operar entre fuerzas inestables, descentradas y demasiado complejas.

Por mucho tiempo, las direcciones de nuestra disciplina han sido determinadas en muchos sentidos por tendencias o preferencias y gustos. Como especialistas, expertos e investigadores, nos convertimos en árbitros de tendencias, discriminando lo que consideramos valioso y positivo. Esta discriminación nos permite establecer los límites del control. Sin embargo, la globalización requiere que abandonemos la discriminación. Tenemos que adoptar una extraordinaria falta de discriminación con respecto a la clase de música que estudiamos y los métodos que empleamos. Necesitamos abandonar la discriminación sobre estándares y parámetros, porque el globo es desigual y predomina la diferencia. Lo que puede parecer visionario en Estados Unidos puede ser irrelevante en Brasil; un enfoque crítico en Europa puede ser inapropiado para otro sector del mundo en proceso de formar y legitimar su propio canon. La indiscriminación significa operar a nivel global y local al mismo tiempo, considerar lo universal y lo local sin subsumir un concepto dentro del otro.

De lo que precede se puede inferir que, en cuanto la Sociedad Internacional de Musicología (IMS) adopte una musicología global, será necesario descentralizar la organización. Yo soy el primer presidente de IMS que no es europeo y nuestro último congreso tuvo lugar en Tokio, el primero en Asia. Operábamos en cinco idiomas oficiales, pero ahora nuestras conferencias pueden tener lugar en cualquier idioma o idiomas que los organizadores consideren apropiados. De repente, estas transformaciones cambian puntos de vista acerca de la disciplina. Y ustedes, miembros de ARLAC, son parte de estos cambios. Ustedes tienen la capacidad de alterar no solamente las perspectivas individuales, sino también la musicología en otras partes del globo.

Para demostrar lo que quiero decir nos preguntamos, ¿cómo es posible representar al globo? Simplemente, no es posible. Eso, porque el único centro del globo es un núcleo inaccesible e inhabitable. Nadie puede habitar ese centro. Vivimos en una superficie curva en la que no existe ningún punto virtual o real desde el cual ubicarnos para exigir algún tipo de neutralidad equidistante. Cada posición en el globo terrestre implica un punto de vista diferente, una historia diferente, un estándar diferente, intereses diferentes, cánones diferentes. ¿De cuántas posiciones estamos hablando? De un número infinito. La imposibilidad de que una sola posición pueda centralizar el globo es equivalente a admitir la existencia de un número infinito de posiciones o perspectivas. No existe ni una posición desde la que sea posible captar la totalidad del globo, ni es esa totalidad captable.

Entonces, ¿cómo representar al globo? Si no existe una posición desde la que podemos responder a esta pregunta, la única respuesta es la necesidad de interconexión y relacionamiento. Necesitamos abandonar el modelo del académico aislado, o de la sociedad nacional interesada en su propia identidad. En cambio, necesitamos adoptar un modelo colectivo basado en lo que voy a llamar la “diferencia relacionada”. Esto solamente se puede materializar si una sociedad de individuos de diversas partes del globo se reúne para el propósito de *representar los intereses de otros miembros*. IMS puede ser esa sociedad. En otras palabras, tenemos que reemplazar el modelo de una sociedad de miembros compatibles representando sus propios intereses, con un modelo en el que individuos de diferentes cosmovisiones representen los intereses de otros, también diferentes.

Después de enunciar varios pronunciamientos indignantes, tales como que “la musicología está quebrantada” o que “la musicología no sabe qué es la música”, permítanme terminar con otro pronunciamiento insólito: la musicología es ... acerca de la fraternidad.

Comprendo que todo esto suene banal y sentimental, pero es parte del lenguaje que usamos para describir la academia. ¿Por qué tenemos colegas? Porque necesitamos cultivar la colegialidad. ¿Por qué llamamos *fellows* a nuestros colegas? Porque aspiramos a entrar en una relación de *fellowship*. ¿Por qué es IMS una sociedad? Porque estamos relacionados y comprometidos a trabajar unos con otros. En la academia usamos la lengua del afecto y, cuando cultivamos la musicología, nos une nuestra pasión por la música. Necesitamos acoger y celebrar nuestras diferencias. La pasión por la otredad del colega puede empezar a vislumbrar la posible representación de una musicología globalizada. Si podemos reunir colegas que representen la mayor cantidad posible de posiciones y perspectivas, entonces podremos materializar en términos concretos la práctica de una musicología global y encontrar maneras de expresar esta erudición en una forma que sea inclusiva, indiscriminada y diversa. Esta es la visión de IMS y espero que esta visión los inspire, o al menos los estimule a pensar en sus propias trayectorias y en lo que aspiren a lograr en ARLAC, porque ARLAC es global.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

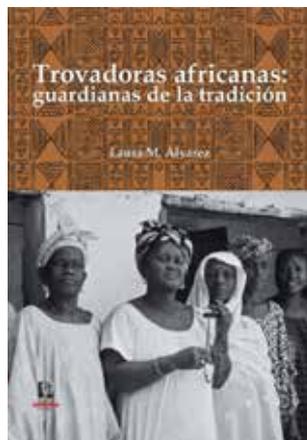
Laura M. Álvarez. *Trovadoras africanas: guardianas de la tradición*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2020. 217 pp.

Trovadoras africanas: guardianas de la tradición es un libro que contiene un interesante estudio realizado en la región de Casamace, ubicada al sur de Senegal y aborda el rol de las *jálímúsu*, *dimbaa* y *Bardas Wolofs*, mujeres de la etnia mandinga que ejercen el oficio de *griots*¹. La labor de estas mujeres constituye un tesoro sagrado para sus comunidades, ya que preservan una tradición ancestral que logra cohesionar el espacio-tiempo del colectivo, lo que resguarda y al mismo tiempo fortalece la identidad de sus habitantes. En nuestro imaginario occidental consideraríamos la labor de estas trovadoras como un Patrimonio Cultural Inmaterial, de ahí la importancia de difundir su actividad y apoyar su salvaguardia. Este libro nos relata del poder mágico que portan las *griots*, cuyos cantos tradicionales son capaces de transformar y enaltecer la condición social de las personas y, por esta razón, ennoblecer el destino de sus comunidades.

Su autora, Laura Machín Álvarez, quien es una de las pocas investigadoras de lengua española que se destaca en el campo de los estudios culturales africanos, divide el libro en dos partes y lo organiza en seis capítulos: la primera, denominada “Prolegómenos”, contiene los cinco primeros capítulos que contextualizan detalladamente la práctica social de estas trovadoras. La segunda, denominada “Análisis de datos”, que contiene el sexto capítulo en que se exponen y analizan los datos obtenidos en el trabajo de campo.

El primer capítulo desarrolla un marco teórico basado en postulados provenientes de la filología, literatura oral y la etnomusicología, todos muy bien organizados. El segundo capítulo expone los aspectos históricos y socioculturales de los *griots* en África occidental y los orienta hacia su práctica en Senegal. El tercero describe histórica y socialmente a las *griots* de Casamance, sus orígenes, funciones, los tipos (*jálímúsu*, *dimbaa* y *Bardas Wolofs*) y sus respectivos quehaceres culturales. El cuarto capítulo nos cuenta de la metodología utilizada para la obtención de datos, basada principalmente en la encuesta etnográfica. Además, nos muestra cómo se logró determinar el objeto de estudio y las problemáticas que surgieron (principalmente idiomáticas) durante la etnografía. El quinto capítulo desarrolla el contexto sociocultural del territorio en cuestión, apartado que logra contextualizar muy bien el espacio-tiempo en el que las trovadoras realizan su labor.

El sexto capítulo analiza y detalla la actividad profesional de las *jálímúsu* y las *dimbaa*, además de otras trovadoras no “profesionales” que también cantan y cumplen un rol en sus comunidades. En este capítulo se analizan veinticuatro cantos que fueron obtenidos de las entrevistas etnográficas (17 en total) realizadas durante el trabajo de campo. Asimismo, se exponen los diversos instrumentos musicales utilizados y se enfrenta la problemática surgida por la apropiación de aquellos que tradicionalmente han sido interpretados por trovadores varones. La segunda parte finaliza con las conclusiones, que dan cuenta de la noble tradición de las trovadoras de Casamance, de las problemáticas surgidas por el arrollador avance de la “modernidad”, de su rol como guardianas de la tradición y nos deja entrever la



¹ Estos son poetas líricos que gozan de un gran reconocimiento comunitario. Son eruditos en historia, tradiciones locales e interpretación musical y cultivan su tradición en ciertos lugares de África occidental. Los estudios que se han sacado a la luz los comparan, guardando sus diferencias específicas, con los bardos y trovadores europeos.

necesidad de salvaguardar la labor de estas mujeres. La investigación termina con un epílogo en que la autora menciona algunos estudios posteriores a su trabajo de campo, agradece a quienes hicieron posible la investigación y, además, ofrece a los lectores los registros musicales presentados en el libro mediante un correo electrónico. Por último, el libro cuenta con una extensa bibliografía y dos apéndices que contienen las guías de las entrevistas y las citas en el francés original.

Si bien son varios los investigadores que desde sus disciplinas han estudiado la labor de los *griots*, no son muchos los que han puesto especial interés en su contraparte femenina y menos los que han profundizado en las *jálímúsu*, *dimbaa* o *Bardas Wolofs*. Por esta razón, nos parece que este trabajo abre un camino para la realización de nuevas investigaciones que profundicen acerca de la práctica de estas trovadoras en territorios y países adyacentes a Casamance, donde la presencia de las *griots* es igual de relevante. Además, el presente libro no solo contribuye a los estudios africanos en general, sino que también a los estudios de género, migración, literarios y musicológicos. De hecho, existen recientes trabajos en los que se menciona la presencia, histórica o contemporánea, de los *griots* en otras latitudes. Por mencionar dos ejemplos, sus posibles aportes a la poesía popular afroperuana (Tompkins 2011: 79) o su presencia en las comunidades malienses en España (Montes 2019).

Sin duda, *Trovadoras africanas: guardianas de la tradición* es un libro que se recomienda a todos los investigadores interesados en la cultura de África occidental y, en especial, a la etnomusicología africanista.

BIBLIOGRAFÍA

MONTES, VICENTE

2019 “La tradición maliense en Recas: las funciones sociales de un *griot* bambara”, *Estudios de Asia y África*, LIV/3 (170), pp. 431-456. <https://doi.org/10.24201/ea.v54i3.2358>

TOMPKINS, WILLIAM

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

Jean Franco Daponte
Universidad de Tarapacá, Chile
jdaponte@academicos.uta.cl

Laura Fahrenkrog Cianelli. *Los “indios cantores” del Paraguay. Prácticas musicales y dinámicas de movilidad en Asunción colonial (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: SB Editorial, 2020, 301 pp.

En “*Indios cantores*”, Laura Fahrenkrog realiza una acuciosa investigación que nos sumerge en las dinámicas culturales, sociales y económicas del complejo espacio colonial de Paraguay (siglos XVI-XVIII). Como confiesa la autora, se trata del resultado editorial de una tesis doctoral realizada en el marco de la disciplina histórica que, junto con movilizar archivos y fuentes documentales variadas, dialoga con otras perspectivas provenientes de la etnohistoria y la historia urbana, al mismo tiempo que aborda varias preguntas propiamente musicológicas.

Desarticulando el tradicional esquema centro-periferia, la obra se centra en las prácticas musicales y en las dinámicas de circulación de personas, bienes y saberes que tuvieron lugar al interior de un marco regional interdependiente, constituido por el espacio urbano de Asunción, las misiones jesuitas y los pueblos de indios. En él, la música tuvo un rol articulador. La obra desentraña



las interacciones en este espacio colonial mediante el estudio de un sujeto invisibilizado y de difícil “acceso” en los archivos históricos: los denominados “indios cantores”. En este sentido, el libro tiene la inmensa virtud de situar las prácticas musicales de los indígenas de Paraguay al centro del relato historiográfico acerca de Asunción colonial. Al poner el acento en su movilidad espacial, la autora logra articular un estudio social y cultural donde vemos confluír las “necesidades” musicales urbanas, las dinámicas laborales interregionales, las formas de sujeción del poder español, las estrategias de mestizaje e hibridación musical y las diversas formas de habitar el territorio de América colonial.

