

Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global

ACTAS DEL

X CONGRESO CHILENO DE MUSICOLOGÍA

Y LAS

VII JORNADAS MUSICOLÓGICAS DE JÓVENES INVESTIGADORES

(Santiago de Chile, enero 2020)

Créditos de las Actas del X Congreso Chileno de Musicología

COMITÉ EDITORIAL

Gladys Briceño Zaldívar - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Freddy Chávez Cancino - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Daniela Fugellie Videla - Universidad Alberto Hurtado

Nicolás Masquiarán Díaz - Universidad de Concepción

Fernanda Ortega Sáenz - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Revisión de estilo: Constanza Arraño - Universidad Alberto Hurtado

Revisión de resúmenes en inglés: Jacob Rekedal - Universidad Alberto Hurtado

Créditos del X Congreso Chileno de Musicología

COMITÉ ORGANIZADOR

Gladys Briceño Zaldívar (Coordinación General) - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Daniela Fugellie Videla - Universidad Alberto Hurtado

Fernanda Vera Malhue - Universidad de Chile

Daniel Miranda Martínez - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Noemi Grinspun Siguelnitzky - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Cristián Guerra Rojas - Universidad de Chile

Patricio Arias Cornejo - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

COMITÉ CIENTÍFICO

Laura Jordán González - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Luis Merino Montero - Universidad de Chile

Carlos Retamal Dávila - Investigador independiente

Freddy Chávez Cancino - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Nicolás Masquiarán Díaz - Universidad de Concepción

Alejandro Vera Aguilera - Pontificia Universidad Católica de Chile

ASISTENTES DE ORGANIZACIÓN

Daniela Costa Cvitanic - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Angela Lemus Orellana - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Macarena Robledo Thompson - Pontificia Universidad Católica

Tamara Bulicic Auspont - Pontificia Universidad Católica.

Nicolás Huenuqueo Salazar - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Benjamín Ruz Guzmán - Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

FACULTAD DE ARTES Y EDUCACIÓN FÍSICA UMCE

DECANA: Verónica Vargas Sanhueza

SECRETARIO DE FACULTAD: Marcelo González Orb

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA: Daniel Miranda Martínez

SECRETARIO ACADÉMICO: Benjamín Ruz Guzmán

DIRECTORIO SOCIEDAD CHILENA DE MUSICOLOGÍA (2018-2020)

PRESIDENTE: Cristián Guerra Rojas

PRIMERA VICEPRESIDENTA: Daniela Fugellie Videla SEGUNDA VICEPRESIDENTA: Laura Jordán González

SECRETARIO: Nicolás Masquiarán Díaz TESORERA: Fernanda Vera Malhue

DIRECTORIO SOCIEDAD CHILENA DE MUSICOLOGÍA (2020-2022)

PRESIDENTA: Laura Jordán González

PRIMERA VICEPRESIDENTA: Fernanda Vera Malhue SEGUNDO VICEPRESIDENTE: Freddy Chávez Cancino

SECRETARIA: Eileen Karmy Bolton TESORERO: Juan Carlos Poveda Viera

Agradecemos al Departamento de Medios Educativos y Dirección de Extensión de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Diagramación: Pablo Diez de Medina Neira - Sistema de Bibliotecas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Diseño de Cubierta: Héctor Caruz Jara - Dirección de Extensión de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

ISBN: 978-956-6143-01-7 Fondo Editorial UMCE

ORGANIZADORES:





PATROCINADORES:









Santiago de Chile, noviembre 2021.

Actas del X Congreso Chileno de Musicología : Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global © 2021 by Comité Editorial de las Actas del X Congreso de Musicología cuenta con licencia bajo Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

Para ver una copia de esta licencia visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/



Actas del X Congreso de Chileno de Musicología y las VII Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores

Presentación

El Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación tiene el agrado de presentar las actas del X Congreso Chileno de Musicología "Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global". Esta publicación es el fruto de la labor científica convocante de la Sociedad Chilena de Musicología en conjunto con la UMCE. En esta publicación se han sistematizado bajo parámetros editoriales consensuados por ambas instancias, los principales trabajos científicos musicales expuestos en la actividad realizada durante enero de 2020.

El X Congreso Chileno de Musicología se realizó los días 15, 16, 17 y 18 de enero de 2020, la oportunidad fue un significativo encuentro entre músicos en formación, académicos, intérpretes, compositores e investigadores nacionales e internacionales. En la oportunidad los expositores permitieron que los asistentes se adentraran en materias de diversa naturaleza, que mostraron la complejidad y alcances del conocimiento en música, además, la oportunidad fue un momento para encontrarse entre personas que tienen un interés profundo por la disciplina y significó un importante impulso para ella.

Estas actas plasman y muestran el trabajo investigativo y de desarrollo del fenómeno musical abordado desde diferentes perspectivas en el Congreso: Estudios de músicas de tradición oral, manifestaciones culturales en torno a música, fenómenos migratorios, inclusivos, perspectivas de género en la manifestación musical, políticas, enfoques ontológicos, educativos musicales, perspectivas históricas, de método científico, de manifestaciones populares emergentes, procesos perceptivos, técnico-analíticos, tecnológicos digitales, de manifestaciones de pueblos originarios, religiosos, perspectivas de la interpretación musical, sociológicos, entre otros aspectos específicos de la música.

Es importante considerar que la edición de este Libro de Actas busca la democratización y libre acceso al conocimiento en el ámbito de la música, como también dar testimonio del encuentro entre los especialistas del área y dar cuenta del eclecticismo de este ámbito disciplinar.

Esta publicación ha sido desarrollada gracias al trabajo conjunto de un comité editorial compuesto por representantes de la UMCE y SCHM, labor que ha significado estrechar los vínculos y ha permitido generar un documento que da fe de un trabajo concienzudo en pos de la música.

Finalmente, el Departamento de Música de la UMCE agradece la oportunidad de establecer lazos y redes de desarrollo del conocimiento con la SCHM y espera que esta sea una iniciativa que pueda ser replicada en el tiempo.

Daniel Miranda Martínez

Director Departamento de Música Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación 2021

Presentación del Comité Editorial

En el mes de enero de 2020 en dependencias del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), se llevó a cabo el X Congreso Chileno de Musicología, convocado por la Sociedad Chilena de Musicología y dicha institución universitaria. En esta oportunidad, la invitación fue en torno a la temática "Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global". El presente libro surge como fruto de aquella instancia, reuniendo parte importante de las ponencias que fueron presentadas durante esos días, por parte de investigadoras e investigadores del país y el extranjero.

La convocatoria para esta versión invitaba a una reflexión centrada en la idea de las corrientes, relatando una instancia demarcadora de circulaciones y corrientes de largo alcance, cuando en el año 1520 se completaba la primera circunnavegación de la Tierra a través del cruce del Estrecho de Magallanes. A partir de este hito, que el 2020 cumplía 500 años, se llamó a abordar la temática, definiendo luego corrientes de desplazamientos de los seres humanos durante siglos de historia cultural. Más adelante, se sumaron las corrientes eléctricas, que han abierto nuevas dimensiones de comunicación e intercambio. En paralelo durante esos trayectos, se destaca el nacimiento y transformación de corrientes artísticas y del pensamiento, partícipes de desarrollos que han posibilitado la circulación de ideas, prácticas musicales y personas, así como la generación de nuevas formas de relacionarnos con la música en el día a día.

A dicho llamado a revisar las músicas y sus prácticas en corrientes reflexivas respondieron un abundante número de investigadoras e investigadores, tanto de extensa trayectoria como jóvenes en formación, gran parte de cuyos trabajos podemos compartir gracias a esta publicación. A partir de dichos textos, estas actas hablan sobre música, comunican relatos diversos en torno a ella, o más bien, las músicas y sus prácticas, esperando que tal vez algún lector o lectora los devele y continúe el despliegue y circulación de estas corrientes de reflexiones en torno a esta disciplina. Se reúnen en este libro ponencias que comunican trabajos diversos sobre música, muchos de ellos extensos y complejos, otros en etapas incipientes y otros incluso, transformando rumbo. Lo que claramente tienen en común es la música, lo musical.

Ahora bien, transcurrido tiempo desde realizado el X Congreso, toma presencia otro aspecto igual de consistente que los textos acá reunidos, y es que todos fueron compartidos oralmente, presencialmente, palabra esta última que actualmente tiene connotación casi telúrica. Fueron efectivamente hablados, luego preguntados, respondidos, conversados. Llegaron a existir en un flujo sonoro de comunicación, resonaron entre nosotros. Sin embargo, el trabajo de edición en todas sus etapas hasta la presente publicación nos ha visto enfrentados y enfrentadas a nuevas realidades, "normalidades" según algunos quisieran pronto añadir. Las músicas y sus relatos se han visto y sin duda se verán igualmente transformados en adelante. Con la convicción —casi nostálgico recuerdo— de que los textos acá reunidos representan, de algún modo, un vestigio, rastro, huella, celebración y fiesta de la comunidad que antes era de cuerpo presente y que esperamos pronto vuelva a serlo, compartimos con todas y todos, el trabajo de edición de las actas del décimo Congreso, esperando continuar a través de esta publicación con aquellas circulaciones de la reflexión sobre la música, lo musical, la escucha y la experiencia de investigación.

Queda agradecer a la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación a través de su Facultad de Artes y Educación Física y el Departamento de Música y a la Sociedad Chilena de Musicología, tanto a su directiva saliente como entrante para el periodo actual. Asimismo, al Comité organizador del X Congreso, al Comité científico y a cada uno y una de los participantes y asistentes. Agradecemos igualmente a la Dirección de Vinculación con el Medio UMCE por hacer posible esta publicación y a los patrocinios de la Universidad de Concepción, Universidad Alberto Hurtado y Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Finalmente, a las y los autores de los textos acá reunidos y al trabajo de todos quienes colaboraron tanto en la realización del X Congreso como de la presente publicación.

Comité Editorial

Gladys Briceño, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación Freddy Chávez, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación Daniela Fugellie, Universidad Alberto Hurtado Nicolás Masquiarán, Universidad de Concepción Fernanda Ortega, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

TABLA DE CONTENIDO

Miranda, Daniel Presentación	6
Comité Editorial Presentación	7
ÍNDICE TEMÁTICO	8
Corrientes eléctricas	10
ADASME CAMPOS, Emilio Hazlo-Tú-Chiptune: consolidación del imaginario DIY, a través de la performance en el Chiptune	11
BORGES MONTAÑO, Héctor Isaac ¿Semiótica sonora súbita? Una aproximación a la <i>improvisación libre</i> en los foros multiculturales de Morelia, Michoacán, México	19
PÉREZ DE ARCE, José El micrófono como instrumento colonizador	31
SAÁ, Guido Agustín La construcción de la experiencia musical contemporánea masiva: hábito, transparencia y objetualidad	40
Corrientes del pensamiento	48
MERINO, Luis; FUGELLIE, Daniela; HERRERA, Silvia; GUERRA, Cristian Articulación institucional de lo público y lo privado en las múltiples dimensiones de circulación musical en Chile entre 1948 y 1973	51
EISNER, Guillermo Creación intermedial como investigación artística	71
TOLEDO ORBETA, Constanza y MARCHANT MORENO, Marco Práctica como investigación (<i>Practice as Research</i>): tensiones entre la interpretación musical y la investigación en programas de magíster chilenos	78
URQUETA CONTRERAS, Estefanía Precariedad en las condiciones laborales del músico popular: desafíos sociales y aportes de Escuelas de Rock	86
VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio Proyecto antipoético y anticuecas: cruces, conjeturas y proyecciones en la creación de Violeta y Nicanor Parra	93
VILLARROEL ORREGO, Danitza La dirección orquestal femenina en Chile: problemas de género en la imagen del liderazgo femenino	101
SENTIS, Catalina María Luisa Sepúlveda: exoneración e institucionalidad	110

Corrientes circulatorias	117
MANZINO, Leonardo La migración europea y el surgimiento de la ópera uruguaya: consideraciones sobre <i>Limpeya</i> (1881) de León Ribeiro	118
PEDROTTI, Clarisa Eugenia	
La circulación interna: derroteros de la producción religiosa de Juan Pedro Esnaola	125
SOTO HURTADO, Pablo Buenaventura Bassols y Pedro Dorrego: dos guitarristas extranjeros en el Chile de mediados del siglo XIX	132
KITROSER, Myriam Algo viejo, algo prestado, algo nuevo. Las grabaciones de música antigua en Argentina a mediados del siglo XX	140
SUBIABRE, Malucha La salsa en vivo en Santiago de Chile. Corrientes circulatorias de músicos, orquestas y versiones en la escena	151
MARTIN, Paloma Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI	160
Lo corriente y lo cotidiano	170
CHORNIK, Katia ¿Qué voces debiéramos escuchar? Ampliando el archivo de memorias musicales del Chile de Pinochet	171
CORTÉS LARGO, Natalia; TAMAYO AZOLA, Pía; VENEGAS FERNÁNDEZ, Montserrat El rol de la música en mujeres privadas de libertad, un estudio de caso de la Cárcel de Huachalalume	177
FREYCHET, Antoine Los paseos sonoros como prácticas críticas, pedagógicas y cotidianas de la escucha	187
GREZ VALDENEGRO, Ariel Análisis lúdico de la escucha cotidiana. Propuesta de marco para avanzar hacia una prosaica de la escucha	193
RIBEIRO, Priscila	
Santo de casa faz milagre!": a autoetnografia como ferramenta de pesquisa sobre o <i>musicar</i> da Folia de Reis dos Prudêncio e sua corrente de circulação musical	201

Corrientes eléctricas

Hazlo-Tú-Chiptune: consolidación del imaginario DIY, a través de la performance en el Chiptune

Resumen

El Chiptune se ha posicionado como una de las manifestaciones de música electrónica más llamativas del último tiempo en Santiago y Valparaíso. Tanto los aparatos que utilizan los exponentes de este género —Game Boys y consolas antiguas— como las visuales que acompañan las "tocatas" plantean discusiones propias de la era post-digital en torno a la apropiación y resignificación de tecnologías y estéticas obsoletas. Desde las perspectivas performativas desarrolladas por J. L. Austin y posteriormente Butler y Madrid, entre otros, en este estudio se propone entender el imaginario de resistencia anti-hegemónica "DIY" presente en el Chiptune como una performance que construye la identidad disidente y punk del género. Se abordan estos procesos de consolidación identitaria mediante un trabajo de campo y entrevistas con exponentes que forman parte de la escena santiaguina de música Chiptune.

Palabras clave: Chiptune, Santiago de Chile, performatividad, identidad, Do-It-Yourself.

"Do-it-Yourself Chiptune": Consolidation of the DIY imaginary through Chiptune performance

Abstract

The Chiptune genre has positioned itself as one of the most appealing electronic music practices in recent times in Santiago and Valparaiso. The devices used by the musicians of the genre —primarily Game Boys and antique consoles— as well as the visual effects that accompany the "tocatas" (performance events) raise discussions particular to the post-digital era around the notion of appropriation and repurposing of discarded technological media and aesthetics. From the perspective of performativity according to J. L. Austin and developed by Butler, Madrid, and others, this study seeks to understand Chiptune's resistant and anti-hegemonic DIY imaginary as a performances that constructs the dissident, punk identity of the genre. This process of consolidation is explored through fieldwork and interviews with members of the Chiptune scene in Santiago de Chile.

Keywords: Chiptune, Santiago de Chile, performativity, identity, Do-It-Yourself.

Hazlo-Tú-Chiptune: consolidación del imaginario DIY, a través de la performance en el Chiptune

El 15 de abril de 2019, la revista digital especializada en tecnología, *The Verge*, publicó el primero de una serie de ocho artículos sobre la Game Boy, consola digital de videojuegos de la marca japonesa Nintendo, que el 21 de abril de 2019 cumpliría treinta años de vida. La penúltima entrada de la serie se centra en la carrera artística de Chipzel, una mujer irlandesa que utiliza la Game Boy para realizar música (Webster 2019). No solo llama la atención su propuesta musical basada en la estética de la era dorada de los videojuegos clásicos y la cultura pop de mediados de los noventa, sino también la descripción que hace de su metodología artística: "creí que sería *cool* y realmente punk" (Webster 2019). Chipzel no es la única artista que realiza una performance de estas características. En Santiago son frecuentes las "tocatas" en las que aparecen consolas antiguas en el escenario siendo ejecutadas como instrumentos musicales. Estos aparatos son ejecutados por artistas de música techno, EDM, Drum and Bass y/u otros géneros de música electrónica *Live* que, a través de la consola, brindan una nueva dimensión sonora fuera del sonido convencional de sintetizadores y *samplers*. Estas performances son generalmente acompañadas con proyecciones de gatos pixelados e iconografía japonesa *glitchada*¹ que impregnan a la música de baile —frenética e incontrolada— con un carácter íntimo, lúdico, nostálgico y totalmente punk.

La manifestación musical descrita en el párrafo anterior es el Chiptune, género musical que aborda los sonidos y la estética de los juegos clásicos de principios de la década de los noventa. La consola Game Boy² es el instrumento más usado por las/los músicos, quienes elaboran discursos sonoros utilizando muestras de baja profundidad de bit y patrones rítmicos secuenciados. Sin embargo, también es frecuente la utilización de consolas Nintendo DS y otros dispositivos de carácter portátil que permiten su utilización en el contexto de una tocata y/o concierto. La búsqueda poética que guía la creación de esta música radica sobre todo en el imaginario del entretenimiento digital, la cultura japonesa y la nostalgia retro.

La música es generalmente rápida, catártica y ecléctica como el EDM convencional. Si bien otros géneros de electrónica como el Drum & Bass o el PsyTrance comparten estas características, la diferencia con el Chiptune radica en el sonido. En lugar de texturas sintetizadas a través de máquinas dedicadas a la producción musical o instrumentos virtuales utilizados en Ableton Live, la sonoridad del Chiptune resuena con los paisajes digitales de las consolas de videojuegos antiguas y junto con ellas, sus propuestas artísticas, visuales e identitarias presentes en la memoria colectiva.

Los inicios de esta manifestación musical post-digital³ pueden ser rastreados hacia lo que se conoce como la "Demo Scene". Según Márquez (2012), la Demo Scene es uno de los primeros géneros musicales basados en el Internet y que reúne a aquellas comunidades de usuarios que *crackean*⁴ videojuegos y añaden sus firmas digitales mediante la modificación de los sonidos y las visuales de la pantalla de introducción del videojuego. El autor plantea que, a mediados de los noventa, la música que formaba parte de los así llamados "grafittis digitales" de los grupos crackers de videojuegos, comenzó a ganar notoriedad y a convertirse en una manifestación artística por sí sola, "la música Chiptune fue independizándose cada vez más de su condición inicial de fondos de videojuegos y de las demos hasta crear un movimiento propio e independiente" (Márquez 2012, 8).

Las perspectivas académicas que se desprenden de un género musical tan peculiar como el descrito son variadas y apuntan a diferentes formas de vinculación entre música, cultura y tecnología. Suele aparecer de forma recurrente el concepto de "nostalgia" aplicado a la estética del Chiptune como en los trabajos de Márquez (2012) y McAlpine (2015; 2018). Sin embargo, también es posible encontrar en la literatura pertinente, menciones y/o alusiones a la cultura *underground*, el punk y la contracultura digital como componentes intrínsecos del género. Si bien esta idea no ha sido discutida de forma sistemática ni ha sido puesto en tela de juicio, puede atribuirse su aparición al ethos DIY que impregna al Chiptune.

¹⁾ Del inglés Glitch, error de funcionamiento de un aparato digital. Son generalmente utilizados como recursos estéticos.

²⁾ Game Boy, consola de bolsillo de la marca Nintendo. Ver más en https://www.nintendo.es/Empresa/La-historia-de-Nintendo/Game-Boy/Game-Boy-627031.html.

³⁾ Concepto utilizado por diferentes teóricos para referirse a las nuevas formas de interacción entre arte y tecnología.

⁴⁾ Del inglés crack, romper.

Las prácticas culturales que contienen elementos o metodologías *Do-It-Yourself* no están exentas de cargas políticas que comentan sobre la relación entre la producción artística y la sociedad de consumo, el medioambiente y las formas de producción de tecnología. Hertz y Parikka (2012), por ejemplo, relacionan el *hardware hacking* y el *circuit bending*, dos prácticas de música DIY, con ideas de rechazo a la obsolescencia programada de los aparatos electrónicos, ya que en estas actividades se les brinda un nuevo uso y significado a los dispositivos. Mediante la modificación de sus circuitos y de la apropiación de sus características sonoras y visuales, se produce una resignificación del aparato que pasa a ser un nuevo instrumento musical (Hertz y Parikka 2012; Richards 2013), tal como la Game Boy bajo la metodología Chiptune. Estos planteamientos forman parte de una larga tradición de estudios sobre DIY y manifestaciones musicales como el punk, el hip hop y el EDM en los que la tecnología se posiciona como un agente importante en la conformación y transformación de significados (Richards 2008; Force 2009; Fernández et al. 2015).

La música Chiptune puede ser considerada DIY por los métodos de producción sonora, razón por la cual algunos investigadores plantean puntos de vistas similares a las de Hertz y Parikka con respecto al hardware hacking y el circuit bending. Driscoll y Díaz (2009) plantean abordar el Chiptune como una "resignificación y transformación creativa de tecnologías", debido, por un lado, al legado de apropiación y cracking de las comunidades de música demo en la década de los ochenta, y por otro lado, a la naturaleza de los medios con los que se realizan la mayor parte de los sonidos. Asimismo, Márquez (2012) posiciona al género en cuestión dentro de una tendencia contemporánea en la que los artistas electrónicos buscan nuevas formas de expresión mediante el rescate de tecnologías antiguas u obsoletas. Del mismo modo, menciona que los artistas

[...] buscan revivir tecnologías y medios considerados obsoletos con el fin de desmarcarse de esta tendencia general del entorno digital a engullir todos los sonidos posibles y de todos los géneros y escenas musicales, por muy marginales que éstas sean (Márquez 2012, 3).

Sin embargo, surgen interrogantes en cuanto a la vinculación del Chiptune con ideas de resistencia tecnológica. ¿Se puede encontrar realmente una ética punk o DIY que sostenga ideas de rechazo a alguna práctica hegemónica, ya sea la mercantilización de manifestaciones artísticas alternativas o la producción masiva de propuestas musicales por parte del mainstream? ¿Existe realmente una resistencia a la obsolescencia programada, como en el caso del hardware hacking, tras este proceso de reapropiación de un dispositivo acrónico como lo es una consola de la década de los noventa?

Adell (1999) sugiere que para abordar preguntas trascendentales sobre la práctica musical y el universo de ideas que lo rodean, el foco de atención y objeto de escrutinio, más que la estructura formal del sonido y sus componentes, es la performatividad del género musical. Es decir, para realizar un análisis exhaustivo sobre la relación entre el Chiptune y la realidad tecnológica en marcha, su carácter DIY y su potencial discursivo, debe considerarse la práctica musical como un complejo de variantes y performances que involucran no solo identidades sonoras particulares, sino también formas de producción, estéticas asociadas, comportamientos de sus cultores y sus propias reflexiones en torno a la realidad tecnológica de la actualidad.

Para abordar las ideas de resistencia, rechazo, resignificación y/o reapropiación, es necesario posicionar al género en el cruce de diferentes perspectivas académicas que den cuenta de los mecanismos que operan dentro del Chiptune. En este trabajo se considera esta práctica como un ejemplo claro de una escena musical con redes de comunicación y agentes particulares que cimentan el desarrollo de música lúdica. Sin embargo, en la era post-digital en la cual insertamos esta práctica de rescate de tecnologías obsoletas, la tripartición de escena local-global-virtual de Benett y Peterson (2004) es puesta bajo cuestionamiento debido a las formas complejas e instantáneas en las que se desenvuelve el flujo comunicacional entre los diversos agentes componentes de la escena. Más bien, estamos en presencia de una escena "glocal" (Robertson 2003) en la que diferentes músicos, consumidores, prosumidores⁵ y organizadores operan en diferentes niveles de acción. El Chiptune es local en Santiago y a la vez se enmarca en una red global de cooperación virtual y/o presencial.

⁵⁾ Concepto compuesto de las palabras "productores" y "consumidores". Se refiere a un estado liminal de interacción con la tecnología en la que las personas producen y consumen contenido cultural al mismo tiempo. Ver Gallo y Semán 2016.

En estos diferentes niveles de acción, se producen múltiples procesos de conformación de ideas en torno a la resistencia tecnológica que, de manera performativa, otorgan una identidad underground o alternativa a la escena. Se entiende performativa como las ideas que se materializan al ser pronunciadas y que ha sido el tema de debate de teóricos desde Austin (1955) en la literatura, pasando por Butler (1990) en el género y autores como Madrid (2009) o Auslander (2009) en las prácticas musicales. Asimismo, dicha conformación de identidad se entiende bajo la perspectiva de Larraín (2003) quien propone que uno de los métodos para la construcción de identidad, y el más pertinente para este trabajo, es a través del rechazo del "otro".

Abordar la práctica de la música Chiptune bajo estos prismas conceptuales nos permite poner en crisis las ideas vinculadas al imaginario de resistencia y/o subcultura. Si bien el uso de aparatos obsoletos, como señala Márquez (2012), instala al Chiptune dentro de los cánones de manifestaciones culturales contra hegemónicas, alternativas o punk, no existen territorios definidos en los que se precisa de manera clara las formas antagónicas —y por consecuencia hegemónicas— de producción artística. Más bien, se da por sentado que debido a la metodología DIY de producción sonora en la práctica, nos encontramos ante un género de música alternativa que, así como el género punk, o el *hardware* hacking, posee intrínsicamente valores preconcebidos de resistencia.

Con lo anterior, no pretendo negar el componente de autodeterminación que separa a las prácticas DIY de aquellas estandarizadas y utilitarias al servicio de la producción masiva de tecnología. Sino, más bien, propongo que los factores de resistencia que devienen de la metodología "Hazlo-Tú-Mismo" se performan con la intención de otorgar identidad por medio del rechazo a una entidad antagónica, *mainstream*, automatizada y masiva.

Por otro lado, si bien es posible encontrar una construcción del imaginario hegemónico entre quienes realizan y consumen música Chiptune, la academia en su naciente aproximación a prácticas DIY ha colaborado en la consolidación de dicho imaginario. Según Márquez (2012), los "usos comerciales del movimiento Chiptune no hacen justicia a su esencia como movimiento, que es la de manipular creativamente tecnologías de juego obsoletas para crear nuevos instrumentos" (4). En esta afirmación, Márquez aborda el antagonismo de la práctica DIY desde la mercantilización del género. A pesar de que el desarrollo de música por medio de aparatos descartados promueve la independencia comercial en cuanto al consumo de aparatos electrónicos durante el proceso de armado de dispositivo, resulta un tanto ingenuo negar la posibilidad de que exista una interacción positiva entre el mercado y el Chiptune.

Propongo en esta ponencia entender las ideas de resistencia, underground o música alternativa, como conceptos articuladores de una identidad DIY que es performada. Si bien el componente de auto determinación otorgado por la práctica "Hazlo-Tú-Mismo" posee una carga política intrínseca, la oposición a un imaginario hegemónico de difícil delimitación como el "uso mercantil del movimiento" al que apela Márquez (2012, 4), consolida la identidad del género y construye valores de autenticidad vinculados a la resistencia cultural y el punk que se instalan en la base de la práctica artística. Dentro de este proceso de conformación de identidad por medio del rechazo al imaginario hegemónico, se producen espacios de negociación performativa en los que ambas partes, el Chiptune, en este caso, y los valores antagónicos al DIY, se refuerzan positivamente, ya que la música alternativa a menudo se vincula con constructos culturales y sociales de forma compleja, en la que, de manera equilibrada, resiste y refuerza aspectos de la cultura hegemónica (Madrid 2008).

Se puede afirmar también que la existencia de esta dinámica dialéctica que potencia la identidad del Chiptune y que instala al género como una forma de música novedosa, se debe mayoritariamente a las definiciones que las/los músicos construyen en torno a los conceptos de "hegemonía", "contra-cultura" e incluso "punk" como adjetivo calificativo. Por este motivo, más importante que dilucidar los límites de cultura hegemónica o *underground*, es relevante reconocer de qué forma se relacionan y negocian ambos imaginarios a través de las performances dentro de la escena Chiptune.

Una aproximación etnomusicológica al objeto de estudio me ha permitido indagar en el cuestionamiento a las ideas discutidas anteriormente. Desde el año 2015, he desarrollado un trabajo de campo en torno a comunidades y colectivos de música electrónica Live. De esta forma, he tenido la oportunidad de conocer personalmente a algunos exponentes de música Chiptune en Chile como H#llz, Perruno, JotaCapsula, RANO y sobre todo BLUU, quién amablemente me ha enseñado gran parte de los conocimientos esenciales del género y con quien he cultivado una próspera amistad. En el transcurso de mi observación participativa, he asistido a las tocatas, he compartido con músicos previa, durante y posteriormente a sus presentaciones y he organizado eventos y clases en los que se enseña a utilizar la Game Boy.

Por otra parte, he integrado plataformas de redes sociales como Instagram y Facebook a mi acercamiento etnomusicológico, ya que estas plataformas digitales desde su uso etnográfico permiten a investigadores a acceder a las autodefiniciones de los sujetos, a sus performances y sus imaginarios identitarios. No obstante, el potencial de las plataformas de redes sociales en la investigación de manifestaciones culturales se escapa de los límites conceptuales de este trabajo, pero queda claro que en la intersección de música, tecnología e identidad, el mundo *online* y las redes digitales de intercambio merecen un cuidadoso análisis.

En Chile, según el periodista Máximo Campos de la revista especializada de música electrónica Nación Eléctrica, el nacimiento de la música Chiptune en Santiago comienza el año 2005 con los artistas Rano y Noobelesia, quienes protagonizaron las primeras tocatas de la escena en festivales de música independiente vinculadas a la electrónica, el noise y experimental. Para Rano, también conocido como Una Niña Malvada, las primeras tocatas eran "el choque de energía y gritos y todo desde un Game Boy y nadie entendiendo nada. Ahora envejecí y mis live son tan aburridos como todos los live de electrónica". La presentación de Noobelesia en Bukkake Riot Party el año 2007 grafica de manera perfecta la descripción que hace Rano de los primeros años del Chiptune en Santiago. En esta tocata se pueden escuchar gritos, sonidos distorsionados y un beat de tempo rápido que incita a la gente a bailar de manera desenfrenada y sin ningún paso de baile en concreto8.

Desde el 2008 al 2012, los músicos H#llz, Analog y FOCO lograron posicionarse dentro de una escena aún mayor de música electrónica *live*. Con estos artistas se inició un proceso de profesionalización e internacionalización que llevó a Analog a radicarse en México mientras que FOCO se consolidó como uno de los compositores chilenos de música de videojuegos de mayor prestigio a nivel nacional. Para el 2016, Santiago albergaba una escena llena de entusiastas por la música de videojuegos, cultura japonesa y *hardware* retro con músicos y músicas como Kbt, Utsuho, Clsource, BLUU, JotaCapsula y Pandurris. Si bien la mayoría de estos artistas se mueven en un circuito capitalino, esporádicamente se llevan a cabo tocatas en Valparaíso.

En conversación con BLUU, el artista demuestra entender las implicancias ideológicas que conlleva realizar música electrónica con Game Boys. Según este:

El Chiptune es totalmente DIY. A pesar de que la consola no la hace uno mismo, igual se muestra al público como un instrumento hackeado. Generalmente es porque estas usando la Game Boy en algo para lo que no fue diseñada⁹.

⁶⁾ Es decir, aquella vertiente de música electrónica en la que los músicos utilizan máquinas, sintetizadores, samplers y aparatos DIY como contraparte a la práctica del DJ y los softwares de mezcla.

⁷⁾ Entrevista a Rano, noviembre 2019.

⁸⁾ Video de Noobelesia en vivo en "Bukakke Riot Party 3" disponible en https://www.voutube.com/watch?v=qQo2PBbAt6Q.

⁹⁾ Entrevista a BLUU, agosto 2018.

Se desprende de las palabras de BLUU que existe un posicionamiento claro desde el *Do-It-Yourself*, pero que también existe una dicotomía consciente entre la apropiación efectiva del objeto y la construcción de una percepción de lo DIY que no necesariamente se materializa en una acción real. Las ideas de apropiación y resignificación propias del DIY son representadas por medio de otros factores como la puesta en escena, las estéticas visuales que acompañan las presentaciones y los discursos en torno al propio aparato utilizado en la producción musical. Asimismo, para otros artistas, como es el caso de Pandurris, el objeto es de vital importancia ya que, en el Chiptune "lo limitante del *hardware* es su característica más valorable" 10.

La dicotomía *mainstream* – alternativa que impregna la práctica se evidencia y se construye mediante la experiencia del género.

Pandurris establece la gran diferencia entre el imaginario de música techno comercial/masiva y el movimiento Chiptune:

Todo el mundo tiene asociada la música electrónica a los grandes shows tipo Daft Punk o los de festivales como Creamfields¹¹, por poner ejemplos. Con grandes montajes y donde la producción es exagerada en muchos casos. De alguna manera el Chiptune es una entrada barata a una escena electrónica que puede ser más apasionante que la de estos shows¹².

En este caso, la diferencia entre el primer constructo mediatizado –de producción ostentosa– y la música under hecha con Game Boys, otorga un valor de autodeterminación e independencia con lo que los y las artistas construyen sus identidades.

Para finalizar, es importa cuestionar el concepto de esencia anti-hegemónica que propone Márquez (2012) como un elemento diferenciador del Chiptune. Sería irresponsable suponer que existe una esencia DIY intrínseca e inamovible dentro del espacio imaginario del Chiptune, ya que esta idea conlleva la suposición de que las prácticas musicales y/o culturales son estáticas y posiblemente predecibles. Más bien, la interacción entre diferentes niveles de comercialización, ya sea dentro de la escena o en la industria de música e instrumentos musicales de última tecnología, es un factor determinante en la configuración de una identidad musical particular. En este espacio de negociación identitaria, la performatividad juega un rol importante. La puesta en escena, los bailes, la estética lúdica y el sonido saturado de baja profundidad de bit, son elementos con los que se crean discursos a pesar de no enunciarse verbalmente. Estos discursos son capaces de presentar una mirada legítima sobre la resistencia a la producción masiva de productos musicales por parte de la industria, o bien, a la producción descontrolada de instrumentos electrónicos de rápida obsolescencia.

Bibliografía

Adell, Joan Elis. 1999. La Música en la era digital. La cultura de masas como simulacro. Lérida: Milenio.

Auslander, Phillip. 2009. "Lucille Meets Guitarbot: Instrumentality, Agency and Technology in Musical Performance". *Theatre Journal* 61, núm. 4: 603-616.

Austin, J.L. 1955. How to Do Things with Words. Londres: Oxford University Press.

¹⁰⁾ Entrevista a Pandurris, diciembre 2019.

¹¹⁾ Creamfields es una de las franquicias de festivales de música electrónica más grandes del mundo. https://www.creamfields.cl/.

¹²⁾ Entrevista a Pandurris, diciembre 2019.

- Benneth, Andy, y Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes. Local Translocal and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.
- Butler, Judith. 1990. Gender Trouble. Nueva York: Routledge.
- Campos, Máximo. "La cultura del Chiptune. Antiguos sonidos para lo nuevo". http://www.nacionelectrica.cl/musica/2018/04/02/la-cultura-del-chiptune-antiguos-sonidos-para-lo-nuevo/. (Consultado el 9 de agosto de 2020).
- Driscoll, Kevin, y Joshua Díaz. 2009-2010. "El bucle interminable: una breve historia de los Chiptunes". *Mediateca expandida*.
- Fernández Marino, Alexandre y Fernando Iazzeta. 2015. "Circuit-Bending and DIY Culture". En Keep it Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scenes, editado por Paula Guerra y Tania Moreira, 17-28. Porto: Universidade do Porto.
- Force, William Ryan. 2009. "Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity". *Symbolic Interaction* 32, núm. 4: 289-309.
- Gallo, Guadalupe, y Pablo Semán. 2016. Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. Buenos Aires: Gorla.
- Hertz, Garnet, y Jussi Parikka. 2012. "Zombie Media: Circuit Bending Media Archeology into an Art Method". *Leonardo* 45: 424-430.
- Larraín, Jorge. 2003. "El concepto de identidad". Famecos 21: 30-42.
- Madrid, Alejandro. 2008. Nor Tec Rifa: Electronic Dance Music From Tijuana To The World. Nueva York: Oxford University Press.
- Madrid, Alejandro. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier". TRANS. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 13, http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier. (Consultado el 12 de agosto de 2020).
- Márquez, Israel V. 2012. "Nostalgia Videolúdica". TRANS. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16, http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans 16 02.pdf. (Consultado el 12 de agosto de 2020).
- McAlpine, Kenneth. 2015. "All Aboard the Impulse Train: A Retrospective Analysis of the Two-Channel Title Music Routine in Manic Miner". *Computer Games Journal* 4: 155-168.
- McAlpine, Kenneth. 2018. *Bits and Pieces: A History of Chiptunes.* Online: Oxford Scholarship Online. https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780190496098.001.0001/oso-9780190496098.
- Nintendo. "Game Boy". https://www.nintendo.es/Empresa/La-historia-de-Nintendo/Game-Boy/Game-Boy-627031.html. (Consultado el 12 de agosto de 2020).
- Noobelesia, "Noobelesia Live @ Bukakke Riot Party 3". https://youtu.be/qQo2PBbAt6Q. (Consultado el 12 de agosto de 2020).
- Richards, John. 2008. "Getting the Hands Dirty". Leonardo 18: 25-31.
- Richards, John. 2013. "Beyond DIY in Electronic Music". Organized Sound 18: 274-281.

Robertson, Roland. 2003. "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad/heterogeneidad". En Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización, editado por Juan Carlos, 261-284. Monedero. Madrid: Trotta.

Webster, Andrew. "Chipzel Has Spent a Decade Making Incredible Music with Game Boys". https://www.theverge.com/2019/4/19/18484887/chipzel-game-boy-music-chiptune-interview. (Consultado el 12 de agosto de 2020).

Biografía

Emilio Adasme Campos es Licenciado en Música con mención en composición y mención en musicología de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es estudiante de Magíster en Artes en la misma institución. Se dedica al estudio de música electrónica, electroacústica, prácticas musicales vinculadas a la tecnología y nuevos medios, performance y arqueología medial. Es compositor de música electroacústica, miembro de la Comunidad Electroacústica de Chile y comité organizador del Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago "Ai Maako".

Contacto: etadasme@uc.cl

Héctor Isaac Borges Montaño

¿Semiótica sonora súbita? Una aproximación a la improvisación libre en los foros multiculturales de Morelia, Michoacán, México

Resumen

En Morelia, capital del estado de Michoacán, México, se presentaron en un periodo del 2017 al 2019, algunas prácticas de la música contemporánea académica en múltiples foros multiculturales y restaurantes. El presente trabajo tiene como objetivo analizar y comprender las implicaciones que estas actividades tuvieron en la localidad, en particular, los programas que incluyeron improvisación libre y live coding.

Para ello, se parte del concepto de semiósfera planteado por Iuri Lotman, para analizar el mecanismo semiótico de la improvisación libre en Morelia. A través de un análisis detallado, es posible delimitar el mecanismo de la improvisación libre como semiósfera, con múltiples textos determinados por el metalenguaje del sistema. Además, consecuente a la autoconciencia semiótica, se delimitan las fronteras y los significados de los textos dentro del mecanismo simbólico.

Palabras clave: improvisación libre, Morelia, semiósfera, semiótica musical.

Emergent sound semiotics? An exploration of free improvisation in the multicultural spaces of Morelia, Michoacán, Mexico

Abstract

In Morelia, the capital of the state of Michoacán, México, in a period that spans 2017 to 2019, certain contemporary academic musical practices were presented in different multicultural spaces and restaurants. The present work has the objective of analyzing and comprehending the implications that these activities had in the locality, with particular emphasis on programs that included live coding and free improvisation.

To this end, this work is based on the concept of semiosphere according to Iuri Lotman, analyzing the semiotic mechanism of free improvisation in Morelia. Through a detailed analysis, it is possible to distinguish the mechanism of free improvisation as a semiosphere, with multiple texts determined by the metalanguage of the system. Furthermore, as a consequence of semiotic self-awareness, the frontiers and meanings of the texts are distinguished within the symbolic mechanism.

Keywords: free Improvisation, Morelia, semiosphere, musical semiotics.

¿Semiótica sonora súbita? Una aproximación a la improvisación libre en los foros multiculturales de Morelia, Michoacán, México

El presente trabajo aborda un fenómeno artístico particular en Morelia¹, que tuvo lugar entre 2017 y 2019. Ese propició el florecimiento de algunas prácticas derivadas de la música contemporánea académica en distintos foros multiculturales. Dichos foros dieron cabida a programas que incluyeron sesiones de improvisación libre², *live coding*³ y estreno de obras interdisciplinares, entre otras manifestaciones artísticas. En este trabajo se buscan exponer los mecanismos semióticos que surgieron a consecuencia de estas actividades a partir de la semiósfera de Iuri M. Lotman. Por lo que el presente está estructurado a partir de las consideraciones teóricas que permiten analizar la improvisación libre como semiósfera. Posteriormente, se describen los elementos constitutivos de la semiósfera de la improvisación libre en Morelia, para finalizar con la descripción de una sesión de improvisación libre mediante la cual es posible comprobar el mecanismo semiótico de la improvisación en la localidad.⁴

Consideraciones teóricas sobre la improvisación libre como semiósfera

La improvisación libre es un acto que vincula la composición y la interpretación de distintos individuos; implica un proceso creativo espontáneo, súbito y participativo. (Galiana 2018), la cual genera, como resultado, un discurso colectivo. Ahora bien, este discurso no toma como base ninguna estructura predeterminada —esquemas formales, melódicos o armónicos—, sino que, se basa en la suma o resta individual al discurso sonoro colectivo (Galiana 2018; Chefa 2008; Sánchez 2018)5. Es decir, la improvisación carece de una gramática específica (Chefa 2008). Por ende, una característica inicial es la colectividad sobre la que se gesta la emisión del discurso, el cual es decodificado por el receptor, constituido por el público asistente a las sesiones de improvisación libre y los improvisadores. Ese proceso está sujeto a los referentes del receptor y del entorno mismo en el que tiene lugar la improvisación (Galiana 2018).

Previo a descifrar la interacción entre los improvisadores, es necesario establecer la función del espacio semántico6. El concepto de semiósfera planteado por Lotman contempla un espacio semiótico cuyo mecanismo es delimitado —estructural y simbólicamente— por la frontera. La cual es el mecanismo que diferencia el espacio semiótico del no-semiótico; limitando el orden y el desorden. Sitúa el espacio —en sentido físico y simbólico— en el que se manifiesta el mecanismo de la semiótica (Lotman 1996). Del mismo modo, la semiósfera, en su funcionamiento interno, es subdividida por múltiples sub-semiósferas o esferas. Cada una de ellas se constituye por núcleos —mecanismo con autoconciencia semiótica que determina los textos y lenguajes de la semiósfera— y periferia, mecanismos carentes de autoconciencia semiótica. La semiósfera, al ser un mecanismo semiótico, continuamente se reestructura, de tal manera que la periferia puede manifestar autoconciencia semiótica y posicionarse como núcleo — en términos de Lotman: irregularidad semiótica (Lotman 1996).

4) Con un particular agradecimiento al Dr. Hirepan Solorio Farfán por sus asesorías en la elaboración del presente.

¹⁾ Capital del Estado de Michoacán. Ubicada en el centro-occidente del país. Fundada en 1541 con el nombre de Valladolid, cambiado por el actual en 1828. Véase Herrejón Peredo (1991).

^{2) &}quot;La improvisación libre es un movimiento artístico que surge en Europa, concretamente en Gran Bretaña, a mediados de la década de los años sesenta del siglo pasado. Se trata de una actividad musical espontánea, abierta, participativa y plural, y que, estéticamente, destaca por su diversidad de planteamientos y motivaciones, características todas ellas que dan como resultado tantas identidades musicales como improvisadores la ejercen" (Galiana 2018, 2).

3) "Live coding ha surgido como una nueva práctica dentro de la interpretación de música electrónica. Es una práctica de

^{3) &}quot;Live coding ha surgido como una nueva práctica dentro de la interpretación de música electrónica. Es una práctica de creación musical en la que un programador/músico codifica, ejecuta y modifica un programa en vivo mientras la música (y/o visuales) es generada" (Essl y Won Lee 2013, 493, traducción del autor).

⁵⁾ Luis Manuel Sánchez —miembro fundador del Sagrado Corazón— establece, en una entrevista realizada en octubre del 2019, que las relaciones entre los improvisadores son diagonales, ya que no existe una jerarquía visible. Es decir, cada agente decide aportar o restar al discurso desde su perspectiva. Asimismo, él describe el proceso creativo, desde su experiencia como improvisador, como un juego de inmersión, en el cual cada intérprete tiene la posibilidad de sumar al discurso sonoro del otro o, por el contrario, restar u oponerse al discurso sonoro del otro (Luis Manuel Sánchez, comunicación personal 2018).

⁶⁾ Dentro del proceso de decodificación por parte del público, vale la pena considerar al emisor como una *persona colectiva*. Ya que, para el receptor, el compendio sonoro no es realizado por una suma de individuos -contrario a la interacción entre los improvisadores-, sino como un discurso colectivo resultante de una persona colectiva (Lotman 1996, 13).

La improvisación libre como semiósfera

La improvisación libre se gesta en un espacio semántico delimitado por un estado físico-temporal—el tiempo y espacio en el que se gesta la improvisación libre—, así como, una delimitación semántica que separa a los partícipes del acto semántico de los no partícipes. Esta limitación se genera a través de la frontera de la semiósfera. La frontera tiene un papel de barrera bilingüe, ya que, a través de la interacción con la frontera, los elementos semióticos adquieren o pierden un valor semántico—las manifestaciones simbólicas que tienen un valor dentro de la semiósfera, pueden no tenerlo fuera de la misma y viceversa (Lotman, 1996)—. En el caso particular de la semiósfera de la improvisación libre, la frontera se puede manifestar en dos niveles: 1) el nivel espacial/auditivo —estar en el lugar donde se realice la improvisación—; 2) el nivel pragmático—que el receptor tenga la capacidad y/o la disposición a ser partícipe de la semiósfera a través de la traducción de los elementos semióticos que se producen en el discurso colectivo a los referentes propios—.

Ahora bien, la improvisación libre pareciera carecer de una gramática específica debido a la ausencia de una estructura predeterminada en la elaboración del discurso colectivo (Chefa 2008). Sin embargo, a través del nivel pragmático que se constituye a partir de la auto referenciación de la obra, el receptor puede generar una estructura semiótica que le permita decodificar los textos sonoros, o bien, abstenerse de la misma y relacionar los elementos extra semióticos del discurso. Utilizando para ello referentes propios; en ambos casos referidos, el receptor constituiría una gramática a consecuencia de la ausencia de la misma. En ese sentido, las posibilidades de interpretación y validación del lenguaje de la semiósfera dependen directamente de la posición del observador, y/o partícipe, con los elementos socioculturales que lo sitúan en una posición específica en relación con la semiósfera (Lotman 1996). Todos estos elementos y procesos se generan y ordenan al interactuar con la frontera de la misma.

La relación de los integrantes dentro de la semiósfera resulta de la reestructuración continua del esquema semiótico. Consecuente a las múltiples resignificaciones de los textos que la constituyen, esta resignificación está basada en el intercambio (Lotman 1996). Este intercambio entre interlocutores es deíctico (Díaz-Pimienta 2014). El mecanismo de intercambio de información, centrado en la locución y alocución, puede ser descrito de la siguiente manera: la cesión de discurso del improvisador A para dar pie a la participación del improvisador B, de la cual B toma múltiples elementos para gestar su discurso, en cuanto el turno le sea cedido por el improvisador A (Díaz-Pimienta 2014).

Por tanto, la deixis se gesta a través de la sesión de turnos, mediante la cual se manifiestan los elementos extra semióticos. En otras palabras, en cada sesión de turnos cada improvisador genera su discurso con elementos propios, del improvisador previo y del entorno. Sin embargo, en la improvisación libre se realiza una deixis de valores extra semióticos de carácter isomorfo, es decir, los intercambios están regidos por el metalenguaje inherente a la semiósfera. De tal manera que se contraponen las enunciaciones yoicas, autoconciencia semiótica, de las sub-semiósferas dentro de la estructura semiótica que compone la semiósfera (Lotman 1996).

Por ende, la relación entre los improvisadores está basada en una utilidad semántica, a saber, del esquema semiótico que rige los textos y lenguajes de la semiósfera, fuera de la cual, carecen de significado. Por lo tanto, es posible categorizar la interacción entre los improvisadores por la suma o resta al discurso colectivo, teniendo en cuenta que la misma oposición puede resultar en una suma discursiva heterogénea. (Lotman 1996).

⁶⁾ Posiblemente esta gramática se geste a través de aislar los fenómenos sonoros y relacionarlos con vivencias que evoquen los elementos extra semióticos; esto de manera repetitiva puede llevar al receptor a generar una relación gesto-experiencia-emoción lo cual, tras un largo tiempo de interacción inmersión dentro de la semiósfera de la improvisación libre, le permita decodificar continuamente todos los elementos sonoros.

La semiósfera de la improvisación libre en Morelia

Diversas manifestaciones culturales llevadas a cabo en ciertos espacios, en los cuales ha sido perceptible la semiósfera de la improvisación libre en Morelia. Dichas actividades dan constancia de la actividad artística y de su mecanismo semiótico. Estos lugares se denominan, dentro de este trabajo, como los lugares donde ocurre la improvisación libre.



Imagen 1. Cartel de Fantasmagoría: Cine y Música en Vivo en Giraluna Morelia.



Imagen 2. Cartel Promocional de Monstruario I: Sesión de Improvisación Libre.



Imagen 3. Promocional de Contemporocho Sessions 1: Viernes de Bellas Melodías en Jeudi 27.



Imagen 4. Cartel de Sesión de Improvisación Libre en la Pulke.

Uno de estos espacios, ubicado en la colonia centro, es La Pulke: Botana, Taco, Bar⁷, lugar en el que se desarrollaron los "martes de improvisación libre" —febrero a mayo del 2019— a cargo del ensamble El Sagrado Corazón⁸. Ese foro se caracteriza por las presentaciones de temporadas de actividades con una temática asignada a cada día. Por ejemplo, existen los "jueves de poesía", "viernes de fandango", entre otras actividades culturales. El espacio cuenta con un pequeño escenario en la entrada, además de un proyector a disposición de las presentaciones artísticas que lo necesiten. El diseño completo del lugar asemeja a un restaurante; la oferta de productos se caracteriza por la oferta del pulque en sus distintas presentaciones, además de otras bebidas alcohólicas, y platillos tradicionales del país⁹.

⁷⁾ Pulke es contracción del vocablo pulquería, lugar donde se realiza tradicionalmente la bebida de pulque.

⁸⁾ El Sagrado Corazón: Trío de improvisación libre conformado por tres egresados del Conservatorio de las Rosas: Luis Manuel Sánchez Pérez egresado en la especialidad de flauta transversal, Gustavo Aldama y Rocío Delgado egresados en la especialidad de piano.

⁹⁾ Bebida preparada a partir del fermentado de maguey. Véase Fournier García y Mondragón Barrios (2012).

También en el Centro Histórico de la ciudad, se encuentra Giraluna Morelia, donde tuvieron lugar programas como: Fantasmagoría: Cine y Música en Vivo, en el que se presentaron obras de Michel Soto y Cristina Bustamante. También en este espacio se realizó el programa Contemporocho Sessions II; Monstruario I: sesión de improvisación libre coordinada por miembros del ensamble Kreeping Kreplach International Comunication Purple People Noise Combine (KKICPPNC) y el Sagrado Corazón¹⁰, que contaron a su vez con la participación del compositor y guitarrista Marco Aurelio Alvírez¹¹. También tuvo lugar el programa audiovisual experimental Bitácora de Recrusión. El espacio se caracteriza por brindar espacio a las representaciones teatrales, además de brindar locación a la exposición temporal de obras pictóricas.



Imagen 6. Cartel de Martes Negro.



Imagen 6. Cartel de Martes Negro.

¹⁰⁾ KKICPPNC: Ensamble integrado por Andrés Cota: intérprete de guitarra eléctrica exestudiante del Conservatorio de las Rosas y de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Michel Soto compositor y artista audiovisual, Marcos Miranda, Daniel Pérez Aréchiga compositor, Juan Pablo Díaz Magaña compositor, intérprete y cantautor, quiénes actualmente cursan la licenciatura en Música y Nuevas tecnologías en la Escuela Nacional de Estudios Superiores campus Morelia (UNAM). https://www.facebook.com/Kreeping-Kreplachs-International-Comunication-Purple-People-Noise-Combine-105266377478360. (Consultado el 30 de abril de 2021).

¹¹⁾ Marco Aurelio Alvírez guitarrista y compositor nacido en 1972 —lamentablemente fallecido el reciente 9 de agosto del 2020— con una amplia trayectoria como concertista, y compositor, de lo que destacan sus obras sinfónicas, interpretadas en múltiples orquestas a nivel internacional, así como su repertorio guitarrístico (Borges 2019).

Al igual que el espacio anteriormente descrito, la oferta de productos se centra en bebidas alcohólicas y comida tradicional del país, con un énfasis en el mezcal¹². De igual manera en el Centro Histórico, se encuentra Jeudi 27; foro en cual se realizaron las Contemporocho Sessions I: Viernes de Bellas Melodías, en las que participaron distintos compositores como Michel Soto, Homero Salazar, Barush Fernández y Nabora Carrillo, además del ensamble KKICPPNC. También en este espacio se realizaron los programas Noiseabundo, Martes Negro y, con la participación de los intérpretes Luis Manuel Sánchez, Julio Acosta y los compositores Nabora Carrillo y Michel Soto, Noche Cósmica I, II y III. Ese lugar se caracteriza por tener un foro abierto al arte contemporáneo local. El espacio está ubicado en un edifico del cual el primer piso está destinado a una galería de artes visuales. El segundo piso está divido en un bar y una sala donde se proyectan ciclos de cine de culto, así como conciertos de bandas locales, danza contemporánea entre otras actividades.