El libro se divide en seis capítulos, cada uno de estos aborda una dimensión específica de la vida musical en torno a la ciudad. El primer capítulo, el más extenso de todos, aborda en profundidad la historia de una ciudad que, si bien mantuvo un estatus ambiguo (sino marginal) respecto de los grandes centros del poder colonial, nos ilustra acerca de las complejidades de la instalación del poder español en América. Apoyándose en mapas, imágenes y archivos administrativos, este capítulo muestra una ciudad en constante “proceso” de fundación (cuestionando relatos historiográficos tradicionales), donde la indeterminación de límites tanto espaciales, sociales y económicos actuaron en favor de la movilidad de los indígenas, incluidos los músicos, y de la integración entre Asunción, sus alrededores y los pueblos comarcanos (el *hinterland*). Al no haber una distinción clara entre *adentro* y *fuera* de la ciudad, las “normas culturales hispanas” (p. 84) y sus dinámicas urbanas de control resultaron difusas: se observan la pervivencia de la lengua guaraní hablada al “interior” de la ciudad, la dificultad de aplicar los criterios de segregación provenientes del mestizaje, la importancia de la movilidad laboral hacia la ciudad (abuso mediante) que se transformó en el sustento de la economía interregional (sustentada principalmente en la yerba mate) y una elite alejada de las tareas administrativas y religiosas de la ciudad, que prefirió vivir en sus alrededores. Se trata de elementos que sugieren una sociedad en “movimiento” (bien lejos de la habitual imagen estática de las ciudades hispanoamericanas de la época colonial), que explica claramente las causas y dinámicas involucradas en la movilidad de los músicos indígenas.

En el segundo capítulo se reflexiona acerca de las características socioculturales de los músicos indígenas provenientes de los pueblos de indios, quienes animaron gran parte la vida musical en la provincia de Asunción desde el siglo XVII. Como explica la autora, la denominación de “indios cantores” o “indio músico” (p. 100), recogida en la documentación de época, ocultaba muchas veces las experiencias y prácticas musicales heterogéneas de los sujetos indígenas: orígenes diferentes, oficios complementarios (se podía cantar y tener otro oficio), jerarquías vinculadas al dominio instrumental (entre quienes eran intérpretes, constructores de instrumentos y músicos recién iniciados) y otras vinculadas al estatus que otorgaba el uso del lenguaje (entre aquellos que dominan el castellano hablado y la lectura musical), mutaciones del repertorio interpretado (gregoriano y español al inicio, italo-germano hacia fines del siglo XVIII). A lo largo del capítulo se da cuenta del quehacer musical de indígenas que, bajo la categoría de “indios cantores”, disimulaba un complejo proceso de hibridación cultural animado por diferentes tipos de desplazamientos espaciales. En este sentido, como sugiere el capítulo, es posible vislumbrar la existencia de un verdadero sonido “misional” (p. 104).

El tercer capítulo analiza la presencia y el rol jugado por músicos indígenas y esclavos afrodescendientes en los cultos y festividades religiosas, por medio del estudio de dos espacios-instituciones centrales de la actividad musical urbana, como fueron el Colegio de la Compañía de Jesús y la Catedral de Asunción. Se analizan las circunstancias que motivaron los desplazamientos de indígenas y esclavos hacia la ciudad –como también la de religiosos hacia las provincias– y las características tanto de la enseñanza como de la práctica musical en estos espacios. Si ambos grupos aprendían a tocar instrumentos y componer música, de acuerdo con los archivos, los primeros se encargaron de hacer “música”, mientras que los segundos de la “misa cantada” (p. 165). Una distinción vinculada, a su vez, con el tipo de actividades aseguradas: festividades extraordinarias por los indígenas y práctica musical cotidiana por los esclavos. Como refiere la autora, el hecho que ambos grupos animaran musicalmente las ciudades hispanoamericanas no tiene nada de extraño; lo extraordinario fue que se tratase de “indios cantores” misionados y esclavos traídos de grandes distancias, quienes fueron los responsables de asegurarla (a medida que los mestizos urbanos dejaron la escena y el aprendizaje musical). De hecho, los contactos fueron de tal magnitud que los jesuitas, preocupados por conservar cierta “norma” musical, acusaron diversas “contaminaciones” artísticas (p. 151) provenientes del espacio urbano –como el hecho de recibir con músicos a autoridades y gobernadores– que los indígenas reproducían una vez que regresaban a las misiones y pueblos, cuestión que sin duda ilustra la profundidad de las hibridaciones y transferencias culturales.

El capítulo cuatro estudia en profundidad los desplazamientos de los músicos indígenas de las reducciones y pueblos de indios. Ya sea por dinámicas artísticas administradas por los jesuitas (como las pequeñas *tournées* musicales y las actividades de apoyo al culto en las provincias cercanas) o por el sistema de trabajo colonial de la mita en los pueblos de indios (ya que los indígenas músicos estuvieron exentos de pagar tributo, no así de trabajar en la encomienda), los “indios cantores” sufrieron constantes requerimientos que los obligaron a desarrollar una vida artística itinerante, muchas veces deseada por los mismos sujetos indígenas (p. 188). Como describe la autora, esta situación involucró a los instrumentos musicales, en el sentido que los archivos consultados dan cuenta que a menudo el “indio cantor” los llevaba consigo, animando un tipo de circulación material bidireccional entre la ciudad y los pueblos que, hasta este estudio, había permanecido inexplorada.

Como describen el capítulo 5 y 6, algunos cambios administrativos hacia fines del siglo XVIII e inicios del XIX rearticulaban los desplazamientos indígenas por la provincia de Paraguay, afectando notoriamente el tipo de relación de los indígenas con la ciudad. Primero, desde el punto de vista español, la “movilidad estaba fuera de control” (p. 193): los “indios cantores” eran sacados de sus pueblos para otras labores no musicales, lo que perturbaba el servicio musical de toda la región. Segundo, la expulsión de los jesuitas en 1767 alteró el orden administrativo de las misiones (principalmente el financiero), afectando de paso la actividad de los músicos indígenas: estos no podían ser sacados, sino que pagados y se debía asegurar la presencia constante de músicos indígenas en los pueblos de indios. Los músicos misionados fueron perdiendo el anterior estatus y particular existencia (la que no era documentada ya por los jesuitas) para ser integrados al régimen que gobernaba las comunidades indígenas a cargo del clero secular y los franciscanos. Si bien la autora pone en cuestión la idea de “decadencia” musical (p. 211) para hablar de este período, sin duda el nuevo escenario provocó una ruptura de la lógica musical comunitaria animada anteriormente en las misiones (por ejemplo, los músicos podían tener contratos individuales) e hizo que los músicos indígenas participaran de otras instancias artísticas extrarreligiosas, antes prohibidas o circunscritas al espacio ritual del poder. Como bien sugiere esta última parte del libro, la enseñanza musical en indígenas tuvo un notorio retroceso y las dinámicas de la circulación cambiaron junto con la nueva cotidianeidad y valoración proyectada sobre los “indios cantores” itinerantes, percibidos a inicios del siglo XIX más bien como “indios vagos” (p. 214). Así, en el nuevo contexto republicano, el legado jesuita tendió a difuminarse junto con el antiguo estatus artístico de los “indios cantores” –identificados ahora como músicos “naturales” (p. 269)–, fracturando las dinámicas de movilidad musical entre Asunción y sus provincias (como se explica, muchos músicos indígenas decidieron habitar el espacio urbano de forma definitiva, abandonando el interior) y obligando a los indígenas músicos a incorporarse al espacio militar republicano con el fin de celebrar el nuevo poder estatal.

El libro tiene varias cualidades (díficiles de sintetizar en una sola reseña), entre las que me parecen fundamentales el tratamiento de archivos y la perspectiva de análisis escogida. Mostrando un gran dominio, Laura Fahrenkrog logra hacer “hablar” documentos que, escritos bajo las urgencias de la administración y el poder español en América colonial, ocultaban, como expone a lo largo de la obra, un extraordinario mundo social y cultural en el que la música tuvo un rol articulador. La inmensa cantidad y variedad de documentos y archivos movilizadas (provenientes de América y Europa) destaca poderosamente, visto el contexto de la investigación musicológica en Chile. En segundo lugar, enfocar el estudio de los “indios cantores” en los conceptos de circulación y movilidad no solo es original, sino que abre un sinnúmero de preguntas que, seguramente, permitirán a otros investigadores profundizar este u otros temas de estudio. Atrás quedan las tradicionales miradas centradas en la identidad (nacional) o el repertorio escrito, para adentrarse en un objeto de estudio de gran dinamismo, de perspectiva transnacional y contenido transcultural. La perspectiva multifocal (donde confluyen sonido, espacios, trabajo y culto) no hace más que enriquecer el estudio de sujetos indígenas marginales y marginados de las páginas centrales de la historia (y de sus archivos).

Javier Rodríguez Aedo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
jarodri1@uc.cl

Marco Antonio de la Ossa Martínez, *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 (1962): investigación musical, polémicas, prensa, difusión y compromiso italiano contra el franquismo*. Madrid: Sílex. 2021, 247 pp.

A lo largo de la historia, son muchas las obras de arte que han sufrido algún tipo de censura. De entre todas ellas, las publicaciones son aquellas que han experimentado una mayor incidencia de estas acciones. Ahora bien, afortunadamente, la distancia temporal y la libertad que experimentamos en muchos países occidentales están creando un actual panorama propicio para la recuperación de esos volúmenes.

Este es el contexto en el que nace el libro *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 (1962): investigación musical, polémicas, prensa, difusión y compromiso italiano contra el franquismo*, escrito por el Dr. Marco Antonio de la Ossa Martínez y editado por Sílex. Este trabajo estudia el mencionado cancionero italiano, recopilado y publicado en pleno franquismo como fruto del trabajo realizado por el grupo Cantacronache, que viajó desde Turín a España con la intención de conocer, recopilar y grabar canciones contrarias a la dictadura del general Francisco Franco, la que se impuso en el país de Cervantes durante casi cuatro décadas (1939-1975). Los autores de la compilación musical nacida en los años sesenta del siglo XX fueron Sergio Liberovici, Michele Straniero y Margot Galante, fue editada por Giulio Einaudi y entre sus objetivos se encontraba la intención de erigirse a favor de la resistencia contra el dictador.

La novedad editorial que aquí presentamos, que cuenta con una extensión de 247 páginas, es un trabajo riguroso que describe y analiza este cancionero, los *Canti della nuova resistenza spagnola*, desde su origen hasta la polémica derivada de su publicación –que dio como fruto que la obra fuera secuestrada por orden judicial y que sus responsables fueran denunciados y juzgados en Italia–. El Dr. Marco Antonio de la Ossa Martínez, autor del libro, demuestra un virtuoso conocimiento acerca del objeto de estudio y también del contexto histórico, social y político, algo que no sorprende debido a que, entre otros estudios realizados, este profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha se doctoró con una tesis acerca de la música en la guerra civil española en 2009 y recibió el Premio de la Sociedad Española de Musicología por dicha investigación. Como parte de su bagaje profesional conviene destacar que, junto con su prolífica labor literaria como autor de una decena de libros y numerosos artículos y capítulos, ha trabajado como asesor técnico educativo en el Ministerio de Educación de España, es el director de las Jornadas de Didáctica de la Música y Musicología en la UIMP de Cuenca y también dirige el festival Estival Cuenca, nacido en 2012 con la intención de visibilizar el jazz y las músicas del mundo, entendidas de una manera muy amplia.

Para la elaboración de la investigación que es objeto de estudio en esta ocasión, el Dr. de la Ossa Martínez ha accedido a fuentes primarias procedentes del Archivo di Stato di Torino y de la hemeroteca, así como a un significativo número de fuentes secundarias absolutamente pertinentes. El libro presenta una metodología descriptiva con una mirada interdisciplinar mediante el acceso a ciencias como la historia, la sociología, el periodismo y la musicología, entre otras. A pesar de tratarse de una obra nacida en el ámbito académico, lo cierto es que el resultado despierta una lectura amena y apasionante.

En cuanto a los contenidos del trabajo, tras la introducción, el primer capítulo “La resistencia española contra el franquismo. Relación con el movimiento antifascista turinés”, establece las bases históricas y sociales para que el lector se sitúe cronológica y políticamente. Conviene subrayar el excelente tratamiento de las fuentes hemerográficas. El segundo capítulo “En torno al cancionero: Einaudi, Cantacronache, Liberovici y Straniero”, está dedicado a presentar al editor y a los autores de estos cantos, demostrando la importancia de Cantacronache en la historia de la canción italiana. Ya es en el tercer capítulo, que lleva por título “Los *Canti della nuova resistenza spagnola*”, donde el Dr. de la Ossa Martínez se centra en el objeto de estudio, un apartado que presenta un elevado interés histórico, sociológico, estadístico y musical. En relación con esta última cuestión, conviene subrayar el valor de las transcripciones contenidas, alcanzando veintiséis canciones, lo que, además, supone un medio para que estas melodías sean conservadas y difundidas. El cuarto capítulo, “La ofensa



franquista contra los *Canti*", expone, de manera magistral, la respuesta y la polémica mediática surgida debido a la publicación del cancionero. El volumen se cierra con el correspondiente apartado de conclusiones, así como una nutrida bibliografía y un útil índice de gráficos en los capítulos quinto, sexto y séptimo, respectivamente.