Estructura semiótica de la semiósfera en la improvisación libre de Morelia

Los elementos que constituyen el núcleo de la semiósfera se cuantifican por el uso de los siguientes símbolos dentro del metalenguaje: bagaje cultural —conocimiento previo—, el currículum artístico —experiencia—, potencial creativo —capacidad de creación a partir de distintos materiales previos— y la capacidad motriz —habilidades técnicas en el instrumento, capacidad gestual corporal y sonora, etc.—. En el espacio de la semiósfera, esos textos se intercambian para estructurar la discursiva colectiva; ese intercambio establece a la vez el posicionamiento de cada uno de los improvisadores en relación con el otro, es decir, cada individuo, a través de su posicionamiento con respecto y/o en la semiósfera, se relaciona con los demás y busca establecer su posición dominante dentro del mecanismo de la semiósfera.

Resultante de dicha cuantificación y de la diferenciación discursiva, es posible establecer el núcleo de la semiósfera. En el caso de la semiósfera de la improvisación libre en Morelia, el núcleo lo constituyen Luis Manuel —Sagrado Corazón— y Michel Soto —KKICPPNC—. Ambos improvisadores resultan ser los poseedores del bagaje cultural más extenso, sustentado, entre otras cosas, por la amplia trayectoria en el ámbito de la improvisación libre. De manera inicial, ambos denotan su saber hacer a través de la manufactura del equipo con el que realizan la improvisación. En el caso de Michel Soto, el uso de los sistemas computacionales programados por el mismo y la creación de material sonoro que utiliza en equipo de cómputo durante la improvisación libre. Por su parte, Luis Manuel, utiliza una flauta de manufactura casera, además, de utilizar su voz y percusiones corporales. Cabe mencionar que son los únicos en utilizar instrumentos particulares.

La posición nuclear de ambos músicos dentro de la semiósfera se observó de manera clara en el "Intensive workshop: Taller de improvisación libre". Este se realizó como fruto de la invitación de Luis Manuel, el 15 de abril del 2019. Impartido por Miguel Manríquez y Emmanuel Uribe, miembros del Colectivo Improvable. Dicho evento tuvo lugar en "Tercer Piso: Centro de Experimentación Cultural", espacio que a su vez es vivienda de Michel Soto¹³.

Al evento asistieron los integrantes de cada ensamble además de algunos participantes externos. Los intercambios simbólicos se manifestaron en mayor medida entre Michel Soto y Luis Manuel, quienes representan el núcleo de la semiósfera de la improvisación libre de la localidad. Asimismo, los intercambios simbólicos también se realizaron entre los integrantes de Improvable como irregularidades a la semiósfera¹⁴.

Ahora bien, el núcleo se establece en relación a la pugna elementos heterogéneos de las dos subsemiósferas y la unificación que surge de los elementos homogéneos. Estos elementos son visibles en las enunciaciones de la autoconciencia semiótica de los integrantes de cada ensamble.

¹²⁾ Bebida preparada a partir del agave. Véase Fournier García y Mondragón Barrios (2012).

¹³⁾ Improvable Colectivo: https://www.facebook.com/improvable.colectivo. (Consultado el 30 de abril de 2021).

¹⁴⁾ Para complementar la lectura al fenómeno: https://www.facebook.com/cctercerpiso/videos/2251600168390583. (Consultado el 30 de abril de 2021).

Los indicativos del metalenguaje

El mecanismo semántico de la semiósfera se encuentra determinado por el metalenguaje que instituye el núcleo. En la semiósfera de la improvisación libre en Morelia el metalenguaje que constituye el núcleo es perceptible en la enunciación yoica de dos integrantes de KKICPPNC. La primera, propuesta por Andrés Cota que se pronuncia de la siguiente manera: "pues hacemos ruido, estamos locos... fin"¹⁵, el ruido es indicador del lenguaje simbólico para el núcleo de esa sub-semiósfera. A partir del ruido se gesta la "música" y/o el discurso colectivo —postura opuesta a la música tonal, que evita el ruido—. Para Cota, dentro de su constitución yoica, el ruido es la manifestación más libre, ya que es consecuente a la locura, interpretada como una separación completa de las instituciones. Y, por ende, hacer ruido es un acto de locura. Así mismo, el "ruido" resulta ser un elemento diferenciador, por lo tanto, parte constitutiva de la frontera semiótica de la sub-semiósfera KKICPPNC. El ruido se establece como un indicador del metalenguaje de la sub-semiósfera, mediante el cual los textos de la improvisación adquieren significado dentro de la semiósfera.

Por otro lado, Pablo Díaz establece que su práctica artística es "más libre que improvisación" ¹⁶, en esta comunicación es notoria la necesidad por emprender la ruptura a los esquemas sociales percibidos o inferidos por el artista. Para Díaz, la improvisación presenta un texto, a priori, que obliga al improvisador a seguir una serie de cánones estructurales carentes de "libertad". En palabras de Díaz, la improvisación es una estructura.

Él, en cambio, concibe el sonido como expresión de libertad, por lo que no necesita otorgar un nombre específico a su quehacer dentro de la semiósfera, por lo que la ausencia de gramática resulta en la libertad, desde la perspectiva del artista. En el caso de Díaz, la "libertad" es un elemento diferenciador constitutivo de la semiósfera. Por ende, los textos de la improvisación son cuantificados en función de la "libertad" y del "ruido" como indicadores del metalenguaje que constituye al núcleo de la sub-semiósfera.

Las sub-semiósferas en la improvisación libre de Morelia

Estos dos indicadores del metalenguaje que constituyen a la semiósfera son diferenciadores resultantes del autoconocimiento semiótico de una esfera —sub-semiósfera, que la constituye el ensamble KKICPPNC¹⁷, agrupación que cuantifica los textos de improvisación y las interacciones a través de los dos indicadores de metalenguaje: "ruido" y "libertad"—. Estos indicadores de metalenguaje de la esfera se manifiestan mediante el constante uso de procesadores de sonido y nuevas tecnologías: Michel Soto al ser artista audiovisual, utiliza la programación y el *live coding*, para las sesiones de improvisación; Andrés Cota utiliza la guitarra eléctrica, Pablo Díaz interpreta el bajo eléctrico y la guitarra eléctrica¹⁸. Los mencionados intérpretes constituyen el núcleo de la sub-semiósfera al delimitar los textos de metalenguaje antes descritos y al ser una constante dentro del mecanismo de la semiósfera de la improvisación libre en Morelia. Esto último se refleja en la participación constante de Michel Soto, Andrés Cota y Pablo Díaz en las sesiones de improvisación en la localidad.

17) Como material complementario, *Contemporocho sessions III: Para acordarse*: https://www.facebook.com/105266377478360/videos/465161457633786. (Consultado el 30 de abril de 2021).

¹⁵⁾ Andrés Cota, comunicación personal 2018. Miembro fundador del Ensamble KKICPPNC.

¹⁶⁾ Comunicación personal 2018.

¹⁸⁾ Resulta interesante la relación del ensamble con las nuevas tecnologías, ya que la mayoría cursan la Licenciatura en Música y Nuevas Tecnologías de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (UNAM), ya que los estudios de aplicación de nuevas tecnologías resultan ser una parte fundamental en la construcción yoica del discurso sonoro de los integrantes, por consecuente, los integrantes de esta sub-semiósfera toman como punto de partida los elementos escolásticos reinterpretándolos dentro de su metalenguaje.

Por otro lado, dentro del mecanismo de las sub-semiósfera se presentan irregularidades semióticas que no se integran de manera total al metalenguaje, sin embargo, son parte activa de la misma. Tales son los casos de las intervenciones de Daniel Aréchiga, Theo Merino y Josué Bustos19, quienes han participado con instrumentos acústicos: batería y clarinete respectivamente. La irregularidad semiótica se manifiesta en el hecho que los instrumentos utilizados por estos intérpretes no necesariamente necesitan de un procesador de sonido para la producción del mismo, por lo que el intercambio de signos en la improvisación no se encuentra bajo los mismos términos dentro de la sub-semiósfera. Sin embargo, posteriormente se reestructuró el mecanismo semiótico al integrar el uso de la batería al metalenguaje, ya que, a pesar de carecer de procesador de sonido, la capacidad sonora del instrumento es equiparable a la de los demás instrumentos. Por ende, en este caso se presenta una reconstitución del metalenguaje de la esfera²⁰.

Como ya observamos, KKIPPNC tiene como indicador de metalenguaje "libertad", por otro lado, en El Sagrado Corazón es perceptible el mismo concepto como indicador de metalenguaje, sin embargo, se manifiesta a través de una anarquía aparente además del uso de instrumentos acústicos. El Sagrado Corazón está integrado por Luis Manuel Sánchez, Rocío Delgado y Gustavo Aldama. El indicativo de metalenguaje es perceptible en Luis Manuel, parte de la concepción de este sobre la improvisación libre como un fenómeno sonoro en el que no existen jerarquías perceptibles. Lo anterior redunda en que, desde su perspectiva, no hay una lucha de poderes ni una estructura predeterminada. Esta diferenciación es resultante de la oposición de la agrupación al modelo académico, impuesto principalmente en la ciudad por el Conservatorio de las Rosas, donde los miembros del Sagrado Corazón realizaron sus estudios de nivel superior. En dicha Institución cursaron materias como música de cámara, y/o orquesta, además de coro —por mencionar algunas materias en las que el discurso sonoro parte del colectivo— en las que se manifiesta una jerarquía estructuradora²¹.

Por lo tanto, ambas sub-semiósferas contienen en el concepto de "libertad" como indicativo del metalenguaje, en abstracto, ya que cada una de ellas contiene dos visiones divergentes del término. Ahora bien, derivado del distanciamiento a la escolástica, los integrantes del Sagrado Corazón utilizan el poli-instrumentismo como indicador de su metalenguaje prevaleciente en los textos sonoros. Esto es perceptible en la alternancia de instrumentos acústicos académicos, acústicos no-académicos e instrumentos que requieren el procesador de sonido²².

El núcleo de esta sub-semiósfera lo constituyen Luis Manuel y Gustavo Aldama, intérpretes de flauta(s) y teclado/didgeridoo, respectivamente. Ambos utilizan los indicativos de metalenguaje en sus textos sonoros al practicar el poli-instrumentismo y una aparente falta de estructura en la deixis de la improvisación. Los cuales son una constante dentro del lenguaje de la esfera.

Al igual que en el caso de KKICPPNC, El Sagrado Corazón presenta irregularidades semióticas mediante las cuales los textos periféricos se sitúan —o no— como núcleos. La participación de Diana Karen, intérprete de violín, y de Rocío Delgado, intérprete de teclado, resultan dos casos de irregularidad semiótica. La participación de Delgado representa una irregularidad semiótica ya que integra su texto sonoro a la improvisación a pesar de no regirse por los indicativos del metalenguaje determinados por el núcleo: no es poli-instrumentista, ni utiliza un instrumento acústico. A pesar de lo cual integra las posibilidades del instrumento electrónico a los términos del metalenguaje, lo que le permitió pasar desde la periferia a integrar el núcleo. Es imperante mencionar que la inclusión de Delgado permite a Gustavo Aldama interpretar el digeridoo y/o los teclados, y otros instrumentos, permitiendo aumentar el texto bajo los términos del metalenguaje de la esfera²³.

20) Actividad visible en: https://www.facebook.com/100027315874327/videos/352041169049743. (Consultado el 30 de abril de 2021). Asimismo, es imperante mencionar que en este caso, la batería es un recurso utilizado por Pablo Díaz.

21) Video Contemporocho sessions II realizado en Giraluna Morelia.

2021).

https://www.facebook.com/michel.sotoacosta/posts/10215214335364582. (Consultado el 30 de abril de 2021).

¹⁹⁾ Daniel Arénchiga: compositor y artista sonoro egresado de la Licenciatura en Música y Nuevas Tecnologías de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (UNAM). Theo Merino es artista independiente, intérprete de guitarra eléctrica, batería y bajo eléctrico. Josué Bustos clarinetista que cursa la Licenciatura en Música del Conservatorio de las Rosas.

²²⁾ Instrumentos académicos y acústicos: flauta transversal. Instrumentos acústicos no académicos: digeridoo, flauta de plástico de manufactura casera. Instrumentos que requieren procesador de sonido: sintetizadores y teclados.

²³⁾ La interacción entre el *núcleo* de la *sub-semiósfera* es notorio en el material publicitario de una sesión realizada por dicho ensamble el 22 de noviembre a las 9 p.m. https://www.facebook.com/permalink.php?story fbid=997335763771278&id=100004845911862. (Consultado el 30 de abril de

Descripción del mecanismo semiótico

Con el objetivo de describir el mecanismo de intercambio de la semiósfera de la improvisación libre en Morelia, se toma como ejemplo los intercambios de símbolos del programa Monstruario I, que se realizó en Giraluna Morelia²⁴. En esta improvisación es posible notar el funcionamiento de la semiósfera a través de los intercambios deícticos existentes entre los participantes y la irregular semiótica que representa la integración de un improvisador ajeno a la localidad, quien se adecúa al metalenguaje de la semiósfera de la improvisación libre de Morelia. Los participantes fueron: Andrés Cota, quién compartió escenario con Marco Aurelio Alvírez, ambos ejecutando la guitarra eléctrica. En el material audiovisual es posible observar el planteamiento de valor sígnico y la interacción entre ambos improvisadores²⁵.

- 1. Intercambio 1: el improvisador Andrés Cota propone un basado en el virtuosismo idiomático al insistir sobre el registro sobre agudo de la guitarra. A esta proposición, Alvírez respondió con un texto sonoro basado en su propio metalenguaje, el texto sonoro utilizado se basó *slides* como recurso sonoro principal. En el intercambio deíctico, el texto de Cota propone un texto desde la periferia del discurso subordinándose a las indicaciones de lenguaje determinadas por Alvírez.
- 2. Intercambio 2: Andrés Cota, con la intención de reestructurar el intercambio, toma el espacio de locutor y dicta los parámetros del nuevo discurso. El cambio de discurso propuesto por el Cota consiste en una pausa de rasgueos, a lo que Marco Aurelio, cede al cambio de discurso al imitarlo, determinando la variación momentánea al discurso.
- 3. Intercambio 3: Aurelio cambió el texto sonoro, al transitar del material propuesto por Cota —bloques sonoros rasgueados— a su texto propio —trinos y *slides*—. A esta acción de Alvírez, Cota respondió lo que Cota responde con un texto nuevo, de rasgueos en el registro agudo del instrumento, que es ignorado por Alvírez, por lo tanto, el texto se mantiene al margen del intercambio discursivo. Posteriormente, Cota pausó su participación, cediendo el turno de locución, de tal modo se posicionó de nueva cuenta en la periferia.
- 4. Intercambio 4: Cota retomó la locución al emitir un texto sonoro nuevo basado en *slides* —al recorrer la plumilla con presión sobre la sexta cuerda del instrumento—, a lo cual Alvírez respondió imitándolo. Por tanto, el discurso sonoro de Cota pasó de ser texto periférico a nuclear, al determinar el nuevo lenguaje del discurso colectivo.
- 5. Intercambio 5: a pesar de que Alvírez cambió el texto sonoro en varias ocasiones, Cota mantuvo su texto sonoro inalterado. De tal manera que Alvírez buscó una nueva locución, sin embargo, Cota no cedió. Finalmente, Alvírez emitió un texto sonoro contrastante integrado por rasgueos y silencios; con el cual tomó la locución para, finalmente, culminar la improvisación. Cota correspondió a él adecuándose al texto sonoro, hasta dar por termina del discurso colectivo.

A partir de los intercambios fue posible enunciar una transición de la deixis entre los dos improvisadores, ambos con indicadores simbólicos particulares del metalenguaje. En específico el juego de tres de los mencionados al comienzo de esta sección —virtuosismo (técnica), bagaje cultural y el potencial creativo—, los cuales se complementan para decidir el lenguaje que rige a los textos sonoros²⁶.

²⁴⁾ Programa presentado en *Giraluna Morelia* y transmitido en vivo vía Facebook a través de la cuenta de *Ervey Castelo Ríos* el 21 de septiembre de 2019 a partir de las 22:43. https://www.facebook.com/erveycr/videos/10220622177003881. (Consultado el 30 de abril de 2021).

²⁵⁾ La interacción entre ambos tiene una relación directa con las dinámicas de intercambio existentes en las distintas agrupaciones de instrumentos de cuerda pulsada en las agrupaciones de música folklórica en México.

²⁶⁾ Vale la pena tomar en cuenta la permanencia de estructuras arquetípicas en la música de la región, ya que la interacción y sesión de turnos en pos de un discurso colectivo es común en las secciones improvisatorias de los sones de Tierra caliente —Apatzingán, Michoacán, Mex— como en muchos otros.

A manera de conclusión

A manera de conclusión es posible establecer que la improvisación libre se puede analizar desde la perspectiva epistémica de la semiósfera. De manera consecuente, es posible establecer la semiósfera de la improvisación libre en Morelia; la cual contiene indicadores de metalenguaje específicos que se manifiestan en su frontera, siendo el indicativo de "libertad" el que funciona como núcleo dentro del mecanismo. Por otro lado, existen dos indicativos de metalenguaje que se posicionan como diferenciadores: el "ruido" —adoptado como indicativo del metalenguaje de la esfera de KKICPPNC— y el "poli-instrumentismo" —adoptado como indicativo del metalenguaje del Sagrado Corazón—. Estos diferenciadores se colocan como núcleos de cada esfera —sub-semiósfera— determinando las fronteras entre sí y el mecanismo de irregularidades semióticas. Se determina que ciertos individuos representan el núcleo de cada esfera y, consecuentemente, el núcleo de la semiósfera: Michel Soto y Luis Manuel. Ahora bien, la interacción entre los improvisadores se basa en el intercambio de textos que constituyen el lenguaje —bagaje cultural, potencial creativo y habilidad motriz—. Estos elementos se intercambian de manera deíctica. El intercambio busca reestructurar los indicativos de metalenguaje de la estructura, sin embargo, mantiene el carácter isomorfo al no poder reconstituir el metalenguaje de la estructura semiótica.

Bibliografía

Alonso, Chefa. 2008. Improvisación libre. La composición en movimiento. Barcelona: Dos Acordes.

Díaz-Pimienta, Alexis. 2014. Teoría de la improvisación poética. Almería: Scripta Manent Ediciones.

Essl, Georg, y Sang Won Lee. 2013. "Live Coding the Mobile Music Instrument". *Proceedings of the New Instruments for Musical Expression*, 493–498. https://www.nime.org/proceedings/2013/nime2013_216.pdf.

- Fournier García, Patricia, y Lourdes Mondragón Barrios. 2012. "Las bebidas mexicanas. Pulque, mezcal y tesgüino". *Arqueología Mexicana* 114: 52–59.
- Galiana Gallach, Josep Lluís. 2018. "La naturaleza de la improvisación libre: elementos esenciales para su identificación u diferencias con la composición escrita". Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte 4: 26-49.
- Herrejón Peredo, Carlos. 1991. Los orígenes de Guayangareo-Valladolid. Michoacán: El Colegio de Michoacán; Gobierno del Estado de Michoacán.

Lotman. Iuri M. 1996. Semiósfera I. Valencia: Cátedra.

Recursos electrónicos

- Castelo Ríos, Ervey. 2019. "Monstruario I: improvisación libre". Facebook, 21 de septiembre de 2019. https://www.facebook.com/erveycr/videos/10220622177003881.
- Pérez Sánchez, Luis Manuel. 2018. "Bandita, el sábado fieles amigos del sagrado corazón tocaremos en la pulke a las 9 quien se quiera dar un roll, recuerde que los amamos". Facebook, 22 de noviembre de 2018. https://www.facebook.com/permalink.php?story fbid=997335763771278&id=10000484591186 2.

- Kreeping Krlepach International Comunication Purple People Noise Combine. 2019a. "Algo de ayer en el lechón. Hoy toca en Antigua." Facebook, 3 de agosto de 2019. https://www.facebook.com/Kreeping-Kreplachs-International-Comunication-Purple-People-Noise-Combine-105266377478360.
- Kreeping Krlepach International Comunication Purple People Noise Combine. 2019b. "Banda de Noise y otras malviajes. Voz y electrónica: Michel Soto Guitarra eléctrica: Andrés Cota Bajo eléctrico: Pablo Díaz Magaña Clarinete: Daniel Pétez Arénchiga". Facebook, 27 de julio de 2019. https://www.facebook.com/Kreeping-Kreplachs-International-Comunication-Purple-People-Noise-Combine-105266377478360.
- Kreeping Krlepach International Comunication Purple People Noise Combine. 2019c. "Contemporocho sessions III: Para acordarse". Facebook, 28 de julio, 2019. https://www.facebook.com/105266377478360/videos/465161457633786.
- Kreeping Krlepach International Comunication Purple People Noise Combine. 2019d. "---" Facebook, 2 de agosto de 2019. https://www.facebook.com/100027315874327/videos/352041169049743.
- Soto Acosta, Michel. 2018. "Contemporocho sessions II El sagrado corazón! Luis, Guss y Rocio Delgado Flautas, teclado y sintetizador Giraluna Morelia". Facebook, 4 de noviembre de 2018. https://www.facebook.com/michel.sotoacosta/posts/10215214335364582.
- Tercer Piso. 2019. "Taller de improvisación libre con IMPROVABLE. TERCER PISO Espacio de estudio y creación artística multudisciplinaria". Facebook, 18 de abril de 2019. https://www.facebook.com/cctercerpiso/posts/367046954151375.

Biografía

Héctor Isaac Borges Montaño es estudiante de Licenciatura en Musicología en el Conservatorio de las Rosas de Morelia. Dentro de su labor de investigador, ha participado con la ponencia "Charhaku: consideraciones metodológicas en el estudio de las sonoridades matlatzincas y/o pirindas y su entorno contemporáneo" en la Cátedra Jesús C. Romero del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) en 2018. Además de la ponencia "Miserere a cuatro con violines de José de Nebra Albergado en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María" en el I Coloquio de la Investigación Musical en México 2019 y la conferencia "Ponce y la guitarra: conmemorando el 70 aniversario luctuoso del compositor", como parte del ciclo de conferencias "Un espacio para la cultura musical" del Conservatorio de las Rosas. También ha presentado sus trabajos en el I Congreso Internacional de Musicología 2019 y en el séptimo círculo de ponencias y primer panel de fórums "Educación para todos" del Instituto Tecnológico de Morelia. Es colaborador del proyecto "Investigación sobre fuentes poéticomusicales" (CONACYT-PAPIIT404417) en la realización del catálogo Repertorio de fuentes poéticomusicales del Archivo del Colegio de Santa Rosa de Santa María, coordinado por Anastasia Krutitskaya. Contacto: hiborgesm@gmail.com

José Pérez de Arce

El micrófono como instrumento colonizador

Resumen

Este trabajo analiza el micrófono como agente transformador que, durante las performances en vivo, genera una realidad paralela que es escuchada por el público. Se analizan puntualmente las alteraciones que provoca la presencia del micrófono en el caso específico de la presentación de una *sikuriada*, orquesta de flautas de origen aymaraquechua altoandino. Se observan las facilidades y las dificultades que ofrece el micrófono respecto de la música y el contexto, no como algo neutral, sino que operando desde ciertas directrices lingüísticamente determinadas. El rol colonizador que cumple el micrófono en las sociedades latinoamericanas es interpretado desde el concepto de relatividad tecnológica.

Palabras clave: tecnoacústica, tecnocultura, performance, comunicación, mediación, colonización tecnológica.

The microphone as a colonizing instrument

Abstract

This presentation includes an analysis of the microphone as an agent of transformation that, during live performances, generates a parallel reality that is heard by the audience. The analysis focuses specifically on the experience of the musical performance of a *sikuriada*, an Andean pan flute orchestra, in which it is possible to observe the advantages and difficulties that the microphone offers to the music and to the context, not as a neutral object, but rather on the basis of certain linguistically determined rules. The colonizing role played by the microphone in Latin American societies is read through the concept of technological relativism.

Keywords: technoacoustics, technoculture, performance, communication, mediation, technological colonization.

El micrófono como instrumento colonizador

El objetivo de este artículo es realizar un análisis crítico del micrófono como una tecnología en íntimo contacto con el músico. Tan íntimo como un instrumento musical, pero que responde a una lógica diferente de la del instrumento musical, a una voluntad diferente de la del músico y produce resultados diferentes de los que concibe la música.

Por lo general, se piensa en el micrófono como una tecnología transparente (Lysloff 1997, 209; Urdaci 2005) que solo trasmite la realidad y permite modificaciones controladas por el usuario. En general, esta apreciación abarca toda la tecnocultura¹ y la musicología ha partido de esta base². Las posturas críticas al desarrollo tecnológico, como sus efectos negativos en las masas (Adorno y Hockheimer 2016), o como la "esquizofonía" —separación cognitiva de la audición y la fuente que produce el sonido (Schafer 1994)—aceptan su transparencia y solo discuten las consecuencias de su uso y manipulación³.

El micrófono, a pesar de estar en íntimo contacto con el músico durante la performance, depende en su uso del equipo, el técnico que lo opera y, en última instancia, obedece a la lógica de quienes lo diseñaron. El músico confía en los especialistas que lo construyeron y que lo operan, y se imagina el micrófono como un mediador entre él y su audiencia, prestando servicios de amplificación y distribución del sonido. Mi análisis comienza en sentido inverso, partiendo desde la ausencia del micrófono para observar las alteraciones de la realidad que introduce su presencia durante una presentación. Tomo como ejemplo una *sikuriada* —orquesta formada por doce *siku* o flauta de pan dual⁴, que tocan al unísono generando una flauta colectiva—. Su origen proviene de comunidades aymara y quechua altoandina —Bolivia y Perú—, y actualmente se ha expandido a otras ciudades del continente⁵.

Obedeciendo a las necesidades de análisis de este trabajo, voy a distinguir cinco formas de modificación. Por motivos de extensión, restringiré los ejemplos a la situación más habitual de performance en escenario, en que la *sikuriada* está en posición frontal al público ante micrófonos con pedestal.

Intensidad

La primera y más evidente alteración que genera el micrófono es la amplificación del sonido, no solo del instrumento, sino de otros más sutiles, como una respiración o el soplo, transformándolos en sonidos fuertes y públicos. Esto genera, en quien no está acostumbrado, una autoconciencia inédita acerca de sonidos que debe controlar, con efectos directos sobre la performance. A ello se suman ruidos del equipo —acoplamiento, por ejemplo— que añaden tensión a la performance.

Se supone que la profesionalización del músico le permita sobreponerse a estas dificultades. Pero ese es un criterio opuesto a la lógica habitual de las músicas en el mundo, que suponen el dejar fluir la música de forma agradable y espontánea como signo de su buen desarrollo⁶.

- 1) El neologismo "tecnocultura" popularizado por Penley y Ross (1991) se usa como sinónimo de nuevas tecnologías electrónicas de comunicación: teléfono, videojuegos, computación, informática, automatización, etc. (Nicolás 2004; Gherardi 2018).
 - 2) Ver Cámara de Landa (2004, 49-56, 76-85, 218; 2011, 74-75).

3) Ver Hernández et al. (2010); Carvajal y Ulloa (2005, 15).

- 4) Cada músico tiene la mitad de la escala, intercalada con su par. Para tocar una melodía deben "trenzar" sus sonidos. Sobre la *sikuriada* en general, ver Sánchez (2014).
- 5) La expansión de la *sikuriada* a las ciudades de latinoamérica es un fenómeno en curso, estudiado por Castelblanco (2014) en Santiago, Buenos Aires y Bogotá, pero que está en un proceso de expansión que no ha sido abarcado en su totalidad.
- 6) El fluir de la música como algo espontáneo se refleja en las metáforas que la asocian al latir del corazón, que encontramos en las músicas altoandina (Ponce 2007, 170; Gordillo 2013) como mapuche (Pérez de Arce 2007, 175), por ejemplo. También se observa en la "libertad participatoria" —llamada participatory discrepancy por Charles Keil (2001), cuya traducción como discrepar significa lo opuesto a lo que busca esta práctica—, en que las pequeñas diferencias de tiempo o de afinación entre músicos son aceptadas porque suponen la espontaneidad como más importante que la calidad de afinación o de ritmo. Esto ha sido notado en orquestas étnicas de los Andes (Borras 1998; Pérez de Arce 1998), de los Wayapi de Guyana (Beaudet 1997, 15), en México (Solís 2004, 238), en el gamelán de Indonesia (Kartomi 2016; Susilo 2004; Sumarsam 2004, 76), en el Medio Oriente (Marcus 2004, 209), en Nueva Guinea (Cámara de Landa 2004, 184-186), Polinesia (Zemp 2013, 6), Japón (Manabe 2013, 17), en Simbawe (Turino 2008, 36), en la batucada (Reijonen 2017, 107, 109) y en el groove en EEUU. Es lo contrario a la exigencia de rigor interpretativo, que evita "errores" (Lonnert 2015). Los Jalq'a, Calcha y Tarabuco (Sucre) dicen que no importa tanto si una persona "toca bien", sino si "su flauta quiere hablar", si "ella toca el corazón con su voz", si su sonido es "claro como palabras" (Martínez 2001, 181), situación que probablemente puede aplicarse a la mayoría de las músicas étnicas del mundo.

Sonido artificial

Otra alteración evidente es la transformación desde el "sonido natural" que emite el músico en su instrumento hasta el "sonido artificial" que emerge por los parlantes, que ya no depende del músico sino de los aparatos y del técnico. El "sonido artificial" que escucha el público es diferente al que produce el músico, y esa modificación resulta extraña y ajena al músico, habituado a considerar que lo que él emite es lo que el público escucha.

Con la mediación de los micrófonos, cambian los equilibrios y relaciones entre las doce flautas de la *sikuriada*, tal vez sin que los músicos se lleguen a dar cuenta, sin que el técnico se percate y sin que el público tenga idea de esta diferencia. El resultado es la "esquizofonía" mencionada, un proceso de descontextualización del sonido respecto a sus fuentes que hasta hace un siglo era un absurdo conceptual y biológico, pero que hoy en día es lugar común.

Distanciamiento

Cuando no se usan micrófonos el público está cerca, provocando una situación de intimidad y de retroalimentación con los músicos considerada fundamental en las performances a nivel mundial (Racy 2004; Solís 2004; Morford 2007). La amplificación a través del micrófono, al impedir que la *sikuriada* actúe entre el público y lo integre en una performance participativa a través del baile, produce un alejamiento entre ambos agentes dificultando la retroalimentación mutua y, por ende, debilitando el potencial integrador que esta expresión posee en sus formas más tradicionales.

Movimiento

El hacer música depende del movimiento del cuerpo. Los *sikuri* normalmente tocan bailando en un círculo, mirándose. El micrófono obliga al músico a estar relativamente quieto⁷, mirando al público y manteniendo una distancia fija respecto del aparato para captar adecuadamente el sonido y dar un mejor espectáculo, generando una disposición antinatural, produciendo descoordinaciones que disminuyen el afiatamiento y deteriora su performance.

Hegemonía performática

El micrófono está hecho para una lógica performática escenificada, donde un producto sonoro es entregado a un público separado, que solo escucha. La sikuriada, en cambio, opera con una lógica performática participativa, una experiencia colectiva entre músicos y auditores donde el resultado musical no es lo más importante⁸, sino la participación, el movimiento y el baile, llegando incluso a las batallas musicales entre dos o más *sikuriadas*⁹.

La presencia mediadora del micrófono impide la experiencia participativa e impone el objeto musical como lo más importante. El público, por lo general ignorante de esta problemática, supone que la *sikuriada* es un espectáculo, ignorando la experiencia participativa que le es propia¹⁰. Como los espacios destinados a la música en la ciudad se conciben siempre con micrófonos, esa experiencia se ve habitualmente impedida, eliminándose así un rol fundamental de la música en la sociedad, como vínculo social y forjador de sociabilidad.

7) Se excluyen acá los micrófonos inalámbricos, restringidos a solistas en producciones más costosas.

9) Estas batallas o competencias sonoras se conocen en todo los Andes Sur, desde el altiplano peruano hasta el Aconcagua, en Chile. Ver Platt (1976, 17-18), Baumann (1996, 48) y Ajata y Zanga (2013, 44).

⁸⁾ La "performance musical presentacional" (Turino 2008), corresponde a la tradición eurocéntrica y su descripción ocupa casi toda la literatura musicológica. La "performance musical participativa" (ibid.) la encontramos en todo el mundo. No son categorías absolutas; a veces comparten rasgos.

¹⁰⁾ En Santiago, Lima, Buenos Aires y Bogotá, las sikuriadas han debido luchar para conseguir espacios públicos y fechas calendáricas, defenderse de leyes y reglamentos en procesos muy complejos y difíciles —ver Podhajcer (2008, 15) y Castelblanco (2014, 277; 2016, 95). Hay iniciativas que permiten a las sikuriadas generar ciertos espacios participativos. Por ejemplo, tocando abajo del escenario o en el "tambo" de los *lakita* chilenos.

La gran mayoría de ciudadanos urbanos desconocen la experiencia de estar inmersos en un sonido de infinita riqueza, variedad, compartido por todo un pueblo en una fiesta que dura un día o más. Las opciones que ofrece la tecnología a través de festivales electrónicos no permiten esa experiencia, sino que la reemplazan privilegiando un mayor volumen

Consideraciones finales: relatividad tecnológica

Podemos considerar que tanto el micrófono como la sikuriada son una tecnología, en cuanto "instrumento y procedimiento al servicio de un determinado sector o producto"11. Siendo así, la sikuriada corresponde a una tecnología producida por una sociedad aymara y quechua altiplánica, y el micrófono lo es respecto a una sociedad castellana eurocéntrica, es decir, corresponden a sociedades que hablan idiomas distintos y que responden a lógicas distintas.

La relatividad lingüística nos dice que cada lengua elabora una especie de filtro de la realidad, y concibe esa realidad como única (Mendoza 2015, 303-307). El micrófono es resultado de un proceso asociado al mundo occidental, a su lógica, su concepto de naturaleza separada del hombre, la Industrialización, lo artificial¹². La sikuriada corresponde a un producto aymara o quechua, y comparte su tendencia ecológica, en constante negociación con la naturaleza¹³. Los resultados de ambas tecnologías son diferentes: el micrófono separa el "sonido natural" y el "sonido artificial" provocando la descontextualización de la realidad conocida como "esquizofonía". La sikuriada, a su vez, está al servicio de aspectos sociales como la amistad, la integración y el trenzado de melodías¹⁴. Es una tecnología diseñada para generar espacios participativos. A diferencia del micrófono, no es una máquina, no pertenece a los sistemas de industrialización y no se plantea como algo aparte de la naturaleza.

Al observar micrófono y sikuriada como tecnologías, podemos postular que, así como existe una relatividad lingüística, existe una relatividad tecnológica mediante la cual los usuarios creen manejar la realidad a través de la tecnología, cuando en realidad son conducidos por ella hacia una realidad lingüísticamente determinada¹⁵. El micrófono nos conduce a una realidad mediatizada que separa músico y público, separa "sonido natural" de "sonido artificial" y reduce la experiencia a escuchar una versión descontextualizada de la realidad sonora convertida en objeto sonoro. La sikuriada, por su parte, nos lleva hacia una realidad participativa, colectiva, integradora y festiva que enlaza la realidad sonora con nuestra vivencia actual.

Al igual que la relatividad lingüística, la relatividad tecnológica está dominada por un proceso de hegemonía que impone tanto el idioma castellano como la tecnología del micrófono por encima del aymara y quechua, y de la tecnología de la sikuriada. El castellano se presenta como parte del proceso de globalización universal irrenunciable y el micrófono se presenta como inocuo o transparente¹⁶. Ambos naturalizan, así, su presencia, y por eso es posible presenciar la defensa del micrófono por quienes van a ver deteriorada su performance, porque lo consideran necesario como signo de "modernidad" 17. Al igual que la lengua, cuya incorporación paulatina no se percibe como una imposición forzada (Mendoza 2015, 23), la tecnología no se percibe como una imposición que cambia la realidad del mundo. Sin embargo, basta con poner un micrófono para impedir que ocurra una performance participativa, tal como se explicó respecto a la hegemonía performática.

- 11) Definición tomada del Diccionario de la Real Academia Española (2014).
- 12) El antropocentrismo considera al hombre como centro de la realidad, y la naturaleza a su servicio. La historia de Europa se construye sobre este paradigma (Cavalcanti Schiel 2007, 2). El concepto de artefacto artificial es otro de sus paradigmas fundantes (Molina y Ranz 2000, 32-66, 107).

 13) Ver Beaudet (1997, 20).
- 14) La participación en la sikuriada incide en una mayor integración, unidad colectiva e inclusión dentro de la Tropa. Si bien toda orquesta promueve relaciones cooperativas, integradoras, cohesionadoras, colaborativas y coordinadas, necesarios para que emerja la música (Leman 2010, 145) en una "comunidad en práctica" (Lave 2009, 230), la sikuriada lleva estas condiciones más alla, gracias a la coordinación del "trenzado" de melodías, y sobre todo cuando se da la "libertad participativa". Esto lo han destacado quienes han trabajado la sikuriada en colegios (López 2000, 65; Ávila y Padilla 2002; Acevedo 2003, 110; Meme 2006; Ruiz 2007, 188, 189, 192; Timaná La Rosa 2009; Ajata y Zanga 2013, 44; Barragán y Mardones 2013, 4; Calisaya 2014; Ibarra 2014; Padin 2014, 23; Pérez 2014, 1; y Castelblanco 2016).
- 15) Tal como advertí al inicio, lo que sigue no es un análisis de todos los usos y funciones de ambas tecnologías sino solo de los más habituales en sus comunidades de origen.
- 16) El micrófono se presenta como una continuidad del oído (Haraway 2000; Hill y Castrillon 2017), tal como el instrumento se concibe una extensión del cuerpo, y del mismo modo que el reloj se considera que reemplaza el ciclo orgánico de modo más perfecto y productivo (Harari 2018, 372-373).
- 17) Esto lo he detectado en innumerables performances rurales donde el micrófono deteriora todos los aspectos performáticos, pero se acepta para que "escuche la gente". Esto obedece al proceso de hegemonía, que naturaliza su dominio sobre los dominados, quienes desean el prestigio del dominador, sin percibir su rol de dominados (Groh 2006, 39).

Pero esto no ocurre al revés; la presencia de la *sikuriada* no impide la presencia del micrófono y su performance escenificada¹⁸. Se trata de una relación asimétrica, porque el micrófono proviene de una civilización colonizadora, no así la *sikuriada*. La capacidad descontextualizadora de la realidad le permite al micrófono adaptarse a cualquier contexto, invadir cualquier espacio, lo cual sin duda es un éxito evolutivo importante demostrado por su rápido y penetrante avance en todo el mundo. Como hoy en día se parte desde la premisa de que cualquier reunión masiva requiere de micrófonos, se va negando la posibilidad de la experiencia participativa, lo que a su vez lleva a no necesitarla porque se la desconoce, naturalizando así su ausencia. Por el contrario, si la *sikuriada* quiere lograr una performance participativa en la ciudad, debe luchar con gran esfuerzo por generar un espacio-tiempo apropiado —ver nota 9—.

El carácter colonizador del micrófono abarca otros niveles de la realidad, como ciertas reacciones que provoca su presencia —vergüenza, susto, rechazo, timidez— concebidas como "falta de profesionalismo", cuya solución es enseñarle el uso correcto del aparato, no se discute la transformación que esto pueda ocasionarle¹⁹. En un nivel más general, el micrófono forma parte de las tecnologías que están en manos de las elites conectadas con el Norte Global, en contraste con la *sikuriada*, vinculada con los sectores más vernáculos del Sur Global.

El micrófono permite un manejo de corrientes eléctricas pertenecientes a corrientes colonizadoras y a corrientes de pensamiento eurocéntricas globalizadas que dominan de modo hegemónico la realidad, invisibilizando aquello que desconoce. Su carácter colonizador se revela en que aymara y quechuas lo están utilizando. Su éxito, al igual que gran parte de la tecnocultura, está basado en su transformación descontextualizada de la realidad, lo que viene acompañado de un cierto grado de esquizofrenia, que ni los usuarios, ni el público, parecen percibir. El micrófono, y la tecnocultura en general, llegaron para quedarse. Sus ventajas y utilidades son ampliamente conocidas, gracias a las tecnologías de comunicación a las que pertenece.

Si bien reconozco todas esas ventajas y las utilizo, planteo que el uso del micrófono debe tener en cuenta su rol colonizador ante tecnologías sociales mucho más antiguas, como la *sikuriada*, cuya presencia impide. La asimetría colonizadora impide a la *sikuriada* oponerse al micrófono; es este el que debe cuidar el respetar espacios con su ausencia, y sus usuarios deben tomar conciencia que su presencia impide uno de los principales fundamentos de sociabilidad que ha existido en la historia de la humanidad. La asimetría colonialista requiere del silencio colonizador para permitir la existencia de ciertas realidades, pero de un silencio enfocado a ciertos lugares y tiempos, lo que no impide su uso en otros lugares. Este buen uso del micrófono no se debe a la tecnología, sino a la epistemología colonialista dentro de la cual fue creada. El micrófono es solo un instrumento al servicio de una epistemología que debe tener ciertos cuidados para irrumpir en la realidad evitando su rol colonizador. Es preciso aprender a colaborar para encontrar el beneficio mutuo entre las miles de tecnologías creadas por el hombre. Las corrientes eléctricas marcaron una diferencia estructural entre la tecnocultura y las otras tecnologías del mundo. Ahora esas corrientes eléctricas deben aprender a dialogar con otras corrientes de energía. La biósfera, las lenguas y las tecnologías deben dialogar entre sí en el siglo XXI. De ese equilibrio está dependiendo el futuro del planeta.

¹⁸⁾ Es muy probable que existan muchas instancias de performances escenificadas en el mundo andino, incluso prehispánicas, cuestión que no he estudiado.

¹⁹⁾ La idea de una casta de "músicos" diferente al resto de la sociedad es algo inusual en las sociedades humanas en general (Mithen 2006, 1; Turino 2008, 98).

Bibliografia

- Acevedo, Saúl. 2003. Los sikuris de San Marcos; historia del conjunto de zampoñas de San Marcos. Lima: Alter-Nativa.
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. 2016 [1994]. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ajata, Carlos, y América Zanga. 2013. "Música, discriminación e ideología". En Reunión anual de Etnología 26, tomo II, 33-48. La Paz: Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz.
- Avila, Braulio Héctor, y Francisco Javier Padilla. 2002. "Lakitas en el aula". Memoria de título, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Barragán, Fernando. 2013. "Sikuris urbanos en Buenos Aires: ¿sonarán bien?". Revista Musical Sikuri 1, núm. 3: 4-5.
- Baumann, Max Peter. 1996. "Escuchando la voz de los pueblos indígenas. La música tradicional como política del encuentro intercultural". TRANS. Revista Transcultural de Música 2. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/276/escuchando-la-voz-de-los-pueblos-indigenas-la-musica-tradicional-como-politica-del-encuentro-intercultural.
- Beaudet, Jean Michel. 1997. Souffles d'Amazonie. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Borras, Gerard. 1998. "Poco varia: le sésame de l'organologie aymara". Musiques d' Amérique Latine. Actes du colloque ds 19 et 20 octubre 1996 à Cordes (Tarn), 33-46. Cordes-sur-Ciel: CORDAE/La Talvera.
- Calisaya, Zenon. 2014. "Los sikuris: globalización y postmodernismo". VID@RTE 1, núm. 1: 42-47.
- Cámara de Landa, Enrique. 2004 [2003]. Etnomusicología. Madrid: ICCMU.
- Carvajal, Giovanna, y Alejadro Ulloa. 2005. "Jóvenes, cultura escrita y tecnocultura". *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación* 3, nu m. 6: 15-70.
- Castelblanco, Daniel. 2014. "Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 40, núm. 80: 265-282.
- Castelblanco, Daniel. 2016. "Sikuriando melodías de tiempos lejanos: los sikuris cosmopolitas y la vigencia de 'lo andino' en Bogotá, Santiago y Buenos Aires". Tesis doctoral, Georgetown University.
- Castelblanco, Daniel. 2018. "Sikuris altiplánicos, regionales y metropolitanos: revisión de un esquema de clasificación". En *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, editado por Carlos Sánchez Huaringa, 485-510. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Gherardi, Soledad. 2018. "Tecnocultura: cómo la tecnología transforma el ámbito laboral". Reason Why. https://www.reasonwhy.es/actualidad/uncommon-tecnocultura-tendencias-trabajo-tecnologia. (Consultado el 11 de febrero de 2020).
- Gordillo, Tukuta. 2013. "La música de la Pachamama". Página 12, 8 de abril de 2013. https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-217509-2013-04-08.html. (Consultado el 20 de abril de 2017).
- Groh, Arnold. 2006. "Globalisation and Indigenous Identity". Psychopatologie africaine 33, núm. 1: 33-47.

- Harari, Yuval Noah. 2018 [2013]. De animales a dioses, breve historia de la humanidad. Santiago: Debate.
- Hernández Chirino, Mario Enrique, Blanca Estela Arciga Zavala, y Verónica García Martínez. 2010. "Tecnologías culturales, entornos comunicacionales y la reconfiguración del sujeto". *Sinéctica* 34: 1-16.
- Hill, Jonathan, y Juan Castrillon. 2017. "Narrativity in Sound: A Sound-Centered Approach to Indigenous Amazonian Ways of Managing Relations of Alterity". El Oído Pensante 5, núm. 2.
- Ibarra, Miguel A ngel. 2014. "Reflexiones en torno a la presencia de instrumentos musicales aero fonos andinos en contextos educativos urbanos del ámbito local". Revista de Pedagogía en Música 2, núm. 2: 93-104.
- Kartomi, Margaret. 2016. "Extensions / Gamelan / Precursors / The Study of Classification Systems".

 Grove Music Online, editado por Deanne Root. http://www.oxfordmusiconline.com. (Consultado el 24 de noviembre de 2016).
- Keil, Charles. 2001 [1994]. "Las discrepancias participatorias y el poder de la música". En *Las culturas musicales.*Lecturas de etnomusicología, editado por Francisco Cruces et al., 261-272. Madrid: Editorial Trotta.
- Lave, Jean. 2009. "The Practice of Learning". En Contemporary Theories of Learning: Learning Theorists in Their Own Word. Nueva York: Routledge.
- Leman, Marc. 2010. "Music, Gesture, and the Formation of Embodied Meaning". En *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, 126-153. Nueva York: Routledge.
- Lonnert, Lia. 2015. "Surrounded by Sound. Experienced Orchestral Harpists' Professional Knowledge and Learning Lund University". Tesis doctoral, Malmö Academy of Music.
- López, Marcelo Luis. 2000. "Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: una alternativa regional para la enseñanza de instrumentos musicales". Revista Amauta, núm. 3: 62-69.
- Lysloff, René. 1997. "Mozart in Mirror Shades: Ethnomusicology, Technology, and the Politics of Representation". *Ethnomusicology* 41, núm. 2: 206-219.
- Manabe, Noriko. 2013. "Music in Japanese Antinuclear Demonstrations: The Evolution of a Contentious Performance Model". *The Asia-Pacific Journal* 11, núm. 42/3: 1-36.
- Marcus, Scott. 2004. "Creating a Community, Negotiating Among Communities: Performing Middle Eastern Music for a Diverse Middle Eastern and American Public". En *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*, 202-212. Berkeley: University of California Press.
- Martínez, Rosalía. 2001. "Gestuelle musicale dans l'univers andin". Cahiers de Musique Traditionnnelles 13: 169-182.
- Meme, Cristina. 2006. "Declaración de vínculo, principios y rol de la banda de sikuris". IMPA. https://ar.groups.yahoo.com/neo/groups/bandadeimpa/conversations/messages/675. (Consultado el 20 de abril de 2017).
- Mendoza, Javier. 2015. El espejo Aymara. Ilusiones ideológicas en Bolivia. La Paz: Plural.
- Mithen, Steven. 2006. The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body. Cambridge: Harvard University Press.

- Molina, Radamés, y Daniel Ranz. 2000. La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad. Barcelona: Editorial Paidós.
- Morford, James. 2007. "A Study of the Pedagogy of Selected Non-Western Musical Traditions in Collegiate World Music Ensembles". Tesis de maestría, West Virginia University.
- Nicolás, Ramón. 2004. "Tecnocultura y juventud en la comunicación publicitaria". Razón y Palabras, núm. 39.
- Padin, Esteban. 2014. "Emoción y comunidad entre sikuris". Revista SIKURI 2, núm. 6: 20-24.
- Pérez de Arce, José. 1998. "Sonido rajado, the Sacred Sound of Pifilcas". Galpin Society Journal, núm. 51: 17 50.
- Pérez de Arce, José. 2007. "Música mapuche". Santiago: Fondo de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Pe rez, Sergio. 2014. "Aires jo venes de vientos antiguos. Un proyecto educativo para acercar el siku a los adolescentes". Manuscrito inédito.
- Platt, Tristan. 1976. Espejos y maíz. Temas de estructura simbólica andina. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Ponce, Yenine María. 2007. "Sikus masculinos de tiempo seco". Folklore. Arte, Cultura y Sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM 1, núm. 1: 157-176.
- Racy, Ali Jihad. 2004. "Can't Help but Speak, Can't Help but Play': Dual Discourse in Arab Music Pedagogy, Interview with Ali Jihad Racy by Scott Marcus and Ted Solis". En *Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles*, 155-167. Berkeley: University of California Press.
- Reijonen, Olli. 2017. "Lost Batucada: The Art of Deixa Falar, Portela and Mestre Oscar Bigode". Tesis doctoral, University of Helsinki.
- Ruíz Quispe, Víctor Hugo. 2007. "El siku y sus perspectivas de utilización en la educación peruana". Folklore. Arte, Cultura y Sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM 1, núm. 1: 177-196.
- Sánchez Huaringa, Carlos. 2014. "Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)". Tesis de magíster, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Schafer, R. Murray. 1994. The Soundscape. Rochester: Destiny Books.
- Small, Christopher. 1998. Musicking: The Meanings of Performance and Listening. Middletown: Wesleyan University Press.
- Solís, Ted. 2004. "Teaching What Cannot Be Taught: An Optimistic Overview". En *Performing Ethnomusicology;*Teaching and Representation in World Music Ensembles, 1-19. Berkeley: University of California Press.
- Sumarsam. 2004 "Where's 'One'?': Musical Encounters of the Ensemble Kind". En Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles, 69-92. Berkeley: University of California Press.

- Susilo, Hardja. 2004. "A Bridge to Java': Four Decades Teaching Gamelan in America Opportunity and Interaction: The Gamelan from Java to Wesleyan. Interview with Hardja Susilo by David Harnish, Ted Solís, and J. Lawrence Witzleben". En Performing Ethnomusicology; Teaching and Representation in World Music Ensembles, 53-68. Berkeley: University of California Press.
- Timaná La Rosa, Ruth. 2009. "El sikuri, cultura aymara, en un mundo globalizado, ¡CH'AMAMPI! Vientos del Altiplano por el CEMDUC". Construyendo Nuestra Interculturalidad, 5, núm. 5: 1-4.
- Turino, Thomas. 2008. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press.
- Urdaci, Raúl. 2005. "Tecnocultura". Siglo XXI, 2 de septiembre de 2005. http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/9311/tecnocultura. (Consultado el 11 de febrero de 2020).
- Zemp, Hugo. 2013 [1993]. "Study Guide 'are'are Music and Shaping Bamboo". París: Society for Ethnomusicology Audiovisual Series.

Biografía

José Pérez de Arce es musicólogo de la Universidad Católica de Chile y Dr. © en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. José Pérez de Arce investiga desde los 1980s la música indígena en América desde perspectivas arqueológicas y etnográficas, en sus dimensiones estéticas y organológicas principalmente. Trabajó en el Museo Chileno de Arte Precolombino produciendo dibujos, exhibiciones, instalaciones sonoras y audiovisuales acerca de culturas prehispánicas y de pueblos originarios.

Contacto: <u>iperezdearcea@gmail.com</u>

Guido Agustín Saá

La construcción de la experiencia musical contemporánea masiva: hábito, transparencia y objetualidad

Resumen

En los últimos diez años la ubicuidad del *streaming*, la progresiva desaparición de los formatos físicos y la heterogénea oferta cultural que diversas plataformas —YouTube, Spotify, iTunes Music— ofrecen hoy en día han cambiado tanto las condiciones de audición como las experiencias estéticas asociadas a ellas. Tecnología y percepción, en este período, se han desarrollado unívoca y paralelamente hacia una escucha condicionada y determinista, en la cual la fidelidad, la ecualización, la concisión y la portabilidad han tenido un papel preponderante.

Varios autores han reflexionado exhaustivamente respecto a transparencia y fidelidad en las grabaciones musicales y la relación entre escucha y representatividad de la grabación respecto al sonido real. Timothy Day estudió la relación entre las primeras grabaciones y la apreciación estética desde el extrañamiento inherente que producían ante su poca fidelidad; Sophie Maisonneuve teorizó sobre la idea de transparencia examinando filosóficamente el cambio histórico que se dio entre objeto musical y percepción.

Luego de realizar un racconto histórico de la relación entre el humano y la grabación, el concepto de Verfremdung o "alienación de los objetos" propuesto por Umberto Eco en Opera Aperta y la idea de "sensibilidad musical contemporánea" nos servirán para analizar esta relación tan íntima que existe entre lo técnico y la escucha en la producción musical masiva contemporánea. Nuestra postura declara que el sonido digital y la portabilidad han generado una cierta alienación del oyente, que se ha habituado a la cercanía de la música de la industria cultural y las características formales y técnicas de su sonido ecualizado. Como todo este fenómeno es consecuencia del desarrollo de la industria cultural, tendremos como punto de partida las reflexiones de la Dialéctica de la Ilustración, de Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Palabras clave: streaming, escucha musical, fidelidad, grabación, historia de la grabación.

The construction of the contemporary mass musical experience: habits, transparency and objectualit

Abstract

In the last ten years, the ubiquity of streaming, the progressive disappearance of physical formats and the cultural catalogue that various platforms (YouTube, Spotify, iTunes Music) offer today, have shaped both the conditions of listening and the aesthetic experiences associated with these platforms. Technology and perception have, in this period, univocally developed towards a conditioned and deterministic listening, in which fidelity, equalization and portability have played a preponderant role.

Several authors have worked exhaustively with notions of transparency and fidelity, reflecting in unique ways upon the relationship between listening and the representation of recorded sound with respect to real sound. Timothy Day has studied the relationship between the first recordings and their aesthetic appreciation based on the inherent strangeness produced by their lack of fidelity; Sophie Maisonneuve, working with the theory of transparency, has philosophically examined the historical shift that occurred between musical object and perception.