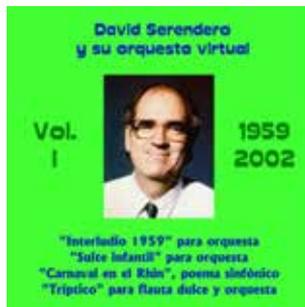
Esta contribución del Dr. Marco Antonio de la Ossa Martínez, como habitualmente sucede con sus trabajos, no solo constituye un profundo estudio acerca de un tema de interés histórico y musicológico, sino que suscita la reflexión acerca de las numerosas joyas musicales ocultas de nuestro pasado, por unas u otras razones.

Virginia Sánchez Rodríguez
Centro de Investigación y Documentación Musical
Universidad de Castilla-La Mancha, España
virginia.sanchez@uclm.es

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

David Serendero y su orquesta virtual Vol. I, Vol. II, Vol. III, Vol. IV y *David Serendero y sus solistas virtuales* Vol. I, Vol. II. Obras de David Serendero Proust. Ana Navarro (contralto), Felipe Gutiérrez (tenor). [CD y DVD] Ediciones Serendero 2017-2018.

La presente antología está compuesta por seis discos compactos con música de David Serendero, que incluye además una conferencia en DVD. La música instrumental de los discos ha sido completamente grabada con instrumentos virtuales. La primera serie de tres discos fue publicada en 2017 bajo el título *David Serendero y su orquesta virtual*; en 2018 se estrenó la segunda con el nombre *David Serendero y sus solistas virtuales*. Mediante el empleo del programa de notación musical Sibelius y la biblioteca de sonidos Garritan Personal Orchestra se ha generado digitalmente la instrumentación, con excepción de las partes de los cantantes solistas, interpretadas por la contralto Ana Navarro y por el tenor Felipe Gutiérrez.



El propósito de estas grabaciones no es posible comprenderlo de manera separada del proyecto Ediciones Serendero, que ha sido gestionado por el mismo compositor. Se trata de una empresa sin fines de lucro que ha reunido la mayor parte de la obra del músico y la ha puesto a libre disposición en su sitio web¹. Ahí es posible encontrar las partituras en formato PDF, las que son acompañadas de una pista de audio generada con instrumentos virtuales al igual que los discos. Este material en algunos casos está acompañado por un video explicativo de la obra, en el que se entregan datos que complementan la partitura y se muestran interpretaciones en vivo de la misma. Además, se cuenta con el certificado que autoriza el libre uso de la partitura para ser copiada, distribuida y ejecutada por quien lo disponga. La intención de este proyecto es difundir la música de David Serendero, para que cualquier persona que desee interpretarla tenga acceso a ella.

Los discos que reúne esta antología fueron el paso previo que desarrolló el compositor antes de concretar el sitio web Ediciones Serendero. La búsqueda del compositor por facilitar el libre acceso de su obra lo llevó a utilizar diferentes soportes para dar a conocer su música. “De varios de mis conciertos existen grabaciones. Sin embargo, al momento de decidir sobre una posible publicación en discos compactos, algo que hasta el momento no existía, llegué a la conclusión que estas grabaciones no estaban mal como conciertos en vivo, pero no eran lo suficientemente perfectas para su publicación [...] Por eso decidí experimentar con instrumentos virtuales” (Serendero 2017). Respecto del uso de nuevas plataformas, Carmen Peña señala: “Para los profesionales de la música es una posibilidad real de personalizar un sitio de acuerdo con las necesidades y objetivos específicos y administrar su producción de modo personal y autónomo, sin depender de la gestión mediada por una institución musical, una productora o una editora que se interese en su trabajo” (Peña 2020: 217). De esta forma Serendero, por medio de este proyecto, ha buscado dar respuesta a la ausencia de espacios que facilitan la difusión de la música nacional, particularmente la de tradición escrita. Una de las ventajas que él reconoce en el uso de los instrumentos virtuales es que “el compositor deja aquí de depender de otros músicos o de alguna orquesta para dar a conocer sus obras. Puede hacerlo directamente a través de discos compactos” (Serendero 2017).

¹ El sitio web es: <https://www.edicionesserendero.cl> [acceso: 27 de junio de 2022].

La colección reúne el trabajo de David Serendero de diferentes períodos y su publicación tuvo dos etapas. En 2017 se lanzaron los primeros tres volúmenes, que solo contemplan música orquestal. Las obras se encuentran ordenadas en forma temporal y datan de 1959 hasta 2012. Los tres discos reúnen nueve piezas musicales, de estas seis fueron creadas después del año 2000, por lo que podríamos decir que corresponden a una etapa reciente del compositor. Los siguientes tres discos publicados en 2018 agregan al trabajo previo un cuarto volumen de música orquestal creada entre 2003 y 2017 y dos volúmenes de música de cámara con obras que datan de 1952 a 2014. En esta segunda etapa solo dos obras corresponden a música sinfónica y nueve a música de cámara. José Oplustil realizó una entrevista para el programa Siglo XXI de la Radio Beethoven a propósito del segundo lanzamiento de discos y en esa ocasión David Serendero señaló: “Mientras me encontraba en el conservatorio y estaba estudiando composición, tenía más a mano la posibilidad de hacer música de cámara. La mayor parte de mi música de cámara fue escrita en una época temprana. Después empecé a meterme en la música sinfónica y las obras posteriores de música de cámara fueron a pedido” (Oplustil 2018). La aclaración de Serendero nos permite pensar que esta antología de alguna forma resume su obra creativa, trabajo que él mismo separa en etapas, distinguiendo una fase formativa y una fase madura en la que incursiona en la música orquestal.

Junto con ello, la antología incluye un DVD con la conferencia “Introducción a una nueva forma de hacer música” que realizó en noviembre de 2017 en la Sala América de la Biblioteca Nacional. En el video Serendero explica cómo creó con instrumentos virtuales la música presente en sus discos, señalando las ventajas e inconvenientes que tiene este proceso. El sonido que logra el compositor en esta antología es cuidadoso en el uso de los recursos. Serendero reconoce que uno de los problemas del programa Sibelius es que interpreta de forma estándar cada parámetro de la música, razón por la que el compositor corrige manualmente el sonido para lograr una mayor musicalidad. Para mejorar el fraseo musical, él maneja los matices determinando la intensidad de los *crescendo* y los *diminuendo*; destaca ciertas notas para reforzar una línea melódica; hace variaciones metronómicas, que le permiten manejar los diferentes elementos de la agógica; se preocupa también de las articulaciones de cada instrumento para determinar la forma de ataque; etc. Pero no basta preocuparse solamente en cómo son emitidos los sonidos de cada instrumento, sino también en cómo distribuirlos en el espacio, por lo que él también organiza la mezcla cuidando el ensamble instrumental que llega finalmente al oyente.

Si bien existe un gran cuidado en los detalles del sonido, esta forma de hacer música no reemplaza al sonido generado por instrumentos reales. David Serendero señala que “[...]todo esto resulta muy prometedor, no es aún suficiente. El grado de musicalidad de una interpretación no depende únicamente de la reproducción e interpretación de las indicaciones incluidas en la partitura, sino además de las sutilezas y libertades que se tome el intérprete para reforzar el contenido emotivo de la obra” (Serendero 2017). Si además consideramos la naturaleza del sonido, la ausencia de algunos armónicos lo torna extraño, especialmente en el ataque, siendo notorio su origen digital en la percepción auditiva. Este problema es más visible en instrumentos de viento y de cuerdas, especialmente cuando alcanzan registros agudos. En los registros medios el sonido tiende a un mejor ensamble, lo que permite al oyente naturalizar el timbre digital.

A pesar de los inconvenientes que presenta el sonido del proyecto, el objetivo que este persigue desplaza estos problemas a un segundo plano. El propósito que moviliza la creación de los discos es difundir música que nunca ha sido montada o grabada. “La orquesta virtual es una nueva forma de hacer música. Ella no va en desmedro de las interpretaciones en vivo, que seguirán siendo el medio de comunicación ideal para las manifestaciones artísticas, pero representan un valioso complemento para difundir composiciones nuevas o aún desconocidas” (Serendero 2017). El compositor busca enfrentar el problema del difícil acceso y poca circulación de partituras de los músicos chilenos, lo que complica la posibilidad de que las obras sean interpretadas. Este proyecto se hace cargo de esta dificultad poniendo a disposición los fonogramas a partir de las grabaciones en discos y las partituras, mediante el sitio web Ediciones Serendero, otorgando a los músicos las facilidades de llevar las obras a ser tocadas en conciertos en vivo.

El proyecto de Serendero es inclusivo, con una clara orientación pedagógica que acerca la música a todo público. Abre posibilidades para cualquiera que desee acceder a la obra más allá del plano de la lectoescritura desde lo auditivo. Serendero no solo desempeña el rol de compositor,

sino que conduce la interpretación de su propia obra. Los títulos de los discos aluden a su papel de director, *David Serendero y su orquesta virtual* o [...] *sus solistas virtuales* que sitúan al músico en el rol de conducción. La forma en que el compositor maneja los parámetros del sonido, cuidando los detalles más allá de las indicaciones de la partitura para llegar al resultado final dispuesto en los discos, nos permite pensar que hay indicaciones interpretativas a las que solo se puede acceder mediante la escucha de las grabaciones. Por esta razón la forma integral en que Serendero presenta su obra, a partir de distintas plataformas, clarifica la manera en la que él desea que su trabajo sea tocado, realizando un acompañamiento a los músicos en su interpretación.

Disponer de la obra en diferentes formatos presenta también múltiples beneficios. Debido a que la música no está concebida simplemente en la partitura, sino que como un elemento que suena, este trabajo tiene proyecciones más allá de los músicos que deseen tener una referencia del material. El valor de contar con la obra también en formato MIDI es provechoso, porque el trabajo que ha generado digitalmente David Serendero es susceptible de ser actualizado con mejores bibliotecas de sonidos y programas de edición, según lo permita la tecnología del momento. En palabras del compositor Fernando García “La técnica que ha rescatado y desarrollado David Serendero con su ‘orquesta virtual’ nos permite presagiar que en poco tiempo más podremos tener buenas grabaciones de muchas obras que por distintas razones no se han interpretado en público y menos grabadas” (García 2017: 281).

Serendero es un músico que cuenta con una trayectoria internacional: se ha desempeñado como director de orquesta, violinista, compositor y pedagogo tanto en Chile como en Alemania². Álvaro Menanteau, en una entrevista realizada al compositor, describe a Serendero como un músico que transita entre la dirección orquestal y la composición (Menanteau 2017). Su apreciación es acertada al momento de pensar en la naturaleza del proyecto, aunque podríamos decir que el músico circula en los cuatro roles que ha desempeñado a lo largo de su carrera. Si bien Serendero es el compositor, el director orquestal y de alguna manera el intérprete de sus obras, existe también una preocupación de carácter pedagógico que lo moviliza y se ve reflejada en el proyecto. Hay un especial cuidado en el acceso al material, partituras y grabaciones, que pone a disposición de una forma inclusiva y de acceso libre, facilitando la forma en que las personas se vinculan con la música. En el panorama actual de la industria cultural que funciona bajo la lógica de la creación como producto monetizable, el proyecto de David Serendero busca desmarcarse, siendo una contribución y una propuesta colaborativa para la música chilena y a la difusión artística del país.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA, FERNANDO

2017 “David Serendero presenta discos digitales”. *Revista Musical Chilena* LXXI/227 (enero-junio), p. 281. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/46880> [acceso: 10 de mayo de 2022].

MENANTEAU, ÁLVARO

2017 “Entrevista a David Serendero”. Santiago: Radio USACH (Universidad de Santiago), 5 de octubre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KAc2cNrLXLU> [acceso: 10 de mayo de 2022].

OPLUSTIL, JOSÉ

2018 “Entrevista a David Serendero”. Santiago: Radio Beethoven, 7 de mayo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gG-I5DS05fc> [acceso: 10 de mayo de 2022].

² Debe señalarse que David Serendero Proust fue el último director del Conservatorio Nacional de Música en Chile, entre 1968 y 1970, antes de que esta institución se fusionara con el Instituto de Investigaciones Musicales para dar paso al actual Departamento de Música de la Universidad de Chile, en el contexto del proceso de la Reforma Universitaria (N. del E.).