After tracing an historical account of the relationship between humans and recording, the concept of *Verfremdung*, or "alienation of objects", proposed by Umberto Eco in *Opera Aperta*, and the idea of "contemporary musical sensibility" will help us to analyze this very intimate relationship between musical listening and musical production today. We believe that digital sound and portability have produced a certain alienation of the listener, who has become accustomed to the proximity of music to the culture industry and the formal and technical characteristics of its equalized sound. As all this phenomenon is a consequence of the development of the culture industry, we will open our reflections with grains of wisdom from Theodor Adorno and Max Horkheimer.

Keywords: streaming, musical listening, fidelity, recording, history of recording.

La construcción de la experiencia musical contemporánea masiva: hábito, transparencia y objetualidad

Introducción

El presente trabajo reflexionará sobre la escucha musical digital contemporánea como una experiencia mediada por cuestiones técnicas, estéticas y corporales. Partiendo de las conceptualizaciones de la escuela de Frankfurt y Umberto Eco, que consideraban al oyente como un receptor pasivo y acrítico, se pensará en los cambios técnicos que durante el siglo XX modificaron sustancialmente la escucha musical occidental en su recorrido hacia el siglo XXI, cuando comenzó a ser omnipresente y casi obligado el procesamiento digital de la música.

La digitalización y la portabilidad inciden enormemente en los hábitos de escucha que durante las últimas dos décadas han afectado al teen pop, subgénero de la música pop. Al ser un producto de la industria discográfica del nuevo milenio, dichos fenómenos determinan su estética y le permiten difundirse por diversos canales mediáticos. Estos factores, sostenemos, generan una escucha altamente condicionada y prescriptiva, que ha generado en última instancia una "sensibilidad musical" estática y prediseñada tal como la planteó José Jorge de Carvalho.

Industria cultural: experiencia subjetiva y representación. De Adorno a Eco

El concepto de industria cultural (Horkheimer y Adorno 2012 [1947]) es una crítica a un capitalismo industrial en expansión que, al imponer su idea de progreso técnico a todas las áreas de la vida cotidiana se apoderó del arte, actividad humana cuya independencia era necesaria para la denuncia de lo irracional de la sociedad. La función emancipatoria del arte, encarnada en la innovación formal, queda en jaque a causa de esta heteronomía, ya que la expresión individual e independiente a través del estilo, la innovación y el progreso formal en la música —y el arte en general— realizaban su denuncia silenciosa de la opresión social llevando en sí las verdaderas aspiraciones humanas.

La música de la industria cultural, en cambio, no busca la liberación subjetiva a través de la forma: está basada en fórmulas creativas estáticas que generan una homogeneización de los oyentes. En la composición musical industrial los detalles de las obras —acordes disonantes, progresiones armónicas, conjuntos cromáticos— solo se abocan a confirmar un esquema general, ya que la forma "trata por igual al todo y a las partes. El todo se opone, inexorable e independientemente, a los detalles" (ibid., 142).

Todos los elementos formales dependen de un esquema que jamás se altera, pero se va renovando gracias al recambio de dichos detalles, dando la ilusión de progreso y evolución. Esto genera modas que permiten que el consumo se mantenga estable y el público pueda segmentarse en grupos de consumidores diferenciados: "la industria cultural —como su antítesis, el arte de vanguardia— fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y vocabulario propios" (ibid., 144).

En "Sobre la música popular" (1941), Theodor W. Adorno expone nuevamente la falsedad de un estilo autoimpuesto y anacrónico que el Tin Pan Alley asumió en su búsqueda de comercializar el jazz en los años veinte. El sistema tonal, la cuadratura formal y el esquematismo melódico en el jazz eran para ellos signos de atrofia del gusto e imposición cultural: "A pesar de todas las aberraciones que ocurran, la canción de éxito conducirá siempre a la misma experiencia familiar, sin introducir nada fundamentalmente nuevo" (Adorno y Simpson 2002 [1941], 156).

La música industrializada depende, asimismo, de la ilusión de la libre elección: el espectador debe sentir que elige ese estilo o género por sobre otro, y ello implica una "pseudo-individualización". En su teoría del oyente (Hernández Iraizoz 2013), Adorno analiza factores de la escucha musical de este tipo de industria, basado en niveles crecientes de "comprensión del sentido musical [...], que no puede ser entendido solamente a través del reconocimiento" (ibid., 172-173).

Unos años después, Umberto Eco busca retomar la pregunta de por qué la música masiva es tan exitosa y efectiva, teniendo en cuenta su baja calidad. Su crítica a la industria cultural y lo que él llamó la "canción de consumo" o "música gastronómica" (1984 [1962], 313-314) está centrada en el "plagio circular y sistemático" en el que caen los compositores, que se basa en el "uso excesivo de fórmulas" y la exclusión operativa y sistemática de la excepción, la innovación y la disonancia, acusando una total "ausencia de intención artística". Sin embargo, elige preguntarse qué ocurre con la subjetividad y la recepción de dichos objetos culturales.

No considera que la música de evasión sea mala en sí misma, ni que toda sea equivalente —aquí también hay una diferencia crucial con el pensamiento adorniano—. Para él es necesario gozar "de momentos de reposo y de distensión en los que la llamada elemental de un ritmo repetido [...] se revela como complemento indispensable de una vida psíquica equilibrada" (ibid., 321).

Es decir, la diversión y la evasión son necesarias y lógicas en la actividad diaria, y se alcanzan gracias a dicha repetición y mundanidad. Para Eco, lo peligroso de la música, por él llamada "gastronómica", no es su función de esparcimiento sino su omnipresencia. Sin historia ni antecedentes, esta música industrial y prefabricada se interpone entre sujeto y ocio, ofreciéndose como único modo de distracción y opacando otras ofertas artísticas.

Dispositivo de grabación y escucha en el siglo XX

Sophie Maisonneuve (2007) reflexionó sobre el desfase y el ajuste entre dispositivo técnico-objeto y sujeto que, a lo largo del siglo XX, fue dando paso a una escucha musical que "permite la apreciación, el disfrute y la emoción", proceso en el cual "la opacidad del dispositivo se hace a un lado y da lugar a sentimientos de lo 'natural', de 'evidencia', de 'familiaridad', incluso de 'fidelidad'" (53). La autora sostiene que la percepción musical naturalizada de que lo que se oye es normal —y real— implica una distancia respecto al sonido fonográfico que tardó décadas en gestarse, con "el oyente y los objetos, el dispositivo y la disposición imbricándose entre sí" (53).

La percepción musical durante todo el siglo mutó cambiando de soportes y de socialización —de la escucha familiar a la privada, su relación con la radio y el tiempo de ocio—. Durante los años treinta y cuarenta la codificación de la expresividad musical fue adaptándose a un público creciente y con cada vez mejores medios económicos de acceso a la música grabada; en esos años sus limitaciones tecnológicas en relación a la fidelidad se solucionaron con la grabación eléctrica¹.

La fidelidad de la grabación eléctrica y la duración de los discos de vinilo, perfeccionados posteriormente por la grabación multipista y el CD, produjeron un pasaje que Maisonneuve denominará como una transición de un medio "opaco" a uno "transparente", en el cual "el objeto deja ver cada vez más y con más evidencia aquello que quiere mostrar, que no interfiere en esa mediación con su 'corporeidad" (ibid., 55). Esto ocurriría recién después de finalizada la Segunda Guerra Mundial con el arribo de la cinta magnética, ajuste técnico que terminó de asimilar el sonido grabado a la ejecución musical². La afición, entonces, crea una sensibilidad de la escucha fonográfica con base en estos objetos técnicos y "terminan por reconocer la especificidad del sonido fonográfico y del placer que pueden sacar de esta mediación musical particular" (ibid., 56). La mediación se convierte en su propio referente.

El siglo XXI trae el fenómeno de la portabilidad musical, que comienza previamente con la aparición y generalización del *walkman* en los años ochenta, continúa con el *discman* en los noventa y alcanza su punto máximo con el iPod en 2001, el cual contaba con una capacidad de 5 Gb. Estos reproductores móviles introdujeron un nuevo ajuste perceptivo, que realizó dos cambios de escala paralelos: la fidelidad —de una cinta de baja calidad como es la cassette a la grabación digital en alta definición— y la duración de escucha —de veinte minutos (una cara de un *long-play* o *cassette*) a más de ochenta (un CD)—.

¹⁾ Este desfase se veía plasmado en el tiempo de escucha de los primeros discos de acetato, que no solía superar los cinco minutos: "era del todo excepcional que una cara [de un disco] durase cinco minutos y medio" (Day 2001, 18).

²⁾ Así como su ilusión, ya que la mayoría de las grabaciones magnéticas se hacían con varias pistas y tomas por obra, simulando la continuidad y simultaneidad de la ejecución musical.

La industria cultural del siglo XXI

Como explica Fréderic Martel (2013), la industria cultural en el cambio de siglo se vio afectada por la concentración económica, la liberalización y la creciente preeminencia de los medios de comunicación. Respecto al modelo de negocios de las compañías discográficas, desde los años noventa en la industria musical prevalece un modelo muy simple: existen cuatro major companies —Universal, Warner, Sony y EMI—, que poseen varios sellos discográficos menores o minors que se agrupan por género musical o región geográfica, y cuyo objetivo es representar todo el espectro de los gustos del público, intentando vender más a cada vez más consumidores³.

En el sector de la radio, la influencia de la música pop ha sido total gracias a la creciente liberalización del manejo de licencias radiales, que le permitió al grupo Clear Channel convertirse en dueño de más de mil doscientas radios en Norteamérica, alrededor de 1993. Este monopolio radial influyó decisivamente en la escucha musical de Estados Unidos gracias a la *playlist*, la *sindication* y la *payola*, estrategias lindantes con la ilegalidad y la competencia desleal, que tendieron a uniformizar la programación radial imponiendo pocas canciones, la mayoría de ellas pagadas por las discográficas en el contexto de programas radiales genéricos sindicados (Martel 2013, 132).

Por su parte, los premios —Grammy, AMA, etc.— son un acontecimiento mediático muy importante, altamente condicionado y estructurado por las discográficas, las radios, las emisoras de TV y los portales de noticias en su lucha por imponer artistas y canciones. Para Martel sirven para la promoción internacional de artistas, "definen lo que es *mainstream* y lo que no" (ibid., 133-134).

La industria fonográfica, en las últimas tres décadas, con la progresiva declinación de los soportes físicos, se estructuró en estos tres factores: los medios de comunicación se hacen eco de los premios, por ser eventos patrocinados, las radios repiten —económicamente condicionadas— las mismas canciones y formatos enlatados de programas y los cuatro sellos controlan la producción musical mayoritaria del mundo.

Características generales externas del teen pop

El teen pop (Cooper y Smay 2001; Negus 2011 [1992]), subgénero del pop (Shuker 2005), es una pequeña parte de la música masiva internacional. Surgido a fines de los noventa, de la mano de Britney Spears y Christina Aguilera, gran parte de sus características es compartida —y muchas veces extraída de— otras músicas de moda, pero podemos enumerar algunas características musicales salientes compartidas por las artistas de las últimas dos décadas:

- 1. El abandono de la polaridad tónica-dominante del sistema tonal en favor de las relaciones de subdominante, y un uso mayor de escalas paralelas o modos (Davidson Ford 2017). Los acordes mayores y menores se siguen utilizando según relaciones diatónicas estables, pero con recursos provenientes del intercambio modal y una gran ambigüedad del centro tonal. Estos cambios en el lenguaje alteran la expresión y codificación de las emociones.
- 2. La división y ecualización clara y diferenciada de tres planos texturales: sección rítmica —percusión acústica y electrónica-bajo—, sección armónica —instrumentos armónicos acústicos, eléctricos y electrónicos— y voz o voces. Cada sección impone su jerarquía —privilegiando a veces lo armónico sobre lo rítmico o sobre la voz— y las alusiones genéricas muchas veces redefinen tanto la jerarquía, la temática lírica o la ecualización de cada sección (Von Appen y Frei-Hauenschild 2015).
- 3. La estabilización de una duración de entre tres y cinco minutos de las canciones a causa de un rango fijo de *tempos* de noventa a ciento veinte pulsos por minuto, la ejecución del estribillo antes del minuto y la inclusión —relativamente común— de solo o interludio instrumental —dependiendo de la época y la artista— (Shuker 2005).

³⁾ Por ello, Warner, EMI y Sony tienen, cada una, un minor dedicado al jazz —EMI tiene a Blue Note, Warner tiene a Nonesuch, Sony tiene a Epic— y otras dedicadas al rock, al pop, etc.

- 4. Una abundante referencialidad a otros géneros musicales o a estilos nacionales: muchas veces en una misma canción las diferentes secciones formales se caracterizan —en su búsqueda de contraste— por ser una sucesión de diversos géneros musicales (Myers 2017). El pop puede tomar "préstamos" de otros ámbitos y referencialidades musicales —como ironía, recurso emotivo, etc.— sin perder identidad estilística.
- 5. Explotación de la estética *Lo-fi*. Los sonidos sintéticos —ondas cuadradas, poca ecualización, distorsión, el uso de *vocoder*—, de baja "resolución" sonora —8 y 16 *bits* y la utilización de recursos técnicos que desnudan el procesamiento del sonido y se relacionan con maquinarias antiguas —*wave sweeping, timestretching, pitch scaling*, provenientes de la manipulación de discos y cintas— son algunos de ellos (Conter 2016).

Al tratarse de un género musical que busca el reconocimiento, la difusión y el consumo masivo e internacional, este es el sonido que en los últimos veinticinco años busca dominar el éter, las pantallas y la programación de espectáculos del mundo.

Alienación y experiencia estética: los aportes de Eco (Verfremdung) y de Carvalho (sensibilidad musical)

Umberto Eco (1984 [1962]) considera la alienación como una situación que trasciende la definición marxista —la escisión que sufre el trabajador respecto al trabajo mismo y su producto, a causa de las condiciones de producción que lo condenan a una relación de ajenidad respecto al mundo—, definiendo una alienación intrínseca a la producción y la relación con los objetos, "una alienación en el objeto, por el hecho mismo de que yo lo he producido y de que éste amenaza continuamente intervenir en m² (252). Este tipo de alienación "constituye el problema de la relación de cualquier ser humano con el mundo de las cosas que lo rodea", es un Alienarse-en-algo (Verfremdung),

una forma de comportamiento psicológico, a menudo fisiológico, que influye tanto en nuestra personalidad que acaba traduciéndose en relación objetiva externa, en relación social. [...] Va desde la estructura del grupo humano al que pertenecemos hasta el más íntimo y menos verificable de nuestros comportamientos psíquicos [...]. Por el hecho mismo de vivir, trabajando, produciendo cosas y entrando en relación con los demás, estamos *en la* alienación (ibid., 253-254).

La Verfrendung es producida por un objeto por el simple hecho de utilizarlo, y está tan generalizada hoy en día a causa de que "la máquina", que antes era un artefacto extraño e incómodo a la medida de un mundo opresivo, pasó a ser, gracias a la ergonomía y el diseño, un objeto grato y cómodo, incluso bello. "El hombre se integra armoniosamente en su propia función y en el instrumento que la permite", sin darse cuenta de que esa relación material lo oprime, pues ese acople "aquieta todas nuestras energías" (ibid., 257). Ese placer, típico de una sociedad industrializada, es el que experimentamos ante la transparencia y fidelidad que caracterizan a un sonido bien ecualizado, así como con su portabilidad.

José Jorge de Carvalho (1998) se propuso analizar el condicionamiento cada vez más creciente llevado a cabo por medios y objetos técnicos en la escucha musical contemporánea, y planteó que desde los años noventa las distinciones de clase dan paso a "un clima más cosmopolita, estimulando a la convivencia de estilos musicales formalmente muy distintos entre sí", pero en el cual se "homogeneiza el impacto sensorial de la música" (255). Considera que la diversidad es algo positivo porque abre horizontes y permite experimentar musicalmente, pero que, sin embargo,

Las tecnologías de grabación y reproducción que hacen posibles estos tránsitos [...] se basan en un gusto estandarizado [...]. Las diferencias radicales de forma y estructura son ahora suavizadas por las intervenciones homogeneizadoras de los procedimientos de grabación y reproducción (ibid., 256).

El marco sonoro se ha reducido a ser la experiencia de un oyente-espectador central al que se le asegura la transparencia o "fidelidad" del medio que le transmite ese mensaje. El formato digital ha tenido como contrapartida una experiencia estética occidental y totalizante, que apunta a la jerarquización y distinción de diferentes planos sonoros y a la mayor claridad musical posible, técnicamente ultra procesada.

Acordes, notas e instrumentos se distinguen fácilmente a partir de la "ecualización" o la manipulación tímbrica de los instrumentos y del aumento o reducción de intensidades y frecuencias. Si bien de Carvalho no los menciona, consideramos que la jerarquización de las capas sonoras a partir de la dinámica —aumento o reducción del volumen— y el *paneo*, o distribución espacial de dichas capas e instrumentos en la estereofonía, son tan importantes como la ecualización.

Estos recursos de edición se orientan a dos cuestiones: la voz como organizadora de las demás capas sonoras —su dinámica, registro y centralidad en el paneo son punto de referencia— y la utilización de un rango estandarizado de dinámica —entre los cincuenta y los cien decibeles—, un volumen que no permite sutileza o expresividad. Para de Carvalho, "una vez que [un técnico] aprendió a ecualizar, tenderá a tratar todas las masas sonoras [...] prácticamente de la misma manera" (ibid., 256), construyendo una percepción nítida y centralizada, que se experimenta como realista. La difusión de los medios masivos de comunicación adapta y acostumbra al oyente a estas formas perceptivas.

Conclusiones

Los avances técnicos de los últimos treinta años, privativos de la digitalización, han permitido a los músicos lograr una pureza y claridad sonora inéditas y una intimidad y calidez antes inimaginables. Con la transparencia del medio como característica principal y la portabilidad como su forma de adopción y universalización, este tipo de sonido, ecualizado, sintético, electrificado y altamente editado se convirtió en una enunciación universal inevitable y mandataria para los artistas emergentes.

El sonido digital, al presentarse como "transparente" no requiere competencias específicas, o "condiciones de desciframiento" como postula Bourdieu, ya que son bienes simbólicos accesibles a una percepción inexperta. La tecnología de la grabación y la edición, que antes habían implicado una alianza con los músicos a los fines de mejorar sus posibilidades estéticas y técnicas (Théberge 2006) ha dado como resultado una escucha uniformizada y alienante.

Así se reduce el espectro de música disfrutable a aquella que cumpla dichas exigencias, dificultando el acceso a sonidos cuyas características sean muy diferentes a las de la música industrial actual, gestando un imaginario sonoro restringido a organizaciones sonoras más bien escasas, estrictas y mayormente sintéticas. Este imaginario se sostiene y generaliza a partir de un dispositivo mediático que interrelaciona espectáculos audiovisuales —videoclips, festivales—, el éter —radios FM— y una industria discográfica omnipresente.

Músicas diversas como el pop latino, el indie rock o el trap, cuyo denominador común es la centralidad del procesamiento sonoro, pueden ser disfrutadas por un mismo sujeto, sin contradicciones estéticas. Dicho sujeto puede incluso calificarlas como pertenecientes a estilos musicales distintos sin atención a su homogeneidad sonora global. En el caso de la música pop, los rasgos que hemos enumerado funcionan como "metro patrón" para la producción de nuevas músicas.

El consumidor cultural pierde por completo la percepción y la manipulación del objeto —CD, LP o cassette— al generalizarse la portabilidad y abaratarse los servicios de *streaming*. Su dispositivo puede evocar múltiples repertorios casi inmediatamente en cualquier lugar, disfrazando en ese libre albedrío altamente condicionado —por la experiencia estética previa y por la selección algorítmica de cada plataforma—. Así, el usuario experimenta la *Verfremdung* relajada y complacientemente: con la posibilidad de oír "su" música en cualquier lugar.

Alienado por el cómodo aparato, pierde la perspectiva de una audición crítica y diversa y musicaliza todos los momentos de su vida por igual, interpelado constantemente por algoritmos y *playlists*. Esta sonoridad tan normativa como placentera exige nuevas herramientas teóricas para su discusión: ¿cómo evaluar y analizar las características materiales de la producción sonora? ¿Cómo fomentar la diversidad de géneros y artistas? Estos usos y hábitos musicales llevan largo tiempo desarrollándose, han llegado para quedarse y exigen reflexiones profundas y actualizadas.

Bibliografía

Adorno, Theodor. 2004 [1972]. Escritos cociológicos I. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. 2012 [1947]. Dialéctica de la Ilustración. Buenos Aires: Caronte.

Adorno, Theodor, y George Simpson. 2002 [1941]. "Sobre la música popular". *Guaraguao* 6, núm. 15: 155-190.

Amoruso, Nicolás. 2008. "Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz". A parte Rei 55: 1-14.

von Appen, Ralf, y Markus Frei-Hauenschild. 2015. "AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus — Song Forms And Their Historical Development". German Society for Popular Music Studies. www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf. (Consultado el 11 de enero de 2021).

De Carvalho, José Jorge. 1996. "Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1: 253-271.

Conter, Marcelo. 2016. Lo-Fi: Música pop em Baixa definição. Curitiba: Appris.

Cooper, Kim, y David Smay. 2001. Bubblegum Music is the Naked Truth. Los Ángeles: Feral House.

Davidson Ford, Grant. 2017. "Adele's Hello: Harmonic Ambiguity & Modal Inflection in Contemporary Pop". En *Popular Music Studies Today*, editado por Julia Merrill, 111-120. Kassel: Springer.

Day, Timothy. 2001. "Escuchar grabaciones". En Un siglo de música grabada. Madrid: Alianza.

Eco, Umberto. 1984 [1962]. La obra abierta en las artes visuales. En Obra abierta. Barcelona: Ariel.

Hernández Iraizoz, Daniel. 2013. "Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*" 28, núm. 80: 123-154.

Maisonneuve Sophie. 2007. L''a voix de son Maître: L'avènement d'une écoute musicale nouvelle au XXe siècle". *Communications* 81: 47-59.

Martel, Fréderic. 2013. Cultura mainstream. Buenos Aires: Taurus.

Myers, Taylor. 2017. "Genre Modulation as Sectional Divider". En *Popular Music Studies Today*, editado por Julia Merrill, 235-243. Kassel: Springer.

Negus, Keith. 2011 [1992]. Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry. Londres: Edward Arnold.

Théberge, Paul. 2006. "Conectados: la tecnología y la música popular". En *La otra historia del rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street, 25-51. Barcelona: Robinbook.

Biografía

Guido Saá es Licenciado y Profesor en Artes (Orientación Música) por la Universidad de Buenos Aires y estudiante avanzado de la maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de nivel superior de Teoría de la Comunicación e Historia de la Música Popular en el Instituto Superior de Música Popular del Sindicato Argentino de Músicos, y como docente de enseñanza media en la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini y en otras escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Ha presentado diversos trabajos en congresos y jornadas tanto internacionales como nacionales con temas de investigación muy variados: pop femenino contemporáneo, música de videojuegos, rock progresivo, etc. Asimismo, es parte de la Comisión Organizadora del Frikiloquio (Coloquios sobre consumos y culturas freak, en sus cuatro ediciones a la fecha: 2014, 2015, 2017 y 2019).

Contacto: guido.saa@gmail.com.

X	
CC	
N	
GR	
ES	
\bigcirc	
CH	
TL.	
ΕN	
\mathbf{O}	
DI	
ΞN	
π.	
JSI	
C	
IC	
O	
GÍ	
Α	
Y	
I.A	
٩S	
V	
П	
Ю	
R	
N	
ΑT	
)A	
S	
M	
U	
SI	
CC	
)I	
Ć	
)(·	
iI(
CA.	
S	
DI	
EΙ	
Ó	
VF	
N	
IF.	
ST	
N	
VI	
ZS'	
TT	
GA	
۸D	
O	
RI	
FS	

Corrientes del pensamiento

Luis Merino Montero

Mesa temática 1

"Articulación institucional de lo público y lo privado en las múltiples dimensiones de circulación

musical en Chile entre 1948 y 1973"

Hacia fines de la década de 1940, se produce en Chile la confluencia de dos grandes procesos institucionales. Por una parte, está el establecimiento definitivo del tramado de la música en la Universidad de Chile, que se inicia entre 1928 y 1940, y que se vertebra en una triple faceta: académica, de extensión y de investigación, la que permitió el surgimiento de un público amplio de clase media y educado, junto a la generación de un discurso sobre la música de parte de compositores, críticos y musicólogos. Por la otra, está la irrupción de las entonces corrientes europeas de vanguardia, gracias a la labor del creador holandés Fré (Frederick) Focke y su esposa Ria, avecindados en Chile desde fines de la década de 1940, y de instituciones privadas, entre las que jugó un papel fundamental el Grupo Tonus. El propósito prioritario de esta mesa temática es abordar el proceso de convergencia que se produjo entre ambos espacios institucionales, que se evidencia en iniciativas como los Festivales de Música Chilena impulsados por la Universidad de Chile, en los conciertos radiofónicos y en salas que llevara a cabo el Grupo Tonus, y en el hecho de que creadores como León Schidlowsky, Abelardo Quinteros, Gustavo Becerra-Schmidt, Eduardo Maturana, Roberto Falabella, José Vicente Asuar, René Amengual, Carlos Isamitt, Celso Garrido Lecca, Carlos Riesco, Alfonso Letelier, Miguel Aguilar, Pedro Humberto Allende, Juan Orrego-Salas y Tomás Lefever participaran, en grados variables, en estos dos ámbitos institucionales.

Esta temática guarda relación con dos proyectos de investigación FONDECYT:

a) Proyecto Nº 1160102 "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile".

Participantes:

Dr. Luis Merino, investigador responsable Dr. Cristián Guerra, co-investigador Dra. Silvia Herrera, co-investigadora Fernanda Ortega, tesista doctorado Catalina Sentis, apoyo técnico Julio Garrido, apoyo técnico.

b) Proyecto Nº 11170844 "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile (1945-1995)".

Participantes:

Dra. Daniela Fugellie, investigadora responsable

Personal técnico y ayudantes: Sergio Araya, Gerardo Marcoleta, Dianilexis Echevarría, Constanza Toledo y Daniela Nieto.

En esta mesa se presentaron las siguientes tres ponencias:

Dra. Daniela Fugellie. ¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959).

Dra. Silvia Herrera. Los Festivales de Música Chilena y su relación con los creadores vinculados con el Grupo Tonus: 1948-1969.

Dr. Cristián Guerra. Redes institucionales en la circulación de obras religiosas de compositores vinculados con la Agrupación Tonus (1955-1967).

Participaron además con sus comentarios dos jóvenes investigadores: Catalina Sentis y Julio Garrido.

Dr. Luis Merino Moderador Daniela Fugellie Videla

¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959)¹

Resumen

Este texto explora las relaciones de la agrupación de música contemporánea Tonus con otras instituciones musicales y culturales de la época. Partiendo de la base de que la historia de la música docta del siglo XX chileno ha sido principalmente narrada a partir de las actividades centralizadas en la Universidad de Chile, los nexos de Tonus con esta y otras instituciones reflejan la existencia de espacios alternativos para el cultivo de la música docta en Chile, los que han tendido a ser invisibilizados en el marco de la historia "oficial".

Palabras clave: Tonus, dodecafonía, institución, Fré Focke, Universidad de Chile.

Alternative institutions?: The relation between the group Tonus and the musical institutions of its time (1947-1959)

Abstract

This paper explores the relationship between the contemporary music group Tonus and other musical and cultural institutions of its time. Based on the premise that the history of art music in the twentieth century in Chile has been mostly written from the perspective of activities centering on the Universidad de Chile, the connections of Tonus with this and other institutions reflect the existence of alternative spaces for the development of art music in Chile, which have been made invisible by the "official" history.

Keywords: Tonus, twelve-tone music, institution, Fré Focke, Universidad de Chile.

¹⁾ Este trabajo es parte de mi proyecto Fondecyt de Iniciación 11170844, "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile (1945–1995)". Agradezco especialmente la generosidad del Prof. Dr. Luis Merino al posibilitar desde el año 2017 diversas instancias de diálogo e intercambio entre mi proyecto y el proyecto liderado por él: "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1972 en el marco de la Universidad de Chile" (Fondecyt regular 1160102).

¿Institucionalidad alternativa? Las relaciones del grupo Tonus con las instituciones musicales de su época (1947-1959)

La agrupación de música contemporánea Tonus fue creada hacia fines de 1952, aunque las redes interpersonales que llevaron a su creación se remontan al año 1947, con la llegada del compositor y pianista holandés Fré Focke (1910-1989) a Chile. De antemano, las características principales de la agrupación podrían parecer peculiares para la vida musical chilena, al estar el grupo conformado por una mayoría de compositores e intérpretes que emigraron a Chile desde Europa, por su énfasis en la música dodecafónica y por haber realizado sus actividades en lugares atípicos para la música, como lo fueron los Institutos Chileno-Británico, Chileno-Francés y Chileno-Alemán de Cultura. Sin embargo, las actividades de Tonus demuestran que la agrupación se relacionó con diversas instituciones de la vida musical y cultural chilena de su época, a las que dedico estas breves consideraciones.

Los conceptos de "institución" e "institucionalidad" sin duda ofrecen perspectivas interesantes para el estudio de la historia musical, invitándonos a explorar los mecanismos que han posibilitado y sustentado el desarrollo de determinadas músicas y sus discursos, mientras que otras han sido invisibilizadas en la historia "oficial" justamente al verse marginadas de procesos de institucionalización. Coincidiendo con el período en el que se desarrolló el trabajo del grupo Tonus, Luis Merino y Julio Garrido sostienen que el lapso comprendido entre 1928 y 1973 estaría definido por la hegemonía institucional de la música en la Universidad de Chile, lo cual se fundamentó en la ley de la República núm. 6696, determinándose así un "paradigma monoinstitucional" que habría sido reemplazado por uno "multiinstitucional" a partir de 1973, período en el que dicha ley fue derogada de facto, a lo que se sumó el surgimiento de las universidades privadas, con lo cual la hegemonía y poder institucionales se dividieron paulatinamente entre diversas instituciones (Merino y Garrido 2018, 84).

En el marco de mi proyecto de investigación, "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile, 1945-1995", he partido de la premisa de que, durante el período designado por Merino y Garrido como "monoinstitucional", existió una escena musical que se desarrolló al margen de la institucionalidad oficial centrada en la Universidad de Chile. Con una actividad musical centrada especialmente en la música de cámara, el nacimiento de la interpretación históricamente informada y la música contemporánea, los "espacios alternativos" del desarrollo de otras músicas se concentraron en torno a los institutos culturales europeos, como los ya mencionados Institutos Chileno-Británico y Chileno-Alemán de Cultura, además del Goethe-Institut Santiago, que se suma en la década de 1960. Por ejemplo, los institutos culturales extranjeros fueron los lugares donde por primera vez se presentaron en Chile charlas sobre música electrónica, películas musicales experimentales y jazz europeo. De igual manera, podríamos agregar que el Taller Experimental del Sonido, pionero en la música electroacústica chilena y mundial, funcionó en 1957 en la Universidad Católica —no en la Universidad de Chile—, lugar en el que por esos mismos años se realizaron conciertos de Tonus. También se puede afirmar que compositores centrados en la Universidad de Chile se nutrieron de lo que sucedía en otros espacios. Así, por ejemplo, Gustavo Becerra-Schmidt cultivó vínculos con Tonus, mientras que alumnos de la Universidad de Chile conocieron a Focke y tomaron clases particulares con él (Fugellie 2018).

Si bien es indudable que estas "otras" instituciones brindaron un espacio para el cultivo de la música docta, también es posible constatar que esta escena musical desarrollada al margen de la Universidad de Chile no ha tenido un lugar primordial en la narrativa de la historia de la música del siglo XX chileno, por razones que pueden explorarse desde una perspectiva institucional. Así, mientras que la importancia del proceso de institucionalización de la música al interior de la Universidad de Chile a partir de 1928 es un hecho innegable y relevante para cualquier estudio de la música chilena de tradición escrita del siglo XX, también es posible constatar que el sistema musical centralizado en la Universidad de Chile tuvo consecuencias historiográficas. En el caso de Tonus, resulta curioso constatar que el nombre de Focke aparece como profesor en las biografías de diversos compositores chilenos recopiladas en la Historia de la música en Chile de Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel (1973). Sin embargo, el libro no ofrece una biografía de Focke y la mención de Tonus se limita a la frase: "1949. Se crea el Grupo Tonus, dedicado a la música contemporánea" (Claro y Urrutia 1973, 132), que, por lo demás, es inexacta en el año de creación del grupo.

Este ejemplo, que no podré ampliar a otros dada la breve extensión del presente texto, invita a reflexionar sobre las implicancias del "paradigma monoinstitucional" desde un punto de vista historiográfico. Si partimos de la base de que entre 1928 y 1973 no existió una institución única que tuviera el monopolio de la interpretación, composición y enseñanza de la música de tradición escrita en Chile, entonces podríamos afirmar que la "monoinstitucionalidad" constituye en primera línea una problemática historiográfica que es importante revisar críticamente. En la medida en que la principal producción historiográfica hasta 1973 se realizó desde el interior de la Universidad de Chile, la institución tendió a reproducir historias sobre sí misma, invisibilizando a actores, tendencias musicales o agrupaciones que no pertenecieron a la institucionalidad oficial. Esta problemática está aún vigente, en cuanto la producción de conocimiento sobre estas otras instituciones es aún escasa.

Por ser la Universidad de Chile el primer lugar de la enseñanza de la musicología como disciplina, esta institución dio a su vez las pautas sobre el tipo de producción musicológica que debiera realizarse en nuestro país. Así, hasta el día de hoy en Chile se investiga principalmente sobre música y músicos "chilenos", mientras que un holandés con estudios en Austria como Focke o un húngaro-austríaco argentinizado como Esteban Eitler (1913–1960) pueden haber estrenado sus obras en los mismos escenarios que sus pares chilenos, pero de alguna manera sus figuras han sido demasiado "extranjeras" como para ingresar al canon musical chileno. En síntesis, la perspectiva monoinstitucional ha llevado a la selección de un círculo de compositores y de músicos, dejando a otros y otras fuera de nuestra historia musical. Detrás de esto resuena el concepto del "poder" o, en palabras de Michel Foucault, el "archivo", entendido como "la ley de lo que puede ser dicho", que selecciona los discursos y acontecimientos determinando que algunas figuras

se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extremada palidez (Foucault 2002, 219-220).

Los enunciados se encuentran implícitos y es nuestra labor develarlos, para lograr una visión más amplia de la música del siglo XX chileno.

Panorama de redes institucionales de Tonus²

Fundado por Fré Focke, Esteban Eitler —quien llegó a Chile desde Argentina en 1952— y por Eduardo Maturana (1920-2003), todos los cuales eran compositores interesados en la música dodecafónica y al mismo tiempo ejercían como intérpretes, Tonus realizó desde 1953 ciclos de conciertos organizados de manera independiente. En ellos se interpretó un repertorio eminentemente internacional, donde obras de los fundadores del grupo se combinaban con las de otros compositores chilenos —Gustavo Becerra-Schmidt, José Vicente Asuar, Abelardo Quinterios, entre otros—, además de repertorio dodecafónico del grupo brasilero Música Viva —César Guerra-Peixe y Claudio Santoro—, los principales compositores de la segunda Escuela de Viena —Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern— y obras dodecafónicas compuestas en los Estados Unidos, Holanda, Inglaterra y otros países. En 1955 se integró León Schidlowsky, ex alumno de Focke, a la organización de los conciertos, pero poco después, en 1957, Eitler y Focke se irían de Chile, lo que finalmente desembocó en el término del grupo en 1959. La internacionalidad del repertorio se condice con los intérpretes que tocaron en los ciclos de Tonus, entre los que figuran junto a Eitler y Focke diversos emigrantes europeos, entre ellos, el cellista y oboísta Hans Loewe, el fagotista Hans Karpisek, el clarinetista Rodrigo Martínez y la violinista Magdalena Ötvös.

²⁾ Para un panorama del desarrollo de Tonus, remito a mi texto "Tonus. Vanguardia underground y dodecafonía en la década de 1950 en Chile", publicado en el marco de la grabación de un CD doble con obras de los compositores esta agrupación. La música y otros materiales también pueden ser consultados a través de este enlace: www.proyecto-tonus.com. Véase también Fugellie 2019.

Una primera institución independiente que podría ser designada como un antecedente de Tonus fue "Euphonia. Sociedad Internacional de Música", fundada en 1947 por Pablo Garrido, junto a su hermano, el pianista Raúl Garrido; el violinista Pedro D'Andurain y Eduardo Maturana. Este grupo organizó conciertos, generalmente vinculados a auditorios radiales, de música de diversos estilos del siglo XX, incluyendo también a compositores antiguos tales como Henry Purcell o Benedetto Marcello, algo que también se refleja en las actividades de Tonus. Maturana, que en 1947 escribió, de manera autodidacta, sus primeras obras dodecafónicas (Herrera 2017), puede considerarse como una figura clave en las redes de la vanguardia que se conformaron en Chile. De acuerdo a Maturana, el encuentro entre Focke, Garrido, Pedro D'Andurain y él mismo se habría producido ya en 1947 o 1948. Un último programa de Euphonia encontrado por mí es de 1952: en este programa, Focke y Eitler interpretaron sonatas antiguas en flauta y piano (Fugellie 2018). Las continuidades entre Euphonia y Tonus son evidentes, ya que ambos proyectos se identificaron con un repertorio internacional y acudieron a los espacios radiales, además de combinar el repertorio de los siglos XVII/XVIII con obras del siglo XX.

Otra institución con la que Tonus interactuó en sus comienzos fue la revista Pro Arte (1948-1956). Su editor Enrique Bello velaba por un enfoque marcadamente internacionalista, informando sobre el acontecer artístico en capitales tales como París, Londres y Nueva York. Para estos efectos, su editor se encontraba en contacto con las embajadas respectivas. Los primeros conciertos de música contemporánea en los que Eitler y Focke tocaron juntos en Chile fueron organizados por Pro Arte, que en 1952 había fundado un club en la calle San Antonio, donde funcionaba una sala de exposiciones y se organizaban conciertos y teatro. En los conciertos también figuran otros intérpretes habituales de Tonus, como Martínez, Loewe y Karpisek. Si bien Pro Arte constituía un proyecto independiente, la revista publicaba igualmente críticas de conciertos de Juan Orrego-Salas, Federico Heinlein y otras personalidades vinculadas a la Universidad de Chile. En este marco, hay que señalar que Enrique Bello trabajaba en cargos administrativos del departamento de música de dicha universidad. La conexión con Pro Arte refuerza el discurso internacionalista de Tonus, ofreciendo un espacio abierto a las artes actuales a nivel mundial, el que es coherente con el repertorio cultivado por Tonus. Si consideramos que estos proyectos coincidieron con el gobierno de Gabriel González Videla, no hay que obviar su componente político, al proponer una apertura a las vanguardias internacionales en un momento en que el gobierno proclamaba una ideología nacionalista (Fugellie 2018).

Por su parte, Eitler era músico oficial de la Radio Cooperativa Vitalicia, un trabajo probablemente conseguido por Maturana. En la radio participaba como Don Esteban y sus Trotamundos, acompañado de Don Roy —que era el mismo Rodrigo Martínez del grupo Tonus—. En diciembre de 1952, se realizaron los primeros conciertos donde figura el nombre de Tonus en sus anuncios, justamente en esta radio. El vínculo con la radio a través de Eitler y Martínez deja de manifiesto la existencia de conexiones entre la escena de la música popular y la música de vanguardia, las que sin duda podrían ser profundizadas, abriendo un entendimiento más amplio sobre esta vanguardia chilena que, lejos de los prejuicios que suelen tildar a esta música como dogmática, promulgaba ideas de libertad creadora y su derecho a ser parte de una comunidad internacional.

Como contrapunto a estas instituciones "alternativas" para efectos de la música docta, se pueden observar las relaciones de Focke con dos instancias de carácter oficialista, partiendo con los Festivales de Música Chilena realizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Focke pudo participar de los festivales por primera vez en 1952, cuando cumplió los cinco años de residencia en el país que exigía el concurso para extranjeros. Sus premios en 1952 —segundo premio para la Sinfonía de la ópera Deirdre— y 1954 —segundo premio para su Segunda sinfonía— lograron posicionarlo como compositor en el país. Muchas reseñas y recuerdos de compositores de la época testimonian el impacto que significó escuchar la Sinfonía de la ópera Deirdre. Entre ellos, figuran los compositores vinculados de diversas maneras a la Universidad de Chile, Cirilo Vila, Miguel Aguilar y Fernando García.

Por otra parte, Focke tuvo también participación de la Asociación Nacional de Compositores (ANC). En 1950, el compositor figura como "socio correspondiente" de la asociación y como pianista de los ciclos de conciertos que se realizaron en el Hotel Carrera hasta 1954. Su nombre está vinculado a las únicas audiciones, durante estos ciclos, de obras de Schönberg, Dallapiccolla y otros compositores de una vanguardia lejana al neoclasicismo. Destaca además que Focke acompañara en estos conciertos a Margarita Valdés, esposa de Alfonso Letelier, quien fue el presidente de la ANC entre 1950 y 1956. En esta misma época, Letelier fue presidente del directorio del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, por lo que este vínculo podría explicar la llegada de los conciertos de Tonus al Instituto Chileno-Alemán. Pero la ANC está también vinculada al término de Tonus: como mencioné, en 1957 Eitler y Focke se fueron de Chile, quedando Schidlowsky a cargo del proyecto. Schidlowsky y Maturana dan cuenta de una fusión entre Tonus y la ANC en 1959. En ese momento, Domingo Santa Cruz era el presidente de la ANC y la fusión coincide con una mayor apertura a la vanguardia, observada por Luis Merino para los Festivales de Música Chilena a partir de 1958, destacando las interpretaciones de obras de antiguos alumnos de Focke, como Aguilar, Garrido-Lecca, Schidlowsky y Lefever (Merino 1980). En 1961, Maturana asume como secretario de la ANC y Schidlowsky como tesorero. Entre 1963 y 1965, Pablo Garrido fue el nuevo presidente, con Maturana como secretario y dos alumnos de Focke, Tomás Lefever y Leni Alexander, como tesoreros. Así, los antiguos miembros de Euphonia y de Tonus llegan a ocupar puestos en la institución que agrupaba a los compositores oficialistas chilenos. Schidlowsky, por su parte, llegó a ser director del Instituto de Extensión Musical en 1962. Con eso se cierra el círculo que acerca paulatinamente a la vanguardia de un perfil independiente hacia la institucionalidad oficial. Sin embargo, desde 1959 la ANC no siguió realizando ciclos de música de cámara de un perfil internacional, que era el eje de Euphonia y de Tonus. Por ende, mientras los compositores de orientación vanguardista lograron posicionarse institucionalmente, la realización de antologías de música internacional del siglo XX desapareció con Tonus (Fugellie 2018).

Conclusiones

Estas breves consideraciones demuestran que junto a la Universidad de Chile convivieron una serie de otros espacios para la música, en torno a los cuales se agruparon personas diferentes a las que se reunían en la Universidad de Chile, y que se vinculaban a espacios tan diversos como la escena de la radio y sus orquestas populares, las artes y la música antigua. Destaca en este contexto la participación de emigrantes europeos residentes en Chile. Sin embargo, hay que señalar que los límites entre la escena oficial y la nooficial son permeables. Existen figuras que transitaron con bastante libertad entre la Universidad de Chile y otros espacios, por lo que probablemente sea más pertinente hablar de una vida musical dinámica, que de nichos sin contacto entre sí. Figuras como Alfonso Letelier, Enrique Bello, Gustavo Becerra-Schmidt o el mismo Eduardo Maturana transitaron entre diversos espacios institucionales, propiciando nuevas redes personales y nuevos espacios para la música. Por lo mismo, encasillarlos como parte del oficialismo o de lo alternativo invisibiliza su función de puentes. También se puede observar que los encuentros entre diversas instituciones pueden significar que los proyectos pierdan su carácter propio, como sucedió con Tonus al fusionarse con la ANC. Esta fusión llevó a que se privilegiara la música compuesta en Chile, mientras que la difusión de la vanguardia internacional perdió un lugar central en la vida musical local.

Bibliografía

- Claro, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel. 1973. Historia de la música en Chile. Santiago de Chile: Orbe.
- Foucault, Michel 2002 [1969]. La arqueología del saber. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fugellie, Daniela. 2018. "Musiker unserer Zeit". Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika. Munich: text + kritik.
- Fugellie, Daniela. 2019. "Documentos para una historia del grupo de vanguardia Tonus (1952–1959)". Resonancias 23, núm. 44: 133-41.
- Fugellie, Daniela. 2020. "Tonus. Vanguardia underground y dodecafonía en la década de 1950 en Chile". Proyecto Tonus. http://www.proyecto-tonus.com. (Consultado el 17 de agosto de 2020).
- Herrera, Silvia. 2017. Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Merino, Luis, y Julio Garrido. 2018. "La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica". Resonancias 22, núm. 42: 79-114.
- Merino, Luis. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". Revista Musical Chilena 34, núm. 149-150: 80-105.

Biografía

Daniela Fugellie es académica y directora del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en Santiago de Chile. Entre 2017 y 2020 fue investigadora responsable del proyecto Fondecyt 11170844, "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile (1945-1995)". Es doctora en musicología por la Universidad de las Artes de Berlín y magistra artium en musicología, historia del arte y gestión cultural por la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar y la Universidad de Jena. Entre sus áreas de investigación se cuentan la historia de la música académica latinoamericana de los siglos XX y XXI y los procesos de transferencia cultural entre América Latina y Europa.

Contacto: dfugellie@uahurtado.cl

Silvia Herrera Ortega

Los Festivales de Música Chilena y su relación con los creadores vinculados con el Grupo Tonus: 1948-1969

Resumen

Entre 1948 y 1969, dos de los medios más importantes de estímulo a la poiésis y difusión de la música contemporánea nacional en Chile, fueron los Festivales de Música Chilena, creados y desarrollados al interior del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y el Grupo Tonus, organizado por un grupo de compositores-intérpretes independientes del alero universitario. Mi propósito ha sido generar un diálogo entre ambas entidades, atendiendo al perfil musical institucional o extrainstitucional que identifica a cada una, y tomando en cuenta la circulación, recepción, valoración, preservación y discurso de las obras producidas. En este diálogo, acudo a dos compositores -Roberto Falabella y Eduardo Maturana, que participan en ambos espacios quedando en evidencia la gran resonancia de éstos como alternativa en la poiésis musical. Es posible concluir, que con la presencia simultánea de estos dos medios, se produce en el país un proceso musical democrático, modernista y de plena contemporaneidad, que amplía su radio de conocimiento, comprensión y aceptación a un público amplio y diverso.

Palabras clave: Festivales de Música Chilena, Grupo Tonus, Roberto Falabella, Eduardo Maturana.

The Festivals of Chilean Music and their relation with artists linked to the Grupo Tonus: 1948-1969

Abstract

Between 1948 and 1969, two of the most important platforms for stimulating the poiesis and dissemination of national and foreign contemporary music in Chile were the Chilean Music Festivals, developed and carried out within the University of Chile's Institute of Musical Extension, and the Grupo Tonus, formed by independent composer-performers outside the university. My purpose here is to generate a dialogue between both entities, considering the institutional or extra-institutional musical profile that characterizes each one, and the circulation, reception, evaluation, preservation and discourse concerning the works they produced. In this dialogue, I go to two composers -Roberto Falabella and Eduardo Maturana, who participate in both spaces, showing their great resonance as an alternative in musical poetry. It is possible to conclude that, with the simultaneous presence of these two platforms, a democratic, modernist and fully contemporary musical process emerged in the country, expanding its influence, understanding and acceptance to a wide and diverse public.

Keywords: Chilean Music Festivals, Grupo Tonus, Roberto Falabella, Eduardo Maturana.

Los Festivales de Música Chilena y su relación con los creadores vinculados con el Grupo Tonus: 1948-1969

Los Festivales de Música Chilena

Los reglamentos de Premio por Obras, Festivales y Concursos de Música Chilena fueron creados el 22 de agosto de 1947, según Decreto Nº1128 de la Rectoría de la Universidad de Chile. El gestor e impulsor de esta iniciativa fue Domingo Santa Cruz, quien tomó como base el reglamento general que existía en la universidad sobre premios por obras desde 1933 y que se refería a "obras científicas, trabajos de investigación y producciones literarias o artísticas", beneficio que ningún músico había aprovechado¹. Estos acontecimientos marcaron un hito de gran trascendencia en el desarrollo de la música de arte del país, por cuanto desde la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929 —es decir, desde la incorporación de la música a las aulas de la Universidad de Chile— se venía gestando una rica y prolífera actividad musical reconocida en América por sus compositores, obras e intérpretes. Sin embargo, por carecer de una circulación sistemática y organizada dentro del país, la poiesis nacional era ignorada y por lo tanto carente de interés para sus coetáneos. Esta situación acaparaba cada vez más la preocupación de los músicos que dirigían el destino de la música institucionalizada. Durante el año 1946 se llevaron a cabo diversas sesiones de trabajo para generar entidades en beneficio y estímulo hacia la composición y su circulación. En 1947 la Junta Directiva del IEM, propuso al Honorable Consejo Universitario un plan para establecer los Premio por Obras, la realización anual de Festivales de Música Chilena (FMCh) y la creación de Concursos Variables y Circunstanciales; todo lo cual iba directamente en favor de la creación y circulación artístico-musical del país. En este contexto nos ocuparemos solo de los FMCh.

En el Reglamento de los Festivales de Música Chilena, se contempló su realización cada año; no obstante, la realidad fue hacerlos cada dos años y cuya misión era presentar la creación de los compositores nacionales y extranjeros avecindados por diez años en el país. Fueron programados entre octubre y noviembre en las fechas que la junta directiva consideró pertinente y se organizaban en conciertos sinfónicos y de cámara con las obras seleccionadas por el jurado de admisión. Al término del festival se concedían los premios en dinero y diplomas. Ambas categorías consideraban dos premios, y dos menciones honrosas. El aspecto más novedoso de los festivales constituyó la forma de adjudicar los premios; además del jurado de admisión, el público asistente podía también participar votando. Los requisitos para tener el derecho a votación eran, inscribirse previamente, asistir a los ensayos de las obras y a los conciertos. Se creó, además, una categoría de público votante, que abarcaba a compositores, técnicos y aficionados. Este sistema pretendía evitar injusticias, sospechas y parcialidades, al mismo tiempo que creaba un valioso compromiso entre compositor y escucha, dándole a este último, la oportunidad de conocer, comprender y manejar juicios de valor en torno a la música de arte chilena.

El musicólogo Luis Merino ha realizado un estudio en profundidad de los FMCh², haciendo un balance de su *modus-operandi* y de las enmiendas a que fue sometido para perfeccionar su realización con el fin de lograr la mayor equidad en sus resultados, destacando el indudable éxito en los objetivos por los cuales fueron gestados: estimular la poiesis musical, comprometer al público en el interés por la obra y su creador, generar una cultura valórica estético-estilística en el escuchar. Estos festivales se inician el año 1948, manteniéndose hasta 1969, siendo en total nueve festivales. En el año 1979 se reinicia nuevamente, sin continuación posterior. Entre 1948 y 1969 se presentaron 215 obras que en su gran mayoría fueron estrenos absolutos, es decir, un promedio de diez obras por año. En un lapso de veinte años, participaron 59 compositores de todas las generaciones y lenguajes musicales, lo que evidencia la dinámica que se generó en torno a esta iniciativa.

2) RMCh, XXXIV/149-150 (enero-junio, 1980) p.:80-105

¹⁾ RMCh, II/14 (octubre, 1946), pp.:3-6. Véase también en RMCh, III/24 (septiembre, 1947) p.:4

En su análisis, Luis Merino propone dos grandes etapas que caracterizan estos festivales de acuerdo a los lenguajes y estilos representados: la primera, desde 1948 a 1956 y la segunda desde 1958 a 1969. En términos amplios, en la primera predominan las sonoridades afines a la tradición clásico-romántica y en la segunda las tendencias de la nueva música que rompen con la tonalidad.

En la etapa primera, 1948-1956, participan mayoritariamente compositores de las primeras generaciones, muchos de los cuales están vinculados a la Universidad de Chile, los que se expresan en un lenguaje propio de la tradición decimonónica. En esta primera etapa, el atonalismo y el serialismo dodecafónico están representados solo por dos compositores de generaciones anteriores: Acario Cotapos y Fré Focke, respectivamente, y por dos compositores de la generación joven —década de 1920—: Leni Alexander y Roberto Falabella. Este último presenta presenta dos obras con lenguaje docetonal.

En la segunda etapa, 1958-1969, hay un predominio de participación de la última generación de compositores, cuya mayoría se expresa en un lenguaje donde la tonalidad ha sido en gran medida relegada por el serialismo de las alturas y sus derivaciones. Entre estos compositores se encuentra Roberto Falabella con una obra de sonoridad vanguardista y Eduardo Maturana, cuyas obras presentadas están todas construidas con la técnica de la nueva música. Luis Merino observa, además, que el jurado-público fue un factor decisivo en la premiación de la segunda etapa que recayó mayoritariamente en los compositores de la generación vanguardista.

Sobre la base de esta observación, revisaremos más en detalle la participación en los FMCh de dos de los compositores no vinculados con la monoinstitucionalidad: Roberto Falabella y Eduardo Maturana. Se entiende por monoinstitucionalidad a un proceso histórico que, entre las décadas de 1930 y 1960, se tradujo en un mandato del Estado, mediante el cual se delegó en la Universidad de Chile, a través de su Facultad de Bellas Artes, la hegemonía, el cultivo y difusión de la música de arte del país (Merino y Garrido, 2018).

El Grupo Tonus

El Grupo Tonus fue creado en el año 1950 mediante una iniciativa conjunta de Eduardo Maturana y Fré Focke, al que se unirá Esteban Eitler en 1952. Con el valioso aporte de estos maestros extranjeros y el espíritu dinámico de Maturana, la agrupación Tonus, se convierte en un valioso intento para ampliar el ámbito de conocimiento y comprensión de las estéticas musicales cultivadas en el país y el extranjero en esos años. El grupo fue creciendo en el número de intérpretes interesados en integrarse a él, a pesar de los problemas económicos que lo aquejaban y al temor —siempre presente— de no tener una buena acogida por parte del público, debido a la impronta que animaba su existencia: la difusión de la nueva música. Las obras de este período escritas para estos conjuntos, están cumpliendo una labor social de suma actualidad. Se escriben, se ensayan y se entregan al público, en un presente vivo y bullente (Herrera 2017, 153-156).