PEÑA, CARMEN

2020 “Ediciones Serendero: un proyecto personal al servicio de músicos y auditores”. *Revista Musical Chilena*, LXXIV/234 (julio-diciembre), pp. 215-220. Disponible en: <https://revis-tamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/60723> [acceso: 10 de mayo de 2022].

SERENDERO, DAVID

2017 “Introducción a una nueva forma de hacer música”. Santiago: Sala América, Biblioteca Nacional, 3 de noviembre. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DrVw3xBP8Uk> [acceso: 10 de mayo de 2022].

2020 “Ediciones Serendero”. Disponible en: <https://www.edicionesserendero.cl/inicio/> [acceso: 10 de mayo de 2022].

Catalina Sentis Acuña
Investigadora independiente, Chile
catasentis@gmail.com

IN MEMORIAM

Guillermo Octavio Rifo Suárez

(Santiago, 16 de febrero de 1945-Santiago, 23 de enero de 2022)

Guillermo Rifo, nacido en Santiago de Chile en febrero de 1945, fue uno de los compositores chilenos más prolíficos que ha conocido la historia musical de nuestro país. Su extenso catálogo no solamente incluye obras en el campo de la música docta, sino también del jazz, de la música popular, bandas sonoras para la televisión y una cantidad considerable de arreglos de música folclórica y popular para orquesta y agrupaciones de cámara.

A los doce años ingresó en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudió percusión con Jorge Canelo Valdés; a los diecinueve inició su carrera como intérprete profesional de música docta en la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, como extra y suplente del percusionista español Juan Manuel Valcárcel. Sin embargo, pocos años antes ya había empezado su incursión en la música popular urbana bajo la dirección de músicos como Valentín Trujillo, Tito Ledermann, Horacio Saavedra y Vicente Bianchi. Su formación como compositor fue fundamentalmente autodidacta.

En todos los ámbitos en que Rifo desarrolló su actividad creativa se destacó, siendo uno de los compositores nacionales más interpretados hasta hoy por las orquestas y grupos de cámara.

Entre los hitos importantes de su vida académica hay que destacar la creación de la cátedra de Percusión en 1968 en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue, además, académico del Instituto Interamericano de Educación Musical, INTEM (Universidad de Chile - O.E.A.), donde dictó clases de diferentes materias relacionadas con composición para la docencia en casi todos los países iberoamericanos durante varios años.

En 1989 Guillermo Rifo marcó un hito en Chile al institucionalizar la enseñanza académica de la música popular, creando en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música las carreras de Compositor-Arreglador e Intérprete en Música Popular. En esta institución fue director académico hasta 2018. De este período son tres de sus más importantes publicaciones: *Manual de Solfeo Rítmico orientado a la Música Popular*, *Teoría Musical Básica y Manual para el estudio de la Percusión*.

Como intérprete, Rifo fue timbalista y percusionista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile por más de treinta años. Fue, además, el primer intérprete de jazz en vibráfono en Chile y creador del Quinteto de Vientos Hindemith, agrupación que después se convirtió en el Sexteto Hindemith 76 y que fusionó el jazz, la *música docta* y el *folclore chileno*. Se suma a esto la creación del grupo Latinomúsicaviva, con quienes grabó en 1979 un registro del mismo nombre. El conjunto renació en la década del 2000, manteniendo la fusión entre lo docto, lo popular, lo folclórico y el jazz.

Rifo también fue director de orquesta, profesión que lo llevó a dirigir a la mayoría de las orquestas profesionales y *amateur* de nuestro país, siempre considerando repertorio de música chilena en sus programaciones. Este aspecto fue de suma importancia no solo para la difusión de su propia creación, sino para la interpretación de obras de los más diversos compositores chilenos, poniendo un especial énfasis en las obras de las nuevas generaciones de compositores nacionales. Un importante hito en su carrera como director es la grabación de *Víctor Jara Sinfónico*, obra de quien suscribe, junto con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción.

A esto, considerando el profundo interés que Guillermo Rifo tuvo por la música chilena en general, su calidad como director de orquesta y sus cualidades de arreglador musical, no puedo dejar de mencionar el trabajo sinfónico que desarrolló junto con los grupos Illapu, Inti-Illimani, Los Prisioneros, el proyecto *Urban Symphony* con varios grupos de rock, *Patricio Manns Sinfónico*, especialmente, *Violeta Parra Sinfónico*, proyecto que fue interpretado en el Teatro Colón de Buenos Aires bajo su propia dirección, para celebrar el centenario de Violeta Parra.

Sobreponiendo su interés por la difusión de música de compositores chilenos a la tartamudez que lo acompañaba desde su niñez, Guillermo Rifo condujo durante varios años un programa en

Revista Musical Chilena, Año LXXVI, enero-junio, 2022, N° 237, pp. 233-228

radio Universidad de Chile, en donde se transmitían solo obras chilenas. En torno al mismo tema, fue invitado en innumerables oportunidades a dictar cátedras y conferencias acerca de su propia música, así como de la obra de otros creadores.

Fue asesor de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI), donde impulsó la interpretación de obras chilenas. Fue también miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional, creando el actual Concurso de Composición Luis Advis del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Se desempeñó como jurado de las más diversas instituciones y reparticiones para evaluar proyectos y seleccionar obras musicales. Incluso, se desempeñó como director musical de *OK Bach*, programa de televisión dedicado a la obra de Johann Sebastian Bach.

Guillermo fue un hombre querido y respetado por la comunidad musical nacional e internacional. De genio pasivo y amistoso, era merecedor del Premio Nacional de Artes Musicales, el que, lamentablemente, le fue esquivo. Falleció en enero de 2022, poco antes de cumplir setenta y siete años, dejando un catálogo gigante de creaciones y arreglos, un legado educativo que cambió la historia de la música popular chilena y, por cierto, dejando la tristeza en todas las personas que tuvimos la oportunidad de conocerlo de cerca.

Carlos Zamora Pérez
Sinfonía Austral, Agencia de Proyectos para Artistas Latinoamericanos
czamora@sinfoniaustral.com

Francisco Javier Astorga Arredondo
(Santiago, 21 de enero de 1960-Rancagua, 10 de julio de 2021)

*En Loica soy Galleguillos
Ramírez en Mostazal
Cantillana en Romeral
Madariaga en Corralillo
Castro soy en Peralillo
Acevedo en Población
Pérez Medina en Chancón
y Cerda soy en Tantegua
soy Astorga de Codegua
y Arredondo de El Rincón
(Francisco Astorga)*

El 10 de julio del 2021 falleció a los sesenta y un años, en la ciudad de Rancagua, Francisco Astorga Arredondo, cantor a lo poeta, uno de los maestros más destacados de la música tradicional de la zona central de Chile.

Pancho Astorga se formó como músico y cantor en las ruedas de canto a lo humano y lo divino de su zona en la Región de O'Higgins. Junto con su hermana Cecilia, con quien formó su primer dúo artístico, heredaron la tradición del canto por línea materna. Su madre, la señora María Arredondo, era oriunda de El Rincón, San Francisco de Mostazal; su padre, Bernabé Astorga, de Codegua. Entre sus maestros estaban los poetas Manuel Gallardo, su tío Jaime Ramírez y el cantor Luis Cantillana. De su tío aprendió a componer décimas y cuartetos, de Luis Cantillana las entonaciones para acompañar los versos, es decir, las melodías del canto a lo poeta.

Se formó como profesor de música en la Universidad de Chile, donde pudo constatar la escasa existencia de música chilena y, en particular, de música campesina en una academia que se entendía a sí misma desde la tradición europea. Tuvo, de todos modos, contacto con la investigadora Raquel Barros, obteniendo así una nueva aproximación al canto tradicional, esta vez desde el espacio académico.

Apoyado en ambas experiencias, desde los años ochenta en adelante Francisco Astorga realizó un aporte fundamental a la revitalización del canto a lo poeta, tanto en su desarrollo en espacios locales como en su apertura al espacio público e institucional. Fue maestro de muchísimos músicos, cantores y cantoras, y por más de veinticinco años enseñó la asignatura de folclore en la carrera de Educación Musical en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Así, su cátedra de música campesina, guitarrón, rabel y guitarra traspuesta, instrumentos escasamente abordados en el currículum escolar, se extendió a innumerables escuelas hasta hoy y hacia el futuro. Es difícil dimensionar el impacto de su labor en la enseñanza de la música de Chile.

La labor académica de Francisco Astorga se completa con sus colaboraciones en la *Revista Musical Chilena*, las que, junto con las publicaciones de otros cantores de su generación, cristalizan la llegada del saber tradicional a la escritura desde su propia voz.

En 1996, con el payador Juan Carlos Bustamante, desde la Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile, AGENPOCH, lideró un trabajo colectivo que culminó con la publicación de *Renacer del guitarrón chileno*, texto que muestra la afinación del guitarrón de 25 cuerdas, partituras de algunas entonaciones y un registro sonoro. Esta obra, disponible libremente en versiones impresas y en la web, constituye un material fundamental para la formación de las generaciones posteriores de cantores y cantoras.

Dictó innumerables talleres, charlas y conciertos pedagógicos y participó de encuentros de payadores en Chile y el extranjero. Como gestor, entre otras cosas, fue el fundador del Encuentro de Payadores que se realiza anualmente en El Rincón, uno de los más antiguos de Chile.

Sus participaciones en el espacio institucional son hitos fundamentales en la historia reciente del canto a lo poeta, marcada por la llegada del ritual al escenario y su creciente integración al ámbito público. Las voces del canto campesino y popular fueron interpretadas con la profundidad y lucidez de Pancho Astorga, más al centro de lo que nunca había llegado. Cantó sus décimas frente al papa Juan Pablo II y al papa Francisco I y, en muchas oportunidades, en el Tedeum Ecuménico de Fiestas Patrias en la Catedral de Santiago, frente a las máximas autoridades de la nación. En estos espacios cumplió su labor de cantor “como cronista de su época” y “sembrador de conciencia”, testimoniando la avaricia, la represión y la destrucción de la tierra y la vida en ella y haciendo un llamado explícito a la verdad, la espiritualidad y la justicia

“sin represión policial
a mapuches ni estudiantes”.
(Francisco Astorga, Tedeum Ecuménico 2019)

En vida recibió el Premio a la Música Chilena del Consejo Chileno de la Música, el reconocimiento del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) y fue declarado patrimonio inmaterial en la región de O’Higgins. En 2016 recibió el Premio Oreste Plath de la Academia Chilena de la Lengua, un hecho inédito y especialmente apreciado, al ser un poeta popular así distinguido por la cultura académica.

Su muerte ocurrió en el marco de la pandemia de 2021. Su despedida se realizó en su casa en la comuna de San Francisco de Mostazal, en compañía de su familia más cercana, aprendices y comunidad en general. Le acompañó el canto y el reconocimiento de innumerables cultoras y cultores de la música tradicional que lo despidieron a lo largo de Chile y el extranjero en aulas escolares y universitarias, conciertos *online*, programas de radio y por supuesto, ruedas de canto.

Sus restos fueron sepultados en el cementerio de Codegua, en la Sexta Región. Luego de su muerte, se han hecho decenas de homenajes y reconocimientos a su persona, entre ellos, el otorgamiento del grado de Doctor Honoris Causa en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

DESPEDIDA

*Se despide el guitarrón
se despide la guitarra
la tradición nos amarra
para cumplir la misión
esta bella transmisión
es un mensaje de paz
va creciendo más y más
aquí mi pecho se inflama
como en una ardiente llama
no se apagará jamás
(Francisco Astorga)*

*María Antonieta Contreras Mundaca
Socióloga y cantora
macontrerasmundaca@gmail.com*

Información para autoras y autores

Política editorial

Fundada en 1945, la *Revista Musical Chilena* ha identificado como su principal área de interés la música en Chile y en América Latina, sobre la base tanto de los aspectos musicales propiamente tales como del marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Considera propuestas originales de estudios o trabajos científicos que traten acerca de temas vinculados a compositores, ejecutantes, audiencias e instrumentos de la música clásica, folclórica o tradicional, popular urbana y de las culturas originarias, al igual que propuestas originales de trabajos científicos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. Asimismo acepta propuestas originales de informes, reflexiones u otro tipo de escritos pertinentes que se categorizan como documentos. El propósito de la *RMCh* es el ensanchamiento permanente de los horizontes musicológicos de Chile y América Latina.