El objetivo principal del Grupo Tonus fue, entonces, dar a conocer la nueva música de compositores nacionales y extranjeros. Así, movidos por este espíritu, Tonus realiza, entre los años 1952 y 1959, una intensa labor de difusión musical en Santiago y Valparaíso principalmente, ocupando de preferencia la Sala de Audiciones del Instituto Chileno-Británico de Cultura de ambas ciudades, los Auditórium de Radio Cooperativa Vitalicia y Radio Minería de Santiago, Radio Santa María de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso y el Salón de Honor de la Universidad Católica de Santiago, entre otros. Entre los intérpretes estables del Grupo figuran: Esteban Eitler, Frida Laudien, Agustín Cullell, Jaime de la Jara, Fré Focke, A. Avendaño, Jaime Román, Eduardo Maturana, Manuel Pizarro, Hans Loewe, Hans Karpisek, Susana Schidlowsky y otros. Entre los compositores chilenos que se interpretan, se destacan cuantitativamente, Gustavo Becerra, Eduardo Maturana, Roberto Falabella, Luis Alberto Clavero, Abelardo Quinteros, Leni Alexander, Fré Focke, Esteban Eitler, Pablo Garrido, René Amengual, José Vicente Asuar, Carlos Isamitt, Celso Garrido-Lecca, Tomás Lefever, Juan Amenábar, Juan Orrego-Salas, León Schidlowsky, entre otros. La mayoría de las obras fueron escritas para esta agrupación y/o dedicadas a Esteban Eitler, considerado una "suerte de papá Haydn" de Tonus (Garrido 1929, 296). Muchas de estas obras se destacan por las combinaciones tímbricas poco usuales y por su concepción microformal.

Los años 1953 y 1954 fueron los más ricos en presentaciones y los más importantes en logros para el Grupo Tonus, ya que se interpretaron cerca de un centenar de obras por año tanto chilenas como extranjeras, en su gran mayoría en primera audición y todas en estéticas contemporáneas (Herrera 2017). En el año 1959 el grupo quedó bajo la dirección del compositor León Schidlowsky; Esteban Eitler y Fre Focke ya habían abandonado el país —el primero en 1957 y el segundo en 1959—. Schidlowsky, que pertenecía a la monoinstitucionalidad, donó la biblioteca musical de Tonus al Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical (IEM). Según la opinión de este compositor, el énfasis principal de Tonus, además de dar a conocer la música contemporánea nacional y latinoamericana, privilegiaba la música chilena que no fuera conformista con la producción tradicional del oficialismo musical de la época³.

En el año 1997, la Revista Musical Chilena⁴ invitó a músicos chilenos de diferentes generaciones a hacer un balance retrospectivo del aporte musical que se produce en la década de 1940 en el país y su posterior legado hasta 1973. El Grupo Tonus fue destacado como uno de los legados más significativos en la actividad musical de los años cincuenta. Gracias a su existencia se logró algo que el público interesado en las nuevas expresiones de la estética musical contemporánea necesitaba para alcanzar una cercanía y comprensión auditivas más accesible sobre esta música. Tonus fue considerado un efectivo vocero de la nueva música, cuya misión era ampliar sus límites sociales, democratizarla y sacarla del estrecho círculo de elite en que se encontraba atrapada. Este reconocimiento posterior evidencia una vida musical intensa, variada, dinámica, que al parecer, truncada por la dictadura, demoró en retomar esa fuerza y consistencia. ¿Se debe acaso al feliz encuentro que se produce entre estos dos maestros extranjeros de gran oficio —Focke-Eitler— con los jóvenes músicos chilenos de la época, todos en sintonía, sumergidos en la nueva materia sonora materializada en Tonus? He aquí una valiosa ecuación: Tonus producto de un esfuerzo musical y social mancomunados.

Los compositores vinculados con Grupo Tonus: Roberto Falabella y Eduardo Maturana y su presencia en los FMCh

El Cuadro N°1 resume la participación en los FMCh de ambos compositores:

Compositor	Participación FMCh	Números de obras presentadas
Roberto Falabella (1926-1958)	En tres FMCh: IV (1954); V (1956); VI(1958)	6 obras
Eduardo Maturana (1920-2003)	En cinco FMCh: VII (1960); VIII (1962): IX (1964); X (1966); XI (1969)	7 obras

³⁾ Información que me hizo llegar el compositor León Schidlowsky en carta de septiembre de 1984 (Herrera 2017).

4) Ver núm. 187, 42-62.

Roberto Falabella no estuvo físicamente ligado a la monoinstitucionalidad debido a su enfermedad que lo privó de desplazarse libremente. Sin embargo, permaneció durante su breve existencia unido espiritualmente a la Universidad de Chile y a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, a través de su profesor de composición Gustavo Becerra, de alumnos y amigos, todos ellos conectados de alguna manera con esta institución. Además, colaboró con dos interesantes artículos en la Revista Musical Chilena en 1958 y participó en tres Festivales de Música Chilena con seis obras.

Eduardo Maturana estudia composición, violín y viola con profesores del Conservatorio Nacional de Música. Fue un músico alejado del "oficialismo", con una relación esporádica y periférica con la monoinstitucionalidad, solo a través de su participación en cinco FMCh con siete obras. Maturana organizó grupos camerísticos, como Tempus y Euphonía, ambos de corta duración. Con esta experiencia, en 1950 invita a Frederick Focke a participar de la organización del Grupo Tonus, al que se une Esteban Eitler en 1952. Todas las obras de Maturana están compuestas con técnica serial-dodecafónica y sus obras de cámara, casi en su totalidad fueron dedicadas e interpretadas por el Grupo Tonus.

Cuadro N°2: obras presentadas por ambos compositores

Compositor	Festival:	Género	Observación
Número de obras	obras		
Roberto Falabella	IV Dos baladas amarillas Cortaron tres árboles Sonata para violín y piano	Cámara Cámara Cámara	
6 obras	V Sinfonía N°1	Sinfónico	
	VI		Primer Premio Mención Honrosa
	Cinco adivinanzas	Cámara Sinfónico	
	VII Cuatro arias Quinteto de vientos	Cámara Cámara	
	VIII Gamma uno	Sinfónico	Mención Honrosa
Eduardo Maturana 7 obras	IX Cuarteto de cuerdas Tres piezas	Cámara Sinfónico	Mención Honrosa
	X Retrato, balada y muerte de Teófilo Cid	Sinfónico	
	XI Responso para el guerrillero	Sinfónico	

En honor a la memoria viva de la música de arte, del total del corpus preservado de Falabella —62 obras—, el 50% ha tenido, después de su estreno, una circulación relativa. La obra *Estudios emocionales* para orquesta, merecedora de una mención honrosa, ha tenido un rango de circulación alta: de 1-16; obra de menor complejidad formal, breve, de orquesta reducida y de temática conectada con la tradición local. Es lo que Merino-Garrido denominan obras "adjetivas"⁵. En tanto, del total del corpus preservado de Maturana: 1952-73=29 obras, un 83% ha tenido un rango de circulación: 1-15, siendo *Diez micropiezas* la de rango más alto, estrenada y difundida por Tonus y posteriormente por otros conjuntos de cámara, tanto en el país como en el extranjero; esta obra nunca participó de los conciertos de cámara de los FMCh.

Ambos compositores han sido estudiados y sus obras analizadas y sometidas a juicios valóricos por sus pares y musicólogos. Debido a sus legados poiésicos, Roberto Falabella y Eduardo Maturana forman parte de los 41 compositores que responden al canon "utópico" chileno propuesto por Rafael Díaz y Juan Pablo González (2011, 93-96). Las obras que los representan en dicho Parnaso son: *Estudios emocionales*, género sinfónico, dada a conocer en los FMCh, para el primero, y *Diez micropiezas*, género cámara, dada a conocer por Tonus, para el segundo. Entendemos que la música nacional reconocida como canónica es aquella que acapara la producción, circulación, recepción y discurso en torno a ella, es decir, es música viva.

Situados en el trayecto de la memoria viva de las obras de Roberto Falabella y Eduardo Maturana premiadas en los FMCh, ¿han tenido algún tipo de valoración posterior a 1973? En el caso de Maturana, las obras sinfónicas presentadas a estos festivales, no han tenido una circulación más allá de su estreno, salvo *Gamma uno* que obtuvo una mención honrosa, un rango de 1-5 de circulación entre 1962 y 1964 y fue motivo de análisis, crítica receptiva y juicio valórico importante y favorable en esa época. *El Cuarteto de cuerdas*, también obtuvo una mención honrosa, con un rango de 1-6 —dos en el extranjero—. Las obras de cámara compuestas entre 1952 y 1959 fueron dadas a conocer, varias, por el Grupo Tonus.

En tanto, las obras premiadas de Falabella, han traspasado el siglo XX: las *Cinco adivinanzas*, con un rango de 1-8, interpretadas por diferentes coros, han viajado por el país y el extranjero, y *Estudios emocionales* ha sido interpretado por diversas orquestas nacionales dirigidas por reconocidos directores nacionales y extranjeros, con presencia en conciertos actuales.

Cuadro N°3:	Participación	de estos músicos	en las dos etapas

Etapas de los		
FMCh	Roberto Falabella	Eduardo Maturana
Primera Etapa 1948 a 1956: Del I al V FMCh	4 obras: Dos baladas amarillas Cortaron tres árboles Sonata para violín y piano Sinfonía N°1	
Observaciones	Sonata para violín y piano y Sinfonía N°1 con estética de la nueva música	

^{5) &}quot;Música adjetiva", concepto que el musicólogo Cristián Guerra reconoce como aquella "vinculada con un elemento extramusical que se expresa a través de su título o de sus cualidades estructurales y en algunos casos relacionada con un programa literario". Citado por Luis Merino y Julio Garrido (2018, 92).

Segunda Etapa 1958 a 1969 Del VI al XI FMCh	2 obras: Cinco adivinanzas Estudios Emocionales	7 obras: Cuatro arias Quinteto vientos Gamma Uno Cuarteto cuerdas Tres piezas Retrato, balada y muerte de Teófilo Cid Responso para el guerrillero
Observaciones	Cinco adivinanzas: PP Estudios Emocionales: MH, construida con elementos dodecafónicos	Gamma Uno: MH Cuarteto de cuerdas: MH Todas las obras construidas según técnica dodecafónica

¿Qué significó para el posterior desarrollo y evolución de la música de arte chilena la creación de los FMCh y del Grupo Tonus?

Entre las décadas 1940 y 1960, se produce en el país un movimiento de gran riqueza en la creación musical. Tanto los músicos vinculados a la monoinstitucionalidad como los independientes toman conciencia de esta dinámica y crean los medios para estimularla. Así surgen los FMCh y el Grupo Tonus, dos surtidores de la imaginería sonora de los compositores de la época, que se vinculan entre sí con un público dispuesto a escuchar y decidir juicios valóricos en torno a las obras.

Los FMCh nacen cuando ya era necesario un mecanismo de difusión de la gran producción que se estaba dando en la poiesis nacional al interior de la monoinstitucionalidad. El Grupo Tonus nace en el momento en que la música de la vanguardia cultivada fuera de la academia ha acaparado a toda una generación joven, y su producción se está haciendo necesario darla a conocer. Los FMCh fueron un acontecimiento de gran relevancia para los estrenos, circulación, recepción, valoración y preservación de la música de arte surgida de la monoinstitucionalidad. Lo mismo vale para el Grupo Tonus, en el ámbito exclusivo de la música de cámara y de la vanguardia musical, al margen de la institución.

En ambas instituciones se observa una actitud modernista y democrática; la música de arte en general y en particular la nueva música, amplían su radio de conocimiento, comprensión y aceptación, más allá de los límites de una elite tradicionalmente selectiva. Ambos organismos generan un acercamiento importante entre creador y público, puesto que la presencia sistemática de ambos en la vida social del país produjo un interés en la escucha por seguir el curso de los acontecimientos musicales ofrecidos y apreciar estéticamente las obras. Ambos asumen el rol de puentes que sitúan definitivamente la música de arte, tanto al interior como fuera de la institución, en el camino pleno de la contemporaneidad propia del siglo XX.

Dejamos una interrogante pendiente: ¿cómo se construye la memoria viva de la música de arte? O bien, ¿cómo las instituciones han mantenido la memoria viva de la música docta nacional, en particular de aquella que en un momento representó la vanguardia, como lo fueran las obras de Roberto Falabella y Eduardo Maturana, a las que hemos hecho mención en esta ponencia?

Tanto los FMCh como el Grupo Tonus serán, para los años posteriores, valiosos antecedentes de lo posible que es crear hábitos de familiaridad con la "música nueva" y con las obras de nuestras/os creadoras/es. La existencia de ambas entidades, sembró semillas para la creación de orquestas y grupos camerísticos acogidos ya sea por instituciones o en forma independiente. Así, sus actuaciones reiteradas, han permitido que el público asistente conozca tanto la música como a los músicos de su tiempo y coetáneos, generándose, de este modo, una identidad cultural musical rescatada memorialmente.

Bibliografía

- Díaz, Rafael, y Juan Pablo González. 2011. *Cantus Firmus*. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX. Santiago: Editorial Amapola.
- Comité Editorial. 1946. "Estímulo a la música chilena". Revista Musical Chilena 2, núm. 14: 3-6.
- Herrera Ortega, Silvia. 2017. Tradición, vanguardia y ruptura. El serialismo dodecafónico en Chile. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Merino, Luis. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". Revista Musical Chilena 34, núm. 149-150: 80-105.
- Merino, Luis, y Julio Garrido. 2018. "La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación de la música sinfónica de los compositores chilenos. Una propuesta teórico-metodológica". Resonancias 22, núm. 42: 79-113.

Santa Cruz, Domingo. 1947. "Plan de fomento a la creación musical". Revista Musical Chilena 3, núm. 24: 3-17.

Biografía

Silvia Herrera Ortega es Doctora en Musicología por la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires, Argentina. Además, es Profesora de Historia y Ciencias Sociales y Profesora de Música por la Universidad Católica de Valparaíso y Licenciada en Musicología de la Universidad de Chile. Ha sido profesora de las cátedras de Historia de la Música, Polifonía (Contrapunto y Armonía), Análisis, Problemáticas de la Música Chilena y Latinoamericana y Metodología de la Investigación Musical, de las carreras de Licenciatura, Interpretación y Pedagogía del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. También es miembro del Núcleo de Investigación Musical del mismo instituto.

Contacto: silvia.bemol@gmail.com.

Cristián Leonardo Guerra Rojas

Redes institucionales en la circulación de obras religiosas de compositores vinculados con la Agrupación Tonus (1955-1967)

Resumen

En esta ponencia se realiza una aproximación a la música religiosa de los compositores que conforman el núcleo institucional de la Agrupación Tonus: Fré Focke (1910-1989), Esteban Eitler (1913-1960), Eduardo Maturana (1920-2003) y León Schidlowsky (n. 1931). Se define aquí como "obras musicales religiosas" aquellas que en su título o texto —en caso de obras vocales— remiten explícitamente a dicho ámbito. Se destaca la mayor presencia de obras religiosas en el catálogo de Schidlowsky frente a aquellos de los otros tres compositores y se pone énfasis en la importancia de las redes institucionales en el proceso de composición y estreno de estas obras.

Palabras clave: Agrupación Tonus; música religiosa académica del siglo XX; León Schidlowsky; institucionalidad musical.

Institutional networks in the circulation of religious works by composers associated with the group Tonus (1955-1967)

Abstract

This paper presents an approach to the religious music of four composers that constitute the institutional nucleus of the Tonus Group: Fré Focke (1910-1989), Esteban Eitler (1913-1960), Eduardo Maturana (1920-2003) and León Schidlowsky (b. 1931). Here, "religious musical works" are defined as those that in their title or text (in the case of vocal works) refer explicitly to that area. The greater presence of religious works in Schidlowsky's catalog is highlighted compared to those of the other three composers, and emphasis is placed on the importance of institutional networks in the process of composition and premiere of these works.

Keywords: Tonus group; 20th century art religious music; Leon Schidlowsky; musical institutions.

Redes institucionales en la circulación de obras religiosas de compositores vinculados con la Agrupación Tonus (1955-1967)

Mi campo de estudio dentro del proyecto Fondecyt que nos ha convocado en esta mesa⁷ ha sido la música religiosa, entendida esta como un espectro amplio que abarca desde piezas claramente vinculadas con la liturgia católica u otros credos explícitos, hasta otras cuyo texto ---en el caso de piezas vocales o programáticas--- corresponde a reflexiones de índole existencial y metafísica.

Dentro de ese marco y en el contexto de esta mesa temática, quisiera hacer algunos alcances respecto de los compositores que integraron la Agrupación Tonus y aquella producción suya que pudiera caber dentro de la categoría "religiosa", en el marco de las redes institucionales donde se inserta su circulación. Esto siempre dentro de los límites cronológicos del proyecto —hasta 1973—.

Además, aquí me centraré en lo que podríamos llamar el núcleo institucional de Tonus, es decir, los compositores fundadores Fré (Frederick) Focke (1910-1989), Esteban (István) Eitler (1913-1960) y Eduardo Maturana (1920-2003), más León Schidlowsky (n. 1931), quien asumió el liderazgo del grupo después que Focke y Eitler se marcharon de Chile. Por tanto, excluyo en esta ocasión a aquellos compositores chilenos que se incorporaron después o con diferente grado de compromiso a las actividades de esta agrupación, o aquellos que Tonus favoreció con la presentación de al menos una de sus obras⁸.

Por último, en esta ocasión consideraré como obras vinculadas a la dimensión religiosa solo aquellas que en su título o texto —en caso de obras vocales— remitan explícitamente a dicho ámbito9.

Música religiosa de Esteban Eitler, Fré Focke y Eduardo Maturana

Al examinar los programas de conciertos de Tonus (1953-1959)¹⁰ no se aprecia la presentación de ninguna obra religiosa propiamente tal. Y al revisar los catálogos disponibles y accesibles de los cuatro compositores del núcleo institucional de Tonus, en tres de ellos se observan muy escasas piezas vinculadas con lo religioso, específicamente una en cada caso. De Eitler, entre 147 obras originales¹¹, solamente he ubicado Oración a la Virgen de Copacabana, una pieza para canto, flauta y piano —u órgano— estrenada por Ester Acuña Falcón (voz), Eitler (flauta) y Silvio Fornassari (órgano) en la Basílica de Nuestra Señora de la Merced de Buenos Aires en 1942 y dedicada a Kurt Pahlen.

En el caso de Focke, dentro de 71 obras¹² solo aparece una que se puede relacionar con el ámbito religioso: El canto de alabanza a Vata "El Dios del Viento". Se trata de una pieza de 1955 estrenada ese año por el coro de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV) bajo la dirección de Fernando Rosas, a quienes está dedicada. Es una pieza escrita para coro mixto, piano y percusión en un idioma atonal¹³.

Respecto de Maturana, existe una sola pieza¹⁴ cuyo título y concepto general posee peculiares alcances religiosos. Se trata de Responso para el guerrillero (O-31, 1968), obra escrita en memoria del Che Guevara y que fue estrenada en el marco del XI Festival de Música Chilena (FMCh) en el Teatro Astor de Santiago el 2 de mayo de 1969 por la Orquesta Sinfónica de Chile (OSCh) dirigida por Agustín Cullell. Esto se debe a que "responso" es el nombre que se da a la última oración dialogada de la liturgia de difuntos. En este sentido, esta pieza "responde" a lo que podría denominarse una "religiosidad atea" 15, paradójicamente cercana a los planteamientos de las teologías de la liberación 16.

- 7) Proyecto Fondecyt Regular Nº1160102 "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile".
- 8) Es el caso de Miguel Aguilar, José Vicente Asuar, Gustavo Becerra, Roberto Falabella o Fernando García, entre otros. 9) Esta definición operativa de "música religiosa" funciona como proposición circunscrita exclusivamente al marco de esta ponencia. No és una argumentación ni una hipótesis o suposición y por tanto no cabe validarla, verificarla, refutarla o falsarla.
 - 10) Examinados minuciosamente en Fugellie 2018.
 - 11) Catálogo en <u>www.estebaneitler.com.br/partituras/</u>. (Consultado el 3 de marzo de 2020). 12) Catálogo en <u>www.fre-focke.de/werke.html</u>. (Consultado el 14 de enero de 2020).

 - 13) Partitura publicada por DONEMUS Amsterdam, Verlags- und Publikationszentrum.
 - 14) Catálogo en Herrera 2003.
- 15) Este aparente oxímoron se aclara si entendemos lo religioso en un sentido amplio, como "experiencia de la profundidad de la realidad o de lo trascendente en los humanos" más allá de la creencia explícita en alguna divinidad o la adherencia a una religión institucionalizada (Ramos 2016). A partir de ello puede entretejerse un sentido que Graciela Paraskevaídis no entrevió en esta obra al referirse a "la no muy comprensible alusión religiosa del título -aunque se oyen aquí y allá algunos instantes de evocación fúnebre sobre un ostinato de re" (Paraskevaídis 2014, 66).
 - 16) Giardini 2008.

Se puede observar que las piezas de Focke y de Maturana tuvieron opción de estreno gracias a instituciones y mediaciones establecidas en Chile. Fue el caso del coro de la UCV y la disposición e interés de Fernando Rosas en un caso, y la existencia de los FMCh, la OSCh y el compromiso de Agustín Cullell en el otro. Respecto de la pieza de Eitler, hasta donde sé no ha tenido circulación en Chile.

Frente a estos tres compositores, el caso de Schidlowsky es muy diferente, ya que en su extenso catálogo cercano a las cuatrocientas obras hallamos alrededor de sesenta —un 15%— que podemos calificar como piezas religiosas. Por ello, lo abordamos aparte a continuación, circunscribiéndonos a aquellas obras compuestas antes de su radicación definitiva en Israel¹⁷.

Música religiosa de León Schidlowsky

En Grebe (1968) encontramos una síntesis de la trayectoria creativa de Schidlowsky hasta ese momento¹⁸. Allí aparece un pertinente párrafo que explica el vínculo que ha establecido este compositor con la dimensión religiosa:

Estrechamente ligado a la identificación étnico-cultural judía de Schidlowsky, emerge, en varias de sus obras, un profundo contenido religioso. No obstante, el compositor asocia lo religioso a lo político-social, relacionando ambos aspectos con la trayectoria del pueblo hebreo, cuyo vehículo principal es la Biblia. Esta asociación lleva al compositor a plantearse problemas de tipo ético-moral: "Me siento con la responsabilidad de denunciar todo aquello que me parece injusto [...] Me acontece un estremecimiento humano. Me produce indignación". Consecuentemente, en ciertos casos la música actúa como catarsis, aliviando una extrema tensión emocional.

Si nos circunscribimos al período 1955-1968, es decir, desde el regreso de Schidlowsky a Chile después de sus estudios en Detmold, Alemania, hasta su partida para radicarse definitivamente en Israel, hay trece obras religiosas en su catálogo. Y al observar el contexto de su composición, estreno o circulación, se observan aspectos interesantes que abordaremos tomando en cuenta la periodización estilística propuesta en Grebe 1968¹⁹:

- 2.1. Período de formación (1952-1956) y de transición (1956-1958): cinco obras, cuatro de ellas escritas en 1954, en su último año de estancia en Detmold antes de regresar a Chile:
 - [O-10] Tres canciones bíblicas (Schema Yisroel, Hodu Ladonoi, Hallalujoh), 1954.
 - [O-11] Dos Salmos, 1954.
 - [O-12] *Salmo*, 1954.
 - [O-13] Requiem (auf den Tod eines Knaben) (a la muerte de un muchacho), 1954. Revisado en 1958-1959.
 - [O-40] *Oda a la tierra*, 1958.

¹⁷⁾ Catálogo en Schidlowsky 2015. Como complemento he consultado el catálogo de este compositor en Grebe 1968. En el catálogo de 2015 se presentan las obras religiosas de Schidlowsky compuestas después de su instalación en Israel.

¹⁸⁾ Este estudio contiene un catálogo anterior al mencionado en la nota 10, que he usado como complemento.

¹⁹⁾ Más detalles de cada obra en Grebe 1968 y Schidlowsky 2015.

2.2. Período constructivista (1958-1963) y aleatorio (1963-1968): ocho obras.

- [O-50] La noche de cristal (I Preludio, II Meditación, III Catástrofe, IV Plegaria), 1961.
- [O-55] De profundis (Desde lo profundo), 1963.
- [O-63] Three Hebrew Pieces (también titulada Tres coros hebreos) [1 If I Forget Thee, O Jerusalén, 2 Out of Depths, 3 I Believe], 1965-1966.
- [O-67] *Jeremias*, 1966.
- [O-68] *Lamentación*, 1966.
- [O-69] *Kaddish*, 1966-1967.
- [O-70] Imprecaciones (subtitulada "Por las víctimas del Vietnam"), 1967.
- [O-78] Réquiem para coro a cappella, 1968.

Al establecer la relación entre las fechas de composición y estreno de estas obras con los vínculos institucionales que estableció el compositor durante su permanencia en Chile, se pueden apreciar, como he dicho, aspectos interesantes. Para ello presento las siguientes dos tablas donde expongo datos de obras (composición y estreno) y de vínculo institucional en estos períodos:

Obras religiosas compuestas	Obras religiosas estrenadas	Vinculo institucional
Tres canciones bíblicas [O-10], Dos Salmos [O-11], Salmo [O-12], Réquiem a la muerte de un muchacho [O-13], todas de 1954		1952-1954: Estudios en Detmold
Oda a la tierra [O-40, 1958], revisión del <i>Réquiem</i>		1955-1961: Integrante de Tonus (director 1957-61)
	Oda a la tierra [O-40] (VII FMCh, 1960)	1959-: Tonus ingresa a la Asociación Nacional de Compositores (ANC)

Tabla №1. Obras religiosas de León Schidlowsky, período 1952-1958.

Obras religiosas compuestas	Obras religiosas estrenadas	Vinculo institucional
La noche de cristal [O-50, 1961] De profundis [O-55, 1963] (comisionada por la UC) Tres coros hebreos [O-63, 1965-1966] Jeremías [O-67, 1966, comisionada por la UCV], Lamentación [O-68, 1966], Kaddish [O-69, 1966-1967, en memoria de Hans Loewe], Imprecaciones [O-70, 1967], Réquiem para coro a capela [O-78, 1968, en memoria de Juan Agustín Pení]	Dos Salmos [O-11] (VIII FMCh, 1962, MH), La noche de cristal [O-50], 1962, Orquesta Filarmónica de Chile, Premio Olga Cohen y Premio por Obra IEM. Tres coros hebreos [O-63] (primer coro, Concierto aniversario IEM, 1965) Lamentación [O-68] (1966, Primer Premio Concurso Asociación Coral Chilena. ACCh), Tres canciones bíblicas [O-10] y De profundis [O-55] en X FMCh (1966-1967), Kaddish [O-69] (1967, Primer Premio Concurso CRAV), Imprecaciones [O-70] (1967, Cuba)	1961-1962: director de la Biblioteca (Jefe de Archivo) del Instituto de Extensión Musical (IEM). 1961-1963: secretario general de la ANC. 1962-1966: director del IEM. 1965-1968: profesor de composición en la Universidad de Chile 1968: Beca Guggenheim para Alemania. 1969: Se radica en Israel

Tabla N°2. Obras religiosas de León Schidlowsky, período 1958-1968.