Estudios, documentos y reseñas

Las colaboraciones pueden corresponder a trabajos científicos, acerca de las temáticas señaladas anteriormente, o a documentos. Los **estudios** son el resultado de una investigación que aborde un tema de manera original y relevante sobre la base de una perspectiva rigurosa, amplia y renovadora tanto de la música misma como del contexto sociocultural correspondiente. Junto con demostrar un conocimiento acabado de la bibliografía y otras fuentes relativas al tema del trabajo, debe este contener aportes renovadores de tipo conceptual, teórico, metodológico o contribuir con datos nuevos que sirvan de base para ulteriores investigaciones. Además debe explicitar su vínculo con un proyecto de investigación de mayor alcance del que sea resultado.

Los **documentos**, por su parte, no requieren necesariamente todo el aparato de un trabajo de investigación. Pueden informar acerca de determinados eventos o efemérides, o acerca de la música en general; abordar temas o documentación específicos que puedan ser de utilidad para investigadores; comunicar recuerdos o planteamientos personales acerca de instituciones o de la música en su relación con la sociedad; analizar publicaciones musicológicas a un nivel más profundo que la reseña; dar a conocer entrevistas, presentar perfiles de personajes del país o del extranjero o reproducir discursos pronunciados en ocasiones de importancia; brindar un homenaje en profundidad a personajes fallecidos, además de otras temáticas similares. Además pueden ser reflexiones producto de la experiencia basada en estudios u observaciones de fenómenos en torno a lo musical, planteando ideas personales acerca de la interpretación, la composición, los procesos creativos o la enseñanza de la música, y modos de realizar la investigación musical.

En el caso de las **reseñas**, pueden corresponder a publicaciones recientes de libros, revistas, partituras, fonogramas, registros audiovisuales o tesis musicológicas (o de disciplinas afines) de grado o posgrado. A diferencia de los estudios o documentos, las reseñas son solicitadas directamente por *Revista Musical Chilena* a personas que de forma voluntaria deseen colaborar en esta tarea. Sin embargo, si alguna persona no convocada pero interesada quisiera colaborar con la reseña de alguna publicación reciente (excluyendo las tesis) que no haya sido asignada a otra, puede enviar su colaboración con la condición de que un ejemplar de la publicación reseñada sea enviado a *Revista Musical Chilena*, reservándose la Redacción el veredicto de publicación del escrito.

En todos los casos (estudios, documentos y reseñas) la escritura del texto debe estar al nivel de un trabajo académico, evitándose los errores gramaticales, sintácticos y ortográficos.

Comité Editorial

La *Revista Musical Chilena* actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de enero y julio.

Una vez recibidos y declarados como trabajos admisibles, los textos son sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resuelve en forma inapelable acerca de la publicación del texto mediante comunicación a la persona interesada. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos bajo el sistema doble ciego. Desde la declaración de admisibilidad del texto, hasta el término del proceso de revisión por el Comité Editorial y la correspondiente comunicación a la persona interesada, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que

en determinados casos puede ser mayor. La publicación puede demorar otros seis meses o más, de acuerdo con las prioridades editoriales de la *RMCh*, y se realizará una vez firmado un protocolo de publicación entre la dirección de la *RMCh* y los autores.

Si en cualquier etapa del proceso de evaluación se detectara plagio o autoplagio en un grado considerable, el texto quedará automáticamente fuera de posibilidad de publicación y su(s) autor/a(s) inhabilitado/a(s) de manera permanente para publicar cualquier tipo de texto en *RMCh*.

Forma y preparación de manuscritos

1. La *RMCh* publica en la actualidad trabajos solamente en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a 250 palabras a doble espacio, en castellano e inglés, junto con las palabras claves correspondientes (hasta un máximo de diez) y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 12.000 palabras en el caso de estudios (incluyendo notas al pie, bibliografía y anexos), de 6.000 palabras en el caso de documentos, y de 3.000 palabras en caso de reseñas. En la redacción, se solicita preferir el uso de sustantivos colectivos y epicenos cuando sea procedente.
2. Toda referencia a la identidad del autor, autora o autores, especialmente en el caso de los estudios, deberá omitirse en el cuerpo del texto.
3. En caso de estudios firmados por más de tres autores, deberá consignarse en un archivo Word anexo el papel o tareas específicas que haya desempeñado cada persona en la elaboración del artículo y en la investigación de la que es resultado.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir a doble espacio y en programa compatible con Microsoft Word o en formato RTF. Tanto los ejemplos musicales como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán adjuntarse en el lugar que corresponda en el cuerpo del texto. Se publicarán únicamente imágenes que correspondan a fuentes de la investigación, y que sean debidamente comentadas y referenciadas en el texto. *RMCh* se reserva el derecho de no publicar imágenes que considere innecesarias. Las tablas y gráficos deben ser legibles tanto en colores como en escala de grises. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en *cursiva*) seguido de coma, el número de *opus* (si procede, en cuyo caso la palabra *opus* debe ir siempre abreviada y en minúsculas: op.) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc.1-12.

6. **Todas las referencias bibliográficas mencionadas en el texto principal o en notas al pie deberán ir en una lista al final del trabajo.** Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo con la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente.
 - 6.1. El nombre de la autora o autor, título del libro, ciudad de edición, institución editora y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera:

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde y Cía.

El nombre del autor o autora debe ser escrito con mayúsculas y minúsculas según corresponde, aplicando luego efecto Versales¹.

¹ Obtenible en Word extendiendo el cuadro de diálogo "Fuente", menú "Efectos" y haciendo click en "Versales".

6.2. En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

6.3. En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, así como capítulos de libros, la entrada debe hacerse de la siguiente forma:

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

2014 "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965", *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga (editores). Santiago: Ceibo, pp. 81-97.

6.4. En caso que una publicación sea de dos o más autores, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera:

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

6.5. En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse del siguiente modo:

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

6.6. Debe incluirse la dirección DOI de todos los artículos publicados *online* que sean citados, de la siguiente manera:

BANDERAS GRANDELA, DANIELA

2018 "La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXII/230 (julio-diciembre), pp. 9-28. DOI: 10.4067/S0716-27902018000200009

6.7. Para el caso de publicaciones *online* el nombre del autor, título de la publicación y año de aparición, además del resto de la información bibliográfica pertinente, se deben señalar de manera similar. Al final de la entrada se debe indicar la página *web* correspondiente y la fecha del último acceso entre corchetes. A modo de ejemplo,

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y GONZALO VALDÉS

1526 *Sumario de la natural historia de las Indias*. Manuel Ballesteros (editor). www.artehistoria.jcyl.es/cronicas/contextos/12541.htm [acceso: 18 de junio de 2018].

1547 *Cronica de las Indias: la hystoria general de las Indias y con la Conquista del Perú*. Salamanca: En casa de Juan de Junta. Disponible en: www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0042343 [acceso: 18 de junio de 2018].

7. En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otra lista. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo con la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

8. **Las referencias bibliográficas deben hacerse en el cuerpo del texto**, señalando el apellido del autor seguido inmediatamente del año de publicación, sin agregar coma, y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo:

Hirsch 1988: 49-50.

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa y página, *v. gr.*

Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65.

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1.

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op.cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

9. En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, estos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en una lista por orden alfabético al final del texto. Asimismo, en caso de incluirse anexos, deberán ubicarse después de la lista de referencias bibliográficas.
10. Para los trabajos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno dos ejemplares de la *RMCh* para el caso de estudios y documentos, y un ejemplar para otro tipo de escritos.
11. En el caso que un colaborador/a envíe un texto que previamente haya sido presentado como ponencia en un congreso, o haya sido publicado como capítulo o parte de una tesis o trabajo de investigación equivalente, se debe consignar en una nota al pie y el cuerpo del texto debe ser adaptado al formato indicado entre los puntos 1 y 8, para así asegurar el carácter de artículo científico que *Revista Musical Chilena* busca publicar.

Envío de manuscritos

Los trabajos que se presentan para publicación en la *Revista Musical Chilena* se reciben exclusivamente por medio del sitio web, <http://revistamusicalchilena.uchile.cl>, botón "Enviar un artículo". Los envíos, proceso de edición y publicación no tienen costo para los autores.

Envío de material para reseñas

Tanto los libros, revistas, partituras, fonogramas u otros documentos que se envíen para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* a la siguiente dirección:

Revista Musical Chilena
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Casilla 2.100, Santiago

En el caso de publicaciones digitales o de respaldo digital de los documentos reseñados, deben enviarse a la dirección de correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl.

Normas editoriales suplementarias para In memoriam y reseñas de libros, partituras y fonogramas.

1. La **reseña de libros** se titula indicando autor(a/es), título de la publicación en cursiva, ciudad de edición, editorial, año de publicación, y número de páginas, como se muestra a continuación.

Silvia León Smith. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 2011, 151 pp.

Si es un libro con uno o más editores.

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.

2. La **reseña de partituras** se titula indicando compositor/a, título en cursivas, ciudad de edición, institución editora, año de publicación y número de páginas, de acuerdo con el siguiente ejemplo:

Guillermo Eisner. *Guitarrerías. 10 monotemas para guitarra*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Microtono Ediciones Musicales, 2015, 30 pp.

Si la publicación tiene un/a editor/a diferente al compositor/a, se le identifica después del título, agregando la palabra “editor”, “editora” o “editores” entre paréntesis, como en el siguiente ejemplo:

Enrique Soro Barriga. *Recordando la niñez: 12 piezas para piano. Premiadas por la Universidad de Chile*. Fernando Cortés Villa (editor). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2007, 47 pp.

3. Se puede hacer referencia al contenido de la publicación a reseñar en el cuerpo del texto, indicando el número de página entre paréntesis. Ej. (p. 23). Para citas de otros trabajos se debe respetar la norma para autores de la *Revista Musical Chilena*, con las debidas referencias a pie de página.
4. La **reseña de fonogramas** se titula indicando título del fonograma en cursivas, intérpretes (indicando su rol entre paréntesis), soporte entre corchetes (CD para discos compactos, LP para discos de vinilo, o Publicación digital), institución editora o sello fonográfico, número de catálogo (especialmente en el caso de fonogramas comerciales) y año de publicación, como se muestra a continuación.

Astor Piazzola, Legacy. Tomás Kotik (violín), Tao Lin (piano). [CD] Naxos Records 8.573789, 2017.

Se puede indicar información adicional en redondas entre el título del fonograma y el(los) nombres(s) de intérprete(s) en casos pertinentes como:

Homenaje a compositores chilenos. Piano chileno del siglo XX y XXI. Obras de A. Letelier, Miguel Letelier, Martín Letelier, P. Délano, E. Cantón, F. Carrasco, E. Cáceres, Ó. Carmona, R. Díaz, R. Silva, S. Carrasco H. y C. Vila. Patricia Castro Ahumada (piano). [2 CD] Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2016.

Se debe hacer referencia al contenido del fonograma a reseñar en el cuerpo del texto, indicando número total de piezas y título(s) de la(s) pieza(s), además de nombres(s) de compositor/a (es/as) respectivo/a (s) y de intérprete(s) y de su(s) rol(es) según sea pertinente al fonograma.

5. Los **In Memoriam** deben titularse con el nombre de la persona recordada, y entre paréntesis la ciudad, día, mes y año de nacimiento, y tras una separación de guion, la ciudad, día, mes y año de defunción, como se muestra a continuación.

Ernesto Quezada Bouey

(Santiago, 16 de abril de 1945 - Santiago, 19 de julio de 2016)

6. La firma, tanto para reseñas como para *In memoriam* se escribe al finalizar el texto, indicando en cursiva el nombre del reseñador/a, institución académica a la que pertenece y correo electrónico de contacto. Por ejemplo:

Estefanía Rebolledo Tapia
Departamento de Música, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Chile
erebolledot@uchile.cl

CRÓNICA

III Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical

por

Rolando Ángel-Alvarado
Universidad Alberto Hurtado, Chile
rolando.angel.alvarado@gmail.com

Desde 2019, la carrera Pedagogía en Música de la Universidad Alberto Hurtado (UAH) celebra el Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical. Esta iniciativa, si bien pensaba efectuarse de manera presencial desde su primera versión, se vio forzada a implementar la modalidad virtual debido a los toques de queda que se aplicaron durante el estallido social y, posteriormente, por causa de la contingencia sanitaria.

La primera versión se tituló *I Congreso Chileno para Estudiantes de Pedagogía en Música*, el que buscó servir de espacio gratuito para socializar las tesis de pregrado que se publicaban en las distintas universidades chilenas, siempre y cuando fueran aceptadas por un comité científico conformado por docentes externos a la UAH para dar objetividad al proceso. En concreto, el comité fue constituido por Mario Carvajal, Lina Barrientos, Verónica Reyes y Nicolás Masquiarán. Se recibieron veinte propuestas y, de estas, once fueron aceptadas.

El evento se inició el jueves 5 de diciembre con el discurso de bienvenida ofrecido por Lorena Valdebenito, actual directora de la carrera, lo que fue seguido por la mesa redonda denominada *Debates en torno a las identidades musicales en la sociedad chilena*, donde dialogaron Ximena Valverde, Felipe Zamorano y Raúl Jorquera. El viernes 6 de diciembre se presentaron las ponencias y, para cerrar, se invitó a un conversatorio plenario con el fin de discutir *¿De qué manera podemos mejorar la calidad de la educación musical?* Allí, Lorena Valdebenito incitó discusiones desde el enfoque de género, Jacob Rekedal desde el contexto mapuche-chileno, mientras que Rolando Ángel-Alvarado puso en debate las experiencias constitucionales de Suiza y México. Al finalizar, expositores y audiencia respondieron una encuesta de satisfacción privada y anónima, siendo destacable que la muestra total manifestó estar muy satisfecha con la realización del evento y con el contenido de las exposiciones, de modo que veían plausible participar en otros eventos similares.

A partir de la segunda versión se adoptó el nombre de *Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical*, porque, en el escenario pandémico, era incierta la sobrecarga que significaría el trabajo de tesis en las carreras de pregrado, de modo que era imperioso hacer extensible el evento a quien quisiera participar para mantener activo el espacio gratuito de socialización académica. Nuevamente se conformó un comité científico, el que fue más numeroso porque se proyectaba un mayor número de propuestas. Este comité estuvo integrado por Mario Carvajal, Verónica Reyes, Nicolás Masquiarán, Ximena Valverde, Karen Valdivia, Felipe Zamorano, Raúl Jorquera, Juan Carlos Poveda, Marcello Chiuminatto y José Velásquez. En esta ocasión se recibieron veintisiete propuestas, aceptándose doce en formato ponencia y nueve en formato PechaKucha, lo que implica exponer en 6 minutos con 40 segundos, utilizando 20 diapositivas con temporizador de cambio automático cada 20 segundos.

El *II Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical: Repensando la Educación Musical* se llevó a cabo de manera virtual, inaugurándose el jueves 3 de diciembre de 2020 con el discurso de bienvenida ofrecido por Daniela Fugellie, directora del Instituto de Música UAH, lo que fue seguido de la conferencia titulada “La investigación como futuro para la docencia y antidoto contra la rutina”, que fue impartida por la prestigiosa investigadora chilena María-Cecilia Jorquera-Jaramillo. El viernes 4 de diciembre se presentaron las ponencias y PechaKuchas provenientes de distintos lugares de Iberoamérica, cerrando el evento con la Mesa Redonda denominada *Repensando la educación musical chilena desde la perspectiva histórica y globalizada*, donde dialogaron Óscar Pino, Cecilia Barrios y Marcello Chiuminatto. Para finalizar, el público contestó una encuesta de satisfacción anónima, obteniéndose los mismos resultados favorables de la versión anterior. No obstante, al preguntarse la modalidad en que prefieren los eventos de este tipo, se obtuvo una respuesta dividida, pues el 50% se inclina por el formato virtual y la otra mitad por la presencialidad.

La última y tercera versión se ha denominado *III Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical: Enfoques Emergentes en la Educación Musical* y mantiene el mismo espíritu de la edición anterior. En esta ocasión, se ha vuelto a integrar más personas al comité científico debido al interés que genera este evento gratuito a postgraduados del extranjero. Específicamente, se ha incorporado Nelia Fonseca, Macarena Silva, Raúl Aranda y Tomás Thayer. La decisión fue acertada, porque se recibieron treinta y cinco propuestas, aceptándose doce en formato ponencia y seis en formato PechaKucha.

El evento virtual comenzó el jueves 2 de diciembre de 2021 con el discurso de bienvenida ofrecido por Daniela Fugellie, lo que fue seguido por la conferencia inaugural titulada “Las huellas de la tecnología y la pandemia de Covid-19 en la naturaleza de aprendizaje musical”, impartida por la renombrada investigadora de la Universidad Complutense de Madrid, Amalia Casas-Mas. Como ya es habitual, el segundo día se presentaron las ponencias y PechaKuchas provenientes de distintos lugares de Iberoamérica, debiéndose destacar que todas las mesas y salas *streaming* fueron moderadas por estudiantes de la carrera Pedagogía en Música, lo que marca un hito para el evento, ya que es primera vez que el estudiantado se implica en las labores de organización y ejecución. El evento culminó con la conferencia de clausura titulada “(Des)colonizar: ¿Qué, quién y para qué? Tensiones en la investigación en educación musical” ofrecida por Guillermo Rosabal-Coto, Catedrático Humboldt 2020 de la Universidad de Costa Rica. Para seguir la tradición, se invitó al público a contestar una encuesta de satisfacción anónima, obteniéndose nuevamente resultados favorables en lo que respecta a la realización del evento y a los contenidos de las charlas. No obstante, surgieron diferencias con la modalidad, pues el 80% se inclinó por mantener el formato virtual, aunque se sugirió mostrar apertura hacia el formato híbrido.

Luego de tres ediciones del Congreso realizado en modalidad virtual, podemos destacar que el formato ha representado una oportunidad para romper las barreras geográficas, reuniendo a investigadores de distintos lugares en una misma sala *Zoom*. Esto no solo lo podemos valorar desde la internacionalización, pues en Chile hay condiciones demográficas que nos impiden reunirnos, especialmente en tiempos complejos como los que vivimos últimamente. De ahí el porqué este evento ha sido tan bien valorado por la comunidad, ya que permite a investigadores nacionales interactuar entre sí y con sus pares internacionales dentro de un espacio que no está condicionado a pagos de ningún tipo, lo que implica que hay acceso universal a las actividades del congreso, pues todas las reuniones se transmiten y graban en el canal de YouTube titulado *Congreso Chileno de Pedagogía en Música*. Por tal motivo es que no se publica un acta del evento.

No podemos negar que el porcentaje de propuestas aceptadas ha ido bajando de una versión a otra, lo que ha sido notorio en la última edición. Sin embargo, este evento es gratuito y otorga certificación, de modo que la organización no tiene presiones económicas que obliguen a alcanzar un número mínimo de participantes. Esto nos ha permitido poner el foco en lo importante: asegurar que los trabajos aceptados sean de calidad, porque se siguen procedimientos irrestrictos de revisión por pares doble-ciego, informándose los integrantes del comité científico en la primera convocatoria para recibir propuestas. Este sistema de aseguramiento de la calidad ha permitido que tesis de pregrado compartan espacio con investigadores de carrera, lo que representa una oportunidad para establecer diálogos y redes de contactos, pues el mismo evento pone a disposición un archivo Google Drive para que cada ponente publique su dirección de correo electrónico, número telefónico y redes sociales.

En definitiva, la realización del Congreso se entiende como una actividad de vinculación con el medio dentro de la carrera Pedagogía en Música, ya que nuestra comunidad dispone de un espacio formal para difundir sus resultados de investigación, así como también tiene acceso a reportes procedentes de otros centros de investigación, ya sean nacionales o internacionales. Vale decir que tanto tesistas como académicos UAH han aprovechado el espacio de difusión tras superar la fase de revisión doble-ciega, pudiendo compartir y dialogar con pares de otras instituciones. Esto da cuenta de una bidireccionalidad, porque, así como los integrantes UAH aportan en la construcción de conocimiento, también reciben información relevante aportada por otros miembros de la comunidad global. Por todo lo dicho, esperamos que el Congreso Chileno de Investigación en Educación Musical logre consolidarse como un evento de trascendencia disciplinar, sirviendo de canal de socialización y transformación para el campo de la educación musical en Iberoamérica, ya que faltan eventos de este tipo en nuestra región. Esperamos también que se abran otros espacios en América del Sur porque, mientras más espacios de discusión existan, tanto mejor para posicionar el valor de la educación musical.

Creación musical chilena

Cuadro sinóptico de obras de compositores chilenos interpretadas durante
el período octubre 2021-marzo 2022
preparado por Julio Garrido Letelier

En cada entrada se indica el nombre del autor (a), seguido de la información relativa al título y medio para el que está escrita la obra (abreviado como *TM*), la fecha de presentación (abreviada como *F*), la ocasión (cuando corresponda) y el lugar de interpretación de la música (abreviados como *OL*), la individualización de los intérpretes (abreviado como *Int*) y cuando sea pertinente se indican los solistas (abreviados como *Sol*). Si una obra se repite más de una vez, no se reitera el título, sino que la secuencia de información se señala desde la fecha de presentación en adelante. En orden alfabético las abreviaturas son las siguientes.

arr.: Arreglo
F: Fecha
Int: Intérprete, intérpretes
OL: Ocasión y lugar
rev: Revisada
Sol, Sols: Solista, Solistas
TM: Título y medio

Con (*) se indican estrenos en Chile y con (**) estrenos en el extranjero. Este cuadro es elaborado a partir de la información que es explícitamente enviada a *Revista Musical Chilena*¹ y a partir de los aportes informativos gentilmente proporcionados de Rodrigo Alarcón (Departamento de Extensión, Universidad de Santiago, Chile), Romina de la Sotta (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Gabriela González (Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile).

Adasme Campos, Emilio. *TM*: *Solo poem for a twitter bot* (2021); *F*: 13 de octubre de 2021; *OL*: XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Via*: YouTube Extensión Imuspuv, Canal UCV; *Int*: Música Electroacústica.

Ahumada Yávar, Nicolás. *TM*: *Whai-Whito** (2019) para trompeta en si bemol; *F*: 13 de noviembre de 2021; *OL*: XXX Festival Internacional de Música Contemporánea, Pontificia Universidad Católica de Chile, Organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Via*: Facebook Live; *Int*: Diego Oyarzún (trompeta)

Alarcón Muñoz, Felipe. *TM*: *Cuarteto N° 2** (2021) para cuatro guitarras eléctricas; *F*: 15 de octubre de 2021; *OL*: XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Via*: YouTube Extensión Imuspuv, Canal UCV; *Int*: Cuatro Ensamble.

¹ Información acerca de obras chilenas interpretadas en cualquier parte del mundo es bienvenida en el correo electrónico revistamusical.artes@uchile.cl, para ser publicada en este cuadro sinóptico.

Allende Sarón, Pedro Humberto. *TM: Estudios* (1920-1936) para piano (1. *Tranquilo*, 2. *Lento*, 3. *Allegretto*, 4. *Molto Allegro*, 5. *Allegretto*, 7. *Lento*), *F:* 29 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Danor Quinteros (piano).

_____. *TM: Tonadas V y VI* (1918-1922), arr. Alejandro Rivas* para cuarteto de saxofones; *F:* 17 de enero de 2022; *OL:* Ciclo de Verano 2022, Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón soprano), David Sánchez (saxofón alto), Karem Ruiz (saxofón barítono), Miguel Villafruela (saxofón tenor y director).

Álvarez Muñoz, Pedro. *TM: Intersperso-Ultradiano** (2017); *F:* 10 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea, Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* TallerCiclo: Francisco Martínez (bajo eléctrico), Alfonso Vergara (clarinete bajo), Raúl Díaz (percusión), Carola Fredes (viola), Beatriz Lemus (violonchelo) y Nicolás Kliwadenko (electrónica).

Anäyã, Renätä [Renata Anaya Carrasco Soto]. *TM: Parangaricutirimicuaro** (2021); *F:* 13 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Música Electroacústica.

Arancibia Bahamondes, Raúl. *TM: Naturaleza Moderna** (2021); *F:* 12 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Árbol Redoblante Ensamble, Raúl Arancibia (director).

Aranda Rojas, Pablo. *TM: Uno, dos, ocho estallidos* (2020); *F:* 13 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, Organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Florencia Novoa (soprano), Javiara Lara (contralto), Igor Hernández (tenor), Franco Oportus (barítono), Felipe Ramos (dirección cuarteto vocal), Pedro Pinto (dirección escénica), Monika von Moldavány (dramaturgia) y Pablo Aranda (dirección general).

Aurra Bastías, Martín. *TM: O vos omnes*, de las *Cinco piezas sacras para coro mixto* a cappella (2014, revisión 2022); *F:* 22 de marzo de 2022; *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Ensamble Vocal Taktus: Cynthia Lemarie, Consuelo Escudero, Florencia Guamán, Paulina Navarro, Jade Berk (sopranos); Áurea Argomedo, Carla Moraga, Constanza Vergara, Víctor Muñoz (altos); Igor Hernández, Simón Sotomayor, Alejandro Toledo, Cristián Fernández, Alejandro Carreño (tenores); Flavio Gutiérrez, Axel Holm, Diego Amengual, Diego Delpiano (bajos); Danilo Rodríguez (órgano), Javiara Lara Salvador (directora). *F:* 23 de marzo de 2022; *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Parroquia de La Anunciación, Providencia, Santiago; *Int:* Ensamble Vocal Taktus: Cynthia Lemarie, Consuelo Escudero, Florencia Guamán, Paulina Navarro, Jade Berk (sopranos); Áurea Argomedo, Carla Moraga, Constanza Vergara, Víctor Muñoz (altos); Igor Hernández, Simón Sotomayor, Alejandro Toledo, Cristián Fernández, Alejandro Carreño (tenores); Flavio Gutiérrez, Axel Holm, Diego Amengual, Diego Delpiano (bajos); Danilo Rodríguez (órgano), Javiara Lara Salvador (directora).

Ávalos Tagle, Rodrigo. *TM: Sul Binzá* (2021) para clarinete; *F:* 15 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Luis Insulza (clarinete).

Becerra-Schmidt, Gustavo. *TM: Partita* (1957) para violoncello solo (1. *Allegro moderato*, 2. *Andante*, 3. *Presto furioso*); *F:* 27 de noviembre de 2021; *OL:* Concierto de Título, Nicolás Benavides, Elena Shitikova (pianista acompañante); *Vía:* YouTube del Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile; *Int:* Nicolás Benavides (violoncello).

Berchenko Acevedo, Sergio. *TM: Puelche* (2020); *F:* 27 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Auros Ensamble Alejandro Rivas (saxofón soprano), Karem Ruiz (saxofón barítono), Yasmína Zárate (batería).

Bustamante, Manuel. *TM: Metáfora de un reencuentro* (2019) para dos oboes; *F:* 26 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno, José Luis Urquieta y Leonardo Cuevas Gallardo (oboes).

Cádiz, Rodrigo F. *TM: Intumus** (2021) para contrabajo; *F:* 12 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, Organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Carlos Arenas (contrabajo).

_____. *TM: Contracción III* (2021) para contrabajo y orquesta de cuerdas; *F:* 25 de noviembre de 2021; *OL:* Festival Puente Un encuentro interoceánico de culturas, Final Concurso Composición, organizado por Fundación Orquesta Marga Marga y en colaboración con el Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio; *Vía:* Facebook Live e Instagram. *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director); *Sol:* Rodrigo Rivera (contrabajo).

Cárdenas Vargas, Félix *TM: Tara* (2020); *F:* 11 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Carrasco Cuevas, Fernanda y Valeria Valle Martínez. *TM: Track-11* (2021) para electrónica y video; *F:* 13 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Medios electrónicos.

Carroza, Diego. *TM: Preludio Psicótico** (2021) para piano; *F:* 12 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Pablo Rodríguez (piano).

Carvalho Pinto, Antonio. *TM: Iselein** (2020) para flauta, vibráfono, marimba, guitarra y medios electrónicos; *F:* 9 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Patricio de la Cuadra (flauta), Joaquín López (vibráfono), Danilo Cabaluz (guitarra), Simón Rubio (marimba).

Correa Barraza, Luciano. *TM: Hilos** (2019) para saxofón; *F:* 9 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* David Sánchez (saxofón).

Cortés Rodríguez, David. *TM: Dignidad* (2020) para oboe solo, *F:* 23 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* José Luis Urquieta (oboe).

Délano Thayer, Pablo. *TM: Estudio N°8* para guitarra (1970) (dedicado a Darwin Vargas); *F:* 19 de enero de 2022; *OL:* Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int:* Luis Soto (guitarra).

_____. *TM: Sonata N°1* para guitarra (1970) *F:* 19 de enero de 2022; *OL:* Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int:* Guillermo Ibarra Mella (guitarra).

_____. *TM: Pentatónico* para cuarteto de guitarras (1970) (dedicado a Jorge Rojas-Zegers); *F:* 19 de enero de 2022; *OL:* Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int:* Guillermo Ibarra Mella (guitarra).

Díaz Cerda, Daniel. *TM: Todos los cantos vienen del mar** (2021) para electroacústica, guitarra e imágenes; *F:* 12 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Daniel Díaz (guitarra), Deyarina Maldonado (pintura, grabado y collage) y Martina Salas (video).

Escobar Budge, Roberto. *TM: La granja* (dedicada a Jorge Rojas-Zegers); *F:* 19 de enero de 2022; *OL:* Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de los Ríos); *Int:* Jorge Rojas-Zegers, Juan Mouras Araya, Guillermo Ibarra Mella y Luis Soto (guitarras).

Fariás Caballero, Javier. *TM: Todos arriba* (2021) para guitarra y orquesta; *F:* 27 de noviembre de 2021; Evento Inauguración de mural *El segundo gol del pueblo chileno* del artista Ernesto “Pititore” Guerrero, evento organizado por el Centro Cultural Espacio Matta; *Int:* Orquesta Sinfónica de La Granja, Nicolás Acevedo (director); *So:* Marco Vega Garrido (guitarra).

Fariás Vásquez, Miguel. *TM: Estudios* (2013) para piano (5. *Contemplativo*, 9. *Calmo*); *F:* 29 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Danor Quinteros (piano).

Fernández Toro, Cristián. *TM: Post tenebras spero lucem** (2022); *F:* 22 de marzo de 2022; *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Ensemble Vocal Taktus: Cynthia Lemarie, Consuelo Escudero, Florencia Guamán, Paulina Navarro, Jade Berk (sopranos); Áurea Argomedo, Carla Moraga, Constanza Vergara, Víctor Muñoz (altos); Igor Hernández, Simón Sotomayor, Alejandro Toledo, Cristián Fernández, Alejandro Carreño (tenores); Flavio Gutiérrez, Axel Holm, Diego Amengual, Diego Delpiano (bajos); Danilo Rodríguez (órgano), Javiera Lara Salvador (directora). *F:* 23 de marzo de 2022; *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Parroquia de La Anunciación, Providencia, Santiago; *Int:* Ensemble Vocal Taktus: Cynthia Lemarie, Consuelo Escudero, Florencia Guamán, Paulina Navarro, Jade Berk (sopranos); Áurea Argomedo, Carla Moraga, Constanza Vergara, Víctor Muñoz (altos); Igor Hernández, Simón Sotomayor, Alejandro Toledo, Cristián Fernández, Alejandro Carreño (tenores); Flavio Gutiérrez, Axel Holm, Diego Amengual, Diego Delpiano (bajos); Danilo Rodríguez (órgano), Javiera Lara Salvador (directora).

García Arancibia, Fernando. *TM: Horizontes posibles* (2012) para dos oboes; *F:* 26 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno, José Luis Urquieta y Leonardo Cuevas Gallardo (oboes).

González G., Andrés. *TM: Estudios** (2021) para guitarra (Estudio 1 Timbre, Estudio 2 Articulación, Estudio 3 Segmentos negativos, Estudio 4 gliss-armónica, Estudio 5 Slide); *F:* 12 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCv; *Int:* Andrés González (guitarra).

———. *TM: Cuando las pulgas abandonan el cadáver** (2021) para clarinete bajo, violonchelo y electrónica; *F:* 9 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Luis Insulza (clarinete), Francisco Palacios (violoncello), Andrés González (electrónica).

González Morales, Sergio “Tilo”. *TM: Músicas retocadas* (“Andén del aire” y “Danza de la gallina”); *F:* 18 de enero de 2022; *OL:* Gala de la Fiesta del Roto Chileno, Barrio Yungay. Internado Nacional Barros Arana (INBA), Quinta Normal; *Int:* Orquesta Clásica USACH, David del Pino Klinge (director).

Guzmán Cid, Francisco. *TM: K'yklos** (2021) para flauta y electrónica; *F:* 12 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCv; *Int:* Francisco Guzmán (flauta y electrónica).

Hasbún-González, Antonio. *TM: Es TiP** (2021) para ensamble; *F:* 12 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Ensemble Contemporáneo UC: Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Davor Mirić (viola), Alejandro Tagle (violonchelo), Luis Alberto Latorre (piano), Aliocha Solovera (dirección).

Herrera Muñoz, Rodrigo. *TM: Cueca porteña y relativamente guachaca* (2003); *F:* 23 de marzo de 2022; *OL:* I Concierto de Temporada. Teatro Aula Magna, Universidad de Santiago; *Int:* Orquesta Clásica USACH, Víctor Hugo Toro (director). *F:* 30 de marzo de 2022; *OL:* Iglesia del Divino Niño Jesús de

Praga, Independencia, Santiago; *Int*: Orquesta Clásica USACH, Víctor Hugo Toro (director). *F*: 31 de marzo de 2022; *OL*: Teatro Municipal de San Joaquín, Santiago; *Int*: Orquesta Clásica USACH, Víctor Hugo Toro (director).

Isamitt Alarcón, Carlos. *TM*: *Suite para flauta sola* (1953); *F*: 12 de noviembre de 2021; *OL*: XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Franco Inostroza (flauta).

Lazo Valenzuela, Roberta. *TM*: *Cuchufli barquillo* (2020); *F*: 11 de octubre de 2021; *OL*: XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía*: YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int*: Grupo de Percusión Valparaíso, Leonardo Cortés, Daniel Aspillaga, Raúl Arancibia, Gabriel Meza, Pancho Rives (producción) y Nicolás Moreno (arreglos y dirección).

Leal Gómez, Camila. *TM*: *Deja que brille* (2020); *F*: 11 de octubre de 2021; *OL*: XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, Organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía*: YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int*: Grupo de Percusión Valparaíso, Leonardo Cortés, Daniel Aspillaga, Raúl Arancibia, Gabriel Meza, Pancho Rives (producción) y Nicolás Moreno (arreglos y dirección).

Leng Haygus, Alfonso. *TM*: *Andante para cuerdas* (1905); *F*: 2 de diciembre de 2021; *OL*: Ciclo de Música de Cámara, Orquesta Estable Teatro Colón, Casa de Cantabria, Buenos Aires; *Int*: Freddy Varela, Lucrecia Herrero, Miguel Ángel Chacon, Diego Tejedor, Katharina Deissler, Paula García Presas (violines), Nicolás Giordano, Pabro Fusco (violas), María Teresa Fainstein Day, Federico Wernicke (cello), Elian Ortiz (contrabajo).

Lepe Bahamondes, Claudia y Patricio Quintanilla Silva. *TM*: *Canciones de cuna para soñar** (“La canción de Rita”, “Estrella y semilla”, “Dos décimas para una nana”, “Pececito” y “Nana para mi pequeña” [CLB], “Nana del río San Juan” y “Los espantapájaros” [PQS], “Mil cuentos de hadas” y “Duerme ya, tesoro mío” [trad. Europa, adaptación CLB]), arr.: Luz Ramírez Arriagada, 2021) para canto y piano; *F*: 9 de enero de 2022; *OL*: Lanzamiento de libro de partituras homónimo, con ilustraciones de Jorge Moreno Gómez (Ediciones Liberalia y Fanjul & Ward), Conservatorio Municipal de La Ligua (Chile); *Int*: Claudia Lepe Bahamondes (contralto), Carolina Arredondo Dillems (piano).

Merlet Loyola, Claudio y Renzo Torti-Forno. *TM*: *Los límites del entendimiento* (2021); *F*: 13 de octubre de 2021; *OL*: XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía*: YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int*: Música Electroacústica.

Morales-Ossio, Cristian. *TM*: *FlapD 0.506: Estudio de comportamientos impredecibles** (2021) para intérprete de movimiento, saxofones, guitarras eléctricas, visuales y dispositivo electroacústico; *F*: 13 de noviembre de 2021; *OL*: XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Cristian Morales (director general), Camila Rojas (dirección de movimiento), Valentina Serrati (dirección creativa visual), Catalina Reyes (intérprete de movimiento), Vicente Barba (guitarras eléctricas), Karem Ruiz (saxofones), Luna Morales (asistente producción), Andrés Quezada (programación de dispositivo electroacústico), Cristóbal Parra (programación en *touchdesigner*), Sofía Lagos (registro del proceso creativo).

Mouras Araya, Juan. *TM*: *Chamamé* (2018) para guitarra; *F*: 19 de enero de 2022; *OL*: Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int*: Juan Mouras Araya (guitarra).

Muñoz Farida, Graciela. *TM*: *Albatros** (2021) para oboe eólico; *F*: 12 de octubre de 2021; *OL*: XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía*: YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int*: José Luis Urqueta (oboe).

Novoa de Ferrari, Florencia. *TM: Spoiler (¡Elige tu propia aventura!)** (2020); *F:* 12 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* David Sánchez (saxofón), Diego Oyarzún (trompeta), Andrés Bizarro (guitarra), Ana Cartagena (contrabajo).

Núñez Mora, Andrés. *TM: Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras** (2021) para violín, violonchelo, flauta Paetzold, clarinete y guitarra/recitante; *Text.:* Luis Felipe Fabre; *F:* 11 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Taller de Música Contemporánea: Mauricio Carrasco (guitarra/recitante), Carolina Sagredo (recitante), Miguel Ángel Muñoz (violín), Héctor Méndez (violonchelo), Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Pablo Aranda (dirección), Carolina Sagredo (dirección puesta en escena).

Núñez Navarrete, Pedro. *TM: Fughetta* (1987) para cuarteto de guitarras; *F:* 19 de enero de 2022; *OL:* Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int:* Jorge Rojas-Zegers, Juan Mouras Araya, Guillermo Ibarra Mella y Luis Soto (guitarras).

Orrego-Salas, Juan. *TM: Rústica, op. 35* (1952) para piano; *F:* 29 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Danor Quinteros (pianista).

Pereira Muñoz, Cristián Aarón. *TM: Lamento de Perséfone* (2019) para dos oboes; *F:* 26 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno, José Luis Urquieta y Leonardo Cuevas Gallardo (oboes).

Pérez Llaiquel, Claudio. *TM: De Indias* (2021) para quinteto de vientos; *F:* 7 de diciembre de 2021; *OL:* Gira 2021 del Quinteto de Vientos USACH. Casa Palacio, Santiago; *Int:* Quinteto de Vientos USACH: Diego Vиейtes (flauta), Diego Augusto (oboe), Alejandro Vera (fagot), Pablo Valdés (clarinete), Sebastián Villegas (corno). *F:* 9 de diciembre de 2021; *OL:* Gira 2021 del Quinteto de Vientos USACH. Centro Cultural Santa Cecilia, Temuco; *Int:* Quinteto de Vientos USACH: Diego Vиейtes (flauta), Diego Augusto (oboe), Alejandro Vera (fagot), Pablo Valdés (clarinete), Sebastián Villegas (corno). *F:* 11 de diciembre de 2021; *OL:* Gira 2021 del Quinteto de Vientos USACH. Artistas del Acero, Concepción; *Int:* Quinteto de Vientos USACH: Diego Vиейtes (flauta), Diego Augusto (oboe), Alejandro Vera (fagot), Pablo Valdés (clarinete), Sebastián Villegas (corno).

Pérez-Ramírez, Marco Antonio. *TM: Rayos amarillos** (2021) para ensamble; *F:* 11 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Taller de música contemporánea UC, Karina Fischer (flauta), Gerardo Salazar (percusión), Dante Burotto (clarinete), Diego Castro (guitarra), Miguel Ángel Muñoz (violín), Héctor Méndez (violoncello), Paola Muñoz (flauta dulce), Carolina Sagredo (narradora), Mauricio Carrasco (guitarra solista), Carolina Matus (soprano), Pablo Aranda (dirección).

Pertout Navarro, Andrián. *TM: Manta de regeneración* (2020) para orquesta de cuerdas; *F:* 15 de julio de 2021; *OL:* Conciertos Resonancias, el nuevo concierto de la Orquesta Marga Marga; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

Pinto d'Aguiar Montt, Felipe. *TM: Tarde o temprano* (2018); *F:* 12 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Ensamble Contemporáneo UC: Dante Burotto (clarinete), Héctor Montalván (trombón), Byron Ángel (acordeón), Davor Mirić (violín), Diego Castro (guitarra eléctrica), Aliocha Solovera (dirección).

Rifo Suárez, Guillermo *TM: Épsilon* (2015) para dos oboes; *F:* 26 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno, José Luis Urquieta y Leonardo Cuevas Gallardo (oboes).

_____. *TM: Quinteto 89* (1989) para quinteto de vientos; *F:* 25 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook

Live; *Int*: Quinteto de Vientos La Serena, Alevi Peña (primer fagot), Leonardo Cuevas (segundo oboe), Gerson Pierotti (primer corno), Erick Delgado (segundo clarinete) y Jesús Solís (flauta).

Rojas-Zegers, Jorge. *TM: Tres Fugas, op. 16, del Oratorio Subida al Monte Carmelo* para tres guitarras (1987) (1. Fuga I, En la tarde de la vida te examinarán sobre el amor; 2. Fuga II. Nada; 3. Fuga III: Todo); *F*: 19 de enero de 2022; *OL*: Concierto de cámara Grupo Talagante. Puncul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int*: Jorge Rojas-Zegers (guitarra, movs. 1, 2 y 3), Juan Mouras Araya (guitarra, mov. 2), Guillermo Ibarra Mella (guitarra, mov. 3), Luis Soto (guitarra, mov. 3).

Rosmanich Le Roy, Macarena. *TM: Yo no sé del sol* (2017) para oboe y piano; *F*: 23 de noviembre de 2021, *OL*: I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Ensemble Dibujos, Victoria Vial (piano), José Luis Urquieta (Oboe).

Saglie Mesías, Luis. *TM: "Oda a la manzana", de las Tres odas nerudianas* (2013) para oboe y piano; *F*: 23 de noviembre de 2021, *OL*: I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Ensemble Dibujos, Victoria Vial (piano), José Luis Urquieta (oboe).

Salinas Ramírez, Felipe. *TM: Paisaje* para guitarra; *F*: 27 de noviembre de 2021, *OL*: I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Auros Ensemble Alejandro Rivas (saxofón soprano), Karem Ruiz (saxofón barítono), Yasmina Zack (canto), Felipe Salinas (guitarra), Leonora Letelier (piano), Hugo Rojas (Bajo eléctrico) y Miguel Zárate (batería).

_____. *TM: Tonadita Santiaguina* (2018); *F*: 27 de noviembre de 2021, *OL*: I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Auros Ensemble Alejandro Rivas (saxofón soprano), Karem Ruiz (saxofón barítono), Yasmina Zack (canto), Felipe Salinas (guitarra), Leonora Letelier (piano), Hugo Rojas (Bajo eléctrico) y Miguel Zárate (batería).

Sánchez Dittborn, Juan Antonio. *TM: Cuarteto de cuerdas N° 1*; *F*: 22 de noviembre de 2021, *OL*: I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, Organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Cuarteto Austral, Jessica Carrasco, Javaxa Flores (violines), Isabel Flores (viola) y Valentina del Canto (violoncello).

_____. *TM: Tonádica Violética a Violeta Parra* (1999) para guitarra; *F*: 18 de noviembre de 2021; *OL*: Concierto Intérpretes del siglo XXI, Sala Capilla, Campus Lo Contador, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int*: Andrés Bizarro Valderrama (guitarra).

Solovera Roje, Aliocha. *TM: Solo para un diálogo** (2019) versión de cámara; *F*: 9 de noviembre de 2021; *OL*: XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía*: Facebook Live; *Int*: Ensemble Contemporáneo UC Guillermo Lavado (flauta solista), Karina Fischer (flauta), Dante Burotto (clarinete), Jorge Pinzón (oboe), Gerardo Salazar (percusión), Luis Alberto Latorre (piano), Davor Miric (violín I), Claudio Ordoñez (violín II), Penélope Knith (viola), Alejandro Tagle (violoncello), Carlos Arenas (contrabajo) y Aliocha Solovera (dirección).

Soro Barriga, Enrique. *TM: Sinfonía romántica*** (1921); *F*: 4 de marzo de 2022; *OL*: Estreno en Estados Unidos, con la edición crítica de Julian Kuerti. Miller Auditorium, Kalamazoo, Estados Unidos; *Int*: Orquesta Sinfónica de Kalamazoo, Julian Kuerti (director).

_____. *TM: Quiéreme chinita mía* (1922) para piano, arr. Alejandro Rivas* para cuarteto de saxofones; *F*: 17 de enero de 2022; *OL*: Ciclo de Verano 2022, Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int*: Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón soprano), David Sánchez (saxofón alto), Karem Ruiz (saxofón barítono), Miguel Villafruela (saxofón tenor y director).

_____. *TM: Zamacueca* (1922) para piano, arr. Alejandro Rivas* para cuarteto de saxofones; *F*: 17 de enero de 2022; *OL*: Ciclo de Verano 2022, Centro de Extensión Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int*: Cuarteto de Saxofones Oriente: Alejandro Rivas (saxofón soprano), David Sánchez (saxofón alto), Karem Ruiz (saxofón barítono), Miguel Villafruela (saxofón tenor y director).

Stuardo Concha, Marcos. *TM: From verde to Green* (2021); *F:* 30 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Orquesta Marga Marga, Luis José Recart (director).

_____. *TM: Oboes* para dos oboes; *F:* 26 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Dúo Sereno, José Luis Urquieta y Leonardo Cuevas Gallardo (oboes).

_____. *TM: Cuatro líneas breves* para clarinete solo; *F:* 24 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* KINSA Kathya Galleguillos (clarinete).

Valle Martínez, Valeria. *TM: Clarice* (2014) para cuarteto de cuerdas; *F:* 22 de noviembre de 2021, *OL:* I Festival Latinoamericano de Música de Cámara, organizado por la Asociación Cultural Mismar; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Cuarteto Austral, Jessica Carrasco, Javaxa Flores (violines), Isabel Flores (viola) y Valentina del Canto (violoncello).

Vargas Wallis, Darwin. *TM: Tres preludios* (1963) para guitarra; *F:* 18 de noviembre de 2021; *OL:* Concierto Intérpretes del siglo XXI, Sala Capilla, Campus Lo Contador, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Andrés Bizarro Valderrama (guitarra); *F:* 19 de enero de 2022; *OL:* Concierto de cámara Grupo Talagante. Pancul de Tomén, Los Lagos (X Región de Los Ríos); *Int:* Juan Mouras Araya (guitarra).

Vergara Valdés, Pablo. *TM: Prae Alud** (2021) para flauta dulce tenor Helder amplificadora; *F:* 10 de noviembre de 2021; *OL:* XXX Festival Internacional de Música Contemporánea Pontificia Universidad Católica de Chile, organizado por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Paola Muñoz (flauta).

Vinot Barraza, Nelson *TM: Tierra Sagrada* (2018) para fagot y contralto; *F:* 5 de noviembre de 2021; *OL:* 10° Concierto Temporada Oficial 2021 "Romero & Vinot, un encuentro entre el Norte Grande y la Araucanía", Teatro Municipal de Antofagasta; *Vía:* Facebook Live; *Int:* Orquesta Sinfónica de Antofagasta. *Sol:* Nelson Vinot (fagot).

Winett, Trinidad [Trinidad Winett Alvarado Toledo]. *TM: Exploración** (2021) para flauta travesa; *F:* 12 de octubre de 2021; *OL:* XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; *Vía:* YouTube Extensión Imuspucv, Canal UCV; *Int:* Iván Manuel Tapia (flauta travesa).

Zamora Pérez, Carlos *TM: O magnum mysterium** (2022); *F:* 22 de marzo de 2022; *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Templo Mayor, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile; *Int:* Ensemble Vocal Taktus: Cynthia Lemarie, Consuelo Escudero, Florencia Guamán, Paulina Navarro, Jade Berk (sopranos); Áurea Argomedo, Carla Moraga, Constanza Vergara, Víctor Muñoz (altos); Igor Hernández, Simón Sotomayor, Cristián Fernández, Alejandro Carreño (tenores); Flavio Gutiérrez, Axel Holm, Diego Amengual, Diego Delpiano (bajos); Danilo Rodríguez (órgano), Javiera Lara Salvador (directora); *Sol:* Alejandro Toledo (tenor). *F:* 23 de marzo de 2022; *OL:* XIX Encuentro de Música Sacra, Parroquia de La Anunciación, Providencia, Santiago; *Int:* Ensemble Vocal Taktus: Cynthia Lemarie, Consuelo Escudero, Florencia Guamán, Paulina Navarro, Jade Berk (sopranos); Áurea Argomedo, Carla Moraga, Constanza Vergara, Víctor Muñoz (altos); Igor Hernández, Simón Sotomayor, Cristián Fernández, Alejandro Carreño (tenores); Flavio Gutiérrez, Axel Holm, Diego Amengual, Diego Delpiano (bajos); Danilo Rodríguez (órgano), Javiera Lara Salvador (directora); *Sol:* Alejandro Toledo (tenor).