La composición, estreno y circulación de las obras religiosas que Schidlowsky compuso durante estos años de residencia en Chile se relacionan directamente con las redes institucionales existentes, varias de ellas en torno a la Universidad de Chile (UCh). Los Festivales de Música Chilena (FMCh), la Orquesta Sinfónica de Chile (OSCh) y el Instituto de Extensión Musical (IEM) forman parte de la institucionalidad generada desde esta casa de estudios. La Asociación Nacional de Compositores (ANC) y el concurso de la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV) no tienen relación directa, pero varias de las personas que animaban dichas instancias formaban parte también de aquella institucionalidad. Lo mismo puede decirse del Premio Olga Cohen y en medida relativamente menor de la UC y la UCV.

Debe destacarse también el papel jugado por intérpretes que asumieron la tarea de estrenar estas obras. Aquí nuevamente asoma la importancia de Fernando Rosas, quien fue director (1963-1974) del entonces Departamento de Música de la UC y desde ese puesto encargó las obras *De Profundis* y *Jeremías*. Rosas fue un músico interesado en la música religiosa contemporánea y escribió textos pertinentes a dicha temática²⁰.

Una red importante que debe mencionarse en el caso de Schidlowsky es la comunidad judía residente en Chile e interesada en la promoción cultural y musical. El compositor se hizo cargo de la educación musical en el Instituto Hebreo de Santiago de 1955 a 1963. Y en el proceso de comunicación de sus obras religiosas emergen figuras como Stefan Terc (Dos Salmos), Hans Loewe (Dos Salmos y dedicatario de Kaddish), Eduardo Sienkewicz (Kaddish), Hanns Stein (La noche de cristal) y Olga Cohen (cuyo viudo Juan Agustín Pení, dedicatario del segundo réquiem de Schidlowsky, instituyó el premio homónimo en su memoria).

Y al igual que en el caso de Eitler, Focke y Maturana, ninguna de las piezas religiosas de Schidlowsky fue estrenada en conciertos de Tonus, aunque Hans Loewe fue el violoncelista "oficial" de dicha agrupación y participó efectivamente en el estreno de *Dos Salmos*.

Perspectivas

- Se aprecia escaso interés en la música religiosa por parte de los compositores centrales de la Agrupación Tonus, con excepción de Schidlowsky. Quizás por cierta aceptación tácita del ámbito religioso como "premoderno" y ajeno, por tanto, a los ideales de una corriente "modernizante" como la que representaba Tonus. Sin embargo, en varias obras tanto de Schoenberg como de Webern, adalides de la modernidad serialista y referentes para Tonus, emerge la dimensión religiosa.
- Ninguna pieza religiosa de estos compositores de Tonus fue presentada en los conciertos oficiales de la agrupación.
- Las piezas que se enmarcan en este ámbito corresponden en su gran mayoría a trasfondos religiosos no cristianos —judaísmo predominante en Schidlowsky, hinduismo en Focke— o religiosidad atea —Maturana—. En Schidlowsky, de un modo similar que en Schoenberg —también judío— la dimensión religiosa y la ético-social son inseparables.
- El estreno y circulación de ellas se vincula con las redes institucionales existentes en torno o fuera de la UCh: IEM, FMCh —Schidlowsky es el segundo compositor después de Becerra con mayor cantidad de obras estrenadas en FMCh, once en total— y Premios por Obra, Premio Olga Cohen, concursos CRAV, movimiento coral —UCV, UC, ACCh—.

La importancia de las redes institucionales y mediadoras para el caso explorado aquí resulta evidenciada. Queda pendiente un estudio analítico más profundo de las piezas religiosas de estos compositores, así como de las obras religiosas de Schidlowsky posteriores a su partida de Chile, de tal manera que se pueda comprender y valorar su perduración en otros contextos.

²⁰⁾ Por ejemplo, Rosas 1961. La misma edición (77) de Revista Musical Chilena en que apareció este texto fue dedicada al tema de la música religiosa y en ella Schidlowsky publicó un escrito acerca de la música judía (Schidlowsky 1961). En otro texto publicado también en Revista Musical Chilena, el compositor declaró que "Schoenberg y sus discípulos constituyen para nosotros la tesis de la música de hoy, Stravinsky su antítesis y Messiaen la síntesis. De aquí ha de partir toda creación digna de nuestra época" (Schidlowsky 1962, 43). No olvidemos que Messiaen fue otro compositor en cuya obra la religión cumple un papel crucial.

Bibliografía

- Fugellie, Daniela. 2018. Musiker unserer Zeit. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika (= Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit). München: text+kritik.
- Giardini, Hernán. 2008. "Jesús murió para darle vida al pueblo, igual que el Che'. Reportaje a Rubén Dri, filósofo, teólogo y docente de Filosofía y Ciencias de la UBA". Escuela de Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica. http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/reconcep/reconc-00366.pdf. (Consultado el 13 de agosto de 2020).
- Grebe, María Ester. 1968. "León Schidlowsky. Síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)". Revista Musical Chilena 22, núm. 104-105: 7-52.
- Herrera, Silvia. 2003. "Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX". Revista Musical Chilena 77, núm. 199: 7-38.
- Paraskevaídis, Graciela. 2014. "Eduardo Maturana, un músico olvidado". Revista Musical Chilena 68, núm. 222: 58-69.
- Ramos, Alicia. 2016. "Ateísmo y espiritualidad". 'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones 21: 165-183.
- Rosas, Fernando. 1961. "Crisis de la música religiosa". Revista Musical Chilena 15, núm. 77: 82-88.
- Schidlowsky, David. 2015. "Catálogo general de las obras musicales de León Schidlowsky". Revista Musical Chilena 69, núm. 224: 37-72.
- Schidlowsky, León. 1961. "Introducción al estudio de la música judía". Revista Musical Chilena 15, núm. 77: 24-38.
- Schidlowsky, León. 1962. "Sobre la crisis de la música". Revista Musical Chilena 16, núm. 80: 39-44.

Biografía

Cristián Leonardo Guerra Rojas es Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2008), y Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile (2002). Es académico del Departamento de Música de la Universidad de Chile desde 1993 y se ha desempeñado como docente en el Instituto de Estética (2008-2014) y del Instituto de Música (2015-2016) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, así como en otras instituciones. Ha participado en calidad de investigador principal o de coinvestigador en proyectos Conicyt, Fondecyt y Fondo de la Música Nacional. Ha ocupado distintos cargos en la Sociedad Chilena de Musicología, ha sido miembro del Comité Evaluador del Fondo de Apoyo a la Investigación de la Música Nacional y jurado en la VII versión (2010) del Premio Latinoamericano de Musicología Samuel Claro Valdés. Desde 2017 ostenta el cargo de director de la Revista Musical Chilena. Contacto: cguerrar@uchile.cl.

Guillermo Eisner

Creación intermedial como investigación artística

Resumen

Este trabajo explora en torno a la idea de la investigación artística, sus características, posibilidades y alcances, a partir de una serie de procesos creativos que se trasladan desde la composición musical hacia terrenos de trabajo intermedial, donde la co-creación y la colaboración se disponen como estrategias de creación. Estas prácticas buscan enriquecer los resultados alcanzados mediante la diversidad de medios materiales, disciplinares y culturales que hacen parte de la experiencia. Tomando como casos de estudio los procesos creativos de Heiner Goebbels en su obra *Stifters Dinge* y la obra de mi autoría *Being in the Sounds*, se discuten las siguientes preguntas de investigación: ¿estos procesos creativos intermediales corresponden a experiencias de investigación artística? Y, ¿de qué manera los productos que resultan de dichos procesos creativos pueden ser observados y analizados desde la perspectiva de la investigación artística?

Palabras clave: investigación artística, intermedialidad, creación.

Intermedial creation as artistic research

Abtract

This work explores the idea of artistic research, its features, possibilities and scope, based on a series of creative processes that transit from musical composition to intermedial fields, where co-creation and collaboration figure as creative strategies. These practices seek to enrich the results of the process through diverse material, disciplinary and cultural media that are part of the experience. Analysis of two case studies, *Stifters Dinge* by Heiner Goebbels, and my own composition entitled *Being in the sounds*, raises the following research questions: Do these intermedial creative processes correspond to artistic research experiences? And, in what ways can the products of these creative processes be observed and analyzed from the perspective of artistic research?

Keywords: artistic research, intermediality, creation.

Creación intermedial como investigación artística

En este texto se presentan algunas de las reflexiones y análisis que forman parte de mi investigación "Estrategias de creación y herramientas de análisis en música para la escena: poéticas de lo sonoro desde una práctica intermedial", realizada en la Universidad Nacional Autónoma de México para optar al grado de Doctor en Música (campo de composición), con la tutela de la Dra. Susana González Aktories. En la tesis doctoral desarrollo un cuerpo teórico centrado en los estudios intermediales, el cual se complementa con la teoría de lo performativo, la musicalidad de la escena y la teatralidad de la música. Este entramado teórico se aplica en el estudio y análisis de tres procesos creativos de otros autores: *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, *Lumínico* de Rodrigo Sigal, y *Las Brutas* de Rafael Díaz; y tres propios: *Esquinas* (flauta, electroacústica y video), *Titus* (ópera de cámara), y *Being in the Sounds* (dobles flautas y registros de audio). En el presente texto me enfocaré en dos de ellos: *Stifters Dinge*¹ y *Being in the sounds*².

La investigación que da lugar al presente texto surge de mi práctica como compositor, en la cual me he sentido atraído por la creación de música instrumental y electroacústica, y por la composición de música para la escena: teatro, danza, ópera y audiovisual, estas últimas, instancias de trabajo en las cuales se cuenta con la participación de otros creadores. Las experiencias en estos ámbitos de trabajo co-creativo y colaborativo, donde el diálogo creativo aflora y lo sonoro converge con otros medios para la realización de una obra artística, me han despertado una serie de interrogantes respecto a las estrategias de creación a disponer en el trabajo intermedial y los métodos de análisis idóneos para la interpretación de obras donde convergen diversos materiales y disciplinas artísticas. De dichas inquietudes es que nace el interés por desarrollar la investigación-creación antes presentada, a modo de dar cuenta, por medio de la práctica composicional y el desarrollo teórico y analítico, de cómo la intermedialidad en las artes, esto es, la "participación de más de un medio de expresión en la significación de un artefacto humano" (Wolf 1999, 1), se ha convertido para los compositores en un ámbito de trabajo que repotencia las posibilidades de desarrollo creativo y las capacidades de tratamiento y enfoque de recursos técnicos propios de las músicas contemporáneas acústicas y electroacústicas, mismas que, al converger con otros medios, se retroalimentan de nuevas condiciones materiales y comunicativas, y se disponen al servicio de resultados que son posibles gracias a las relaciones intermediales desplegadas.

La perspectiva particular de este trabajo está dada por mi condición de compositor-investigador, en tanto mi práctica creativa es enriquecida por el desarrollo teórico y el análisis del trabajo de otros creadores, así como la teoría y el análisis se alimentan de mi experiencia en el ámbito creativo. El desafío es no enfocarse solo desde uno de estos ámbitos: compositor o investigador, sino que, valorando esta doble condición, nutrir recíprocamente tanto la creación como la discusión teórica y el ejercicio analítico. En este sentido, existen textos de referencia que son un buen ejemplo del tipo de investigación que desarrollo aquí, como Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), y Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice editado por Mine Dogantan-Dack (2015), donde se presentan desde problematizaciones en torno a las políticas institucionales y contextos culturales que dan lugar a la investigación artística en música, hasta casos de estudio particulares que dan cuenta de la amplia variedad de enfoques y formas de aproximación que existen ante un ámbito de estudio dinámico y con metodologías de trabajo en constante revisión como es la investigación artística. El presente trabajo no pretende más que ofrecer una manera de afrontar el desafío de transitar entre la práctica artística y la investigación en un diálogo permanente y constructivo.

¹⁾ https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4. (Consultado el 7 de mayo de 2021).

²⁾ Grabación disponible en https://www.youtube.com/watch?v=2zSy07QIU-Y. (Consultado el 7 de mayo de 2021).

La presente investigación requiere de la especificidad de conocimientos, formación y experiencia artística para plantear y resolver problemas propios de esta área de estudio. No se trata de concebir toda creación artística, que por cierto recurre a estrategias exploratorias y herramientas de investigación para su propio desarrollo, como una investigación artística, sino de entenderla como un fenómeno integrado en el que, a partir del planteamiento de una problemática específica (pregunta de investigación), la práctica artística (creación, interpretación) se realiza en simultáneo y se retroalimenta críticamente de una investigación respecto a sus propios procesos de creación, documentación, sistematización y sociabilización de resultados.

Este tipo de investigación es una actividad específica, cuyo objetivo no se agota en el conocimiento generado por la obra en si misma, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas, etc. [...] Se trata de un estudio en profundidad, sistemático en su preparación, desarrollo, metodología, obtención y comunicación de resultados, elaborado conscientemente y desde una perspectiva crítica (López-Cano y San Cristóbal 2014, 39).

El recurrir a la investigación, entendida como una actividad con objetivos y metodologías precisas que produce conocimientos generalizables y transferibles, a la par de la creación artística, cuyos resultados corresponden a productos subjetivos y particulares de su propia composición como obra, promueve y da lugar a procesos de trabajo autoconscientes, donde cada una de las etapas —conceptualización, documentación, experimentación, exposición, etc.— enriquece ambos campos: investigación y creación. La autoconciencia en el proceso investigativo-creativo nutre la producción de conocimiento mediante la indagación en los intersticios entre cada etapa y cada actividad de trabajo, siendo ese el espacio, la brecha, de donde afloran los resultados que una vez procesados y analizados son susceptibles de ser comunicados y aplicados por otros investigadores interesados en estos ámbitos de estudio.

Como ámbito general de estudio para desarrollar este trabajo, tomo la intermedialidad como la perspectiva teórica desde la cual me aproximo a los objetos, con el interés particular de indagar en los traslados, transposiciones, e influencias recíprocas que se producen entre los diversos medios que convergen en cada caso de estudio. El término intermedialidad se instala dentro de los estudios inter artísticos a partir del texto homónimo de Dick Higgins publicado en The Something Else Press en 1965. Allí, Higgins propone esta terminología para abordar el estudio de prácticas artísticas recurrentes en la época, y de las cuales él mismo era protagonista en parte, como lo eran los happenings y acciones performativas de Fluxus, entre otras. Observando fenómenos que ocurrían en las artes visuales, escénicas y sonoras, Higgins se interesó en obras que habitaban "entre medio" de estas diversas disciplinas.

La intermedialidad recién se consolida como área de estudio entre fines del siglo recién pasado y la primera década del presente siglo, gracias al trabajo desarrollado por académicos como Hans Lund, Claus Clüver, Werner Wolf, entre otros. Con definiciones en constante revisión, y objetos de estudio dinámicos, la intermedialidad se instala en tanto perspectiva teórica no para estudiar fenómenos necesariamente nuevos, sino como una nueva forma de aproximarse a objetos artísticos tanto de vanguardia como de la tradición. De ahí que sea posible estudiar desde esta óptica tanto una instalación sonora en un museo como un montaje de ópera o teatro clásico, ya que el interés no está necesariamente en la forma en que las obras se presentan como novedosas respecto de la tradición, sino que el foco está puesto en estudiar las diversas manifestaciones desde una óptica contemporánea, con el fin de encontrar nuevas formas de acceso e interpretación en los objetos estudiados. La intermedialidad se consolida por la necesidad de contar con una perspectiva de estudio inclusiva, que permitiese enfoques y posibilidades diversas de acceder a los objetos estudiados, sin centrar la mirada desde una disciplina en particular, sino que otorgando herramientas críticas para el estudio de las relaciones entre y en los medios que hacen parte de la obra.

Como plantea Lambert Wiesing, los medios "hacen visibles las cosas que no serían capaces de ser visibles sin los medios porque no son cosas físicas" (Wiesing 2014, 100). Desde la perspectiva intermedial, medio se entiende en tres dimensiones: como herramienta —palabra, sonido, cuerpo, escenografía, vestuario, iluminación, etc.—; como disciplina —música, teatro, danza, literatura, cine, etc.—; y como contexto cultural, el cual se refiere "al entorno que rodea las manifestaciones artísticas no solo en el momento de su expresión sino antes, durante y después de su proceso de creación" (Kent 2016, 93).

Como ya se mencionó en un comienzo, la perspectiva intermedial estudia fenómenos compuestos por más de un medio de expresión y se caracteriza por centrar su atención en los flujos, interrelaciones y espacios entre los materiales y disciplinas que hacen parte de las obras. La intermedialidad se ocupa del estudio de las transposiciones, transformaciones y adaptaciones que ocurren entre y en los medios constituyentes de cada obra. Como plantea Robillard citando a Plett, podemos entender que intermedialidad "usualmente no se trata de un conjunto de significantes que son intercambiados por otros, sino de temas, motivos, escenas o incluso estados de ánimo provenientes de un pre-texto y que adquieren forma en un medio distinto" (Robillard 2011 en González y Artigas 2011, 32).

Revisados estos antecedentes, cabe plantearse la pregunta sobre qué es lo que se busca revelar en esos espacios intermediales. En definitiva, qué es lo intermedial de la intermedialidad. Ya se ha planteado que desde esta perspectiva el foco está puesto en los traslados, traducciones y transformaciones materiales, disciplinares y contextuales que se producen entre los medios que conforman un objeto artístico. Lo que se obtendría de dichos procesos intermediales es una hibridación y desestabilización de certezas materiales y formales. Se tensionan los medios puestos en obra, resultando objetos difusos que movilizan a creadores, intérpretes y receptores hacia ámbitos de expresión imprecisos, que requieren de su mediación para ser diseñados y repensados en cada experiencia en particular. Cada espacio, cada brecha intermedial, se configura en un intersticio a través del cual es posible permear y nutrir los procesos de creación, interpretación y recepción de la obra, generando de este modo una experiencia particular y exclusiva de cada participante del proceso.

Es en este ámbito de trabajo dinámico y en permanente revisión de sus premisas y objetos de estudio, que me instalo como creador-investigador, debiendo asumir entonces una serie de desafíos respecto a las formas de trabajo individual y colectivo, el tratamiento de los materiales, y el análisis y la comunicación de los resultados de cada proceso creativo. La actividad que se realiza en estos ámbitos creativos al momento de componer puede ser definida como la toma de una serie de decisiones, mismas que son motivadas e influenciadas por los conceptos provenientes de los diversos medios que conforman la obra. En el caso de obras intermediales, estas decisiones son tomadas e impactan sobre materiales y disciplinas más allá del sonido y la música respectivamente.

Mi interés por la intermedialidad en las artes se ha centrado en la exploración de los puntos de conjunción, en lo que hay y se produce "entre" los medios que conforman la obra. Indagar en la manera en que los límites materiales y disciplinares se difuminan ha sido la principal estrategia de creación y herramienta de análisis con la que he contado para el desarrollo de la presente investigación. Tanto para el estudio de obras de otros autores como para el desarrollo de mis obras, mediante esta estrategia he centrado la atención en los procesos de creación, explorando en los intersticios entre los medios las maneras en que estos convergen y en las brechas que se producen para que se modifiquen y repotencien.

Cada participante de la creación de una obra intermedial pasa a ser un medio que se suma al proceso de trabajo y a la experiencia de su realización, y que visibiliza los traslados materiales y disciplinares. Cada uno se desplaza desde su ámbito de experiencia, desplegando su dominio técnico y disciplinar para realizar una mediación entre herramientas técnicas, sistemas simbólicos y contextos culturales.

En el ámbito intermedial, el proceso creativo involucra una seria de acciones: decidir, componer, escuchar, leer, interpretar, observar, dirigir. A esto se sumaría la idea de que crear es mediar, entendiendo esta acción como aquella que pone en relieve, y hace visible y audible, la modificación de las características materiales y la difuminación de las fronteras disciplinares. A partir de la posibilidad de decidir, componer, escuchar, leer, interpretar, observar, dirigir, el creador intermedial se constituye en un medio que pone en obra los traslados materiales y conceptuales entre todos los elementos que la conforman. Todos los involucrados en el proceso creativo, su realización y recepción, serían aquellos instrumentos que visibilizan y evidencian el proceso de convergencia y modificación intermedial.

Tomando en consideración la perspectiva intermedial, y la manera presentada de concebir la creación en este ámbito de desarrollo artístico, es posible observar que los casos de estudio *Stifters Dinge*, de Heiner Goebbels, y mi obra *Being in the Sounds* presentan características en su concepción y formas de trabajo que hacen posible observarlos desde la óptica de la investigación artística. Ambas obras presentan en común una retroalimentación crítica y constante entre una pregunta de investigación y la práctica artística. Los procesos creativos de cada obra buscan movilizar sus ámbitos de desarrollo a partir de una problemática específica: la ausencia física en escena en *Stifters Dinge* y la forma de poner en obra la dualidad de "voces" que convergen en *Being in the Sounds*.

Stifters Dinge (2007), obra teatral sin actores o "instalación performativa" en los términos de su autor, nace de la pregunta planteada por Goebbels y el equipo creativo como premisa de trabajo: "¿Se mantendrá la atención del espectador incluso si se suspende uno de los supuestos esenciales del teatro: la presencia de un actor?" (Goebbels 2015, 5). Este acontecimiento escénico, que lleva al límite la estética de la ausencia³ al restar de la escena la presencia humana, da lugar a una instalación poblada de objetos que toman el rol de protagonistas dejado vacante por la ausencia de actores. Es así como pianos, piedras, piscinas, agua, humo, etc., son los participantes y generadores de contenido de la obra. "Las cosas en el escenario, los medios del teatro y los elementos del diseño se convierten en protagonistas tan pronto como hay una ausencia de intérpretes" (Goebbels 2015, 28).

Goebbels dirige la escena en un ejercicio creativo que él mismo define como una práctica compositiva.

Yo dirijo como un compositor: (...) considero el teatro como un proceso muy musical. Creo firmemente en el espacio musical de una experiencia estética y más bien pienso en el ritmo de las escenas, las relaciones armónicas o contrapuntísticas de los elementos teatrales y los diferentes niveles entre un escenario visual y uno acústico (Goebbels 2012, 114).

Cuando estamos frente a la instalación performativa dispuesta en *Stifter Dinge*, de lo que somos testigos es de una precisa orquestación de medios escénicos que es dirigida a modo de ensamble musical a partir de diversas texturas musicales: monodia, homofonía, polifonía, heterofonía, melodía acompañada. Goebbels nos hace escuchar la escena al mismo tiempo que, literalmente, nos permite ver el sonido. Vemos en el fondo de la instalación el arpa de un piano siendo accionada y produciendo sonido; o podemos observar cómo las piscinas que forman parte de la instalación, no solo cumplen una función escénica sino también sonora. El sonido del llenado de estos elementos es puesto en relieve, y es tratado como un medio sonoro que pasa a formar parte de la composición de la obra. Por medio de la realización escénica de *Stifters Dinge*, se realza la materialidad del sonido y se le da una presencia que supera el ámbito de lo musical, haciéndolo protagonista de la obra desde su puesta en escena.

³⁾ La estética de la ausencia de Goebbels, heredera del distanciamiento de Brecht y de la fragmentación de Müller, va más allá de lo que no está en escena e incluso trasciende lo que de hecho sí aparece en ella, y puede ser entendida como "la presencia del otro, como una confrontación con una imagen no vista o una palabra o sonido no escuchados, un encuentro con fuerzas que están más allá del control del hombre, que están fuera de nuestro alcance" (Goebbels 2015, 6).

El proceso creativo de la obra indaga y explora en las posibilidades que se abren en la escena una vez que se resta de ella la presencia humana. Mediante el desarrollo de dispositivos y la investigación sobre los propios medios participantes de la obra —música, teatro, literatura—, el equipo creativo propone una posibilidad de habitar la ausencia física de actores, mediante un espacio escénico que cobra vida y que se constituye en una huella de lo humano que lo acciona.

Por su parte, la obra *Being in the Sounds* (2019) fue desarrollada de forma colaborativa con la flautista dulce Carmen Troncoso, como parte de nuestras respectivas investigaciones doctorales. La obra está compuesta para diez combinaciones de dobles flautas y registros de audio, utilizando un total de doce instrumentos de diversa afinación, digitación, registro y diseño, dando cuenta de la gran variedad y riqueza de la familia de instrumentos de la flauta de pico.

En la obra se ponen en música los traslados conceptuales originados por el contenido semántico expresado por el flautista Pierre Hamon, en entrevistas realizadas por Troncoso como parte del proceso de investigación y creación que dieron lugar a *Being in the Sounds*. La voz de Hamon hace parte de la obra en tanto material semántico que aporta una serie de conceptos que dieron lugar al desarrollo de la misma, y en tanto material sonoro con unas particulares condiciones de acento, que hacen de su habla un elemento de gran potencial musical.

La obra propone crear una resonancia y una traducción musical de las ideas de Hamon. Por momentos, la voz de Hamon convive con la música, siendo por una parte un elemento que comunica una idea, al mismo tiempo que es un material sonoro que dialoga con las flautas en vivo. Se ponen en obra también fragmentos musicales registrados en los trabajos de campo de Troncoso con Pierre Hamon, evidenciando la influencia que la práctica musical e instrumental de las dobles flautas tuvo en la creación de esta obra.

La dualidad de voces de las dobles flautas se amplifica al producirse en la obra una dualidad de medios simbólicos: música y lenguaje verbal, y tiene su correlato en la dualidad que representan las voces creativas de Troncoso y la mía propia, en tanto intérprete y compositor respectivamente, y en el diálogo entre nuestras voces. En *Being in the Sounds*, se despliegan una serie de voces instrumentales y humanas —las de Hamon y Troncoso— que invitan a ser percibidas en cuanto sus tensiones, resonancias, y resultantes⁴, desplegando, a través de la escucha, el placer en el sonido mismo.

Los medios materiales —texto, sonido, flautas—, disciplinares —lenguaje, música, performance—, y contextuales —origen de entrevistado, lugares de creación, antecedentes de los instrumentos— desplegados en *Being in the Sounds* son dispuestos en la experiencia en vivo a través de una instalación y desplazamiento en el espacio por parte de la intérprete que invita a concentrar la atención precisamente en los sonidos, a estar en ellos. El público es parte del rito que vive la intérprete en su relación con los instrumentos, los sonidos emitidos por ellos, y la voz y flautas de Hamon que provienen de un altavoz ubicado en el centro de la instalación escénica de la obra.

Ambos casos de estudio, independiente de las evidentes diferencias de forma y fondo, presentan en sus procesos de creación unas maneras de hacer, unas poéticas intermediales, que buscan movilizar las premisas disciplinares y de contexto cultural de las cuales provienen. Los acontecimientos que resultan de dichos procesos se instalan en espacios representacionales híbridos y se caracterizan por difuminar las fronteras materiales y formales de los medios que las conforman. Los procesos creativos aquí revisados y sus resultados dan cuenta de las motivaciones y cuestionamientos que dieron lugar a su desarrollo, y de las maneras en que las formas de investigar en las propias obras abren un espacio de autoconciencia por las metodologías de trabajo creativo, por las condiciones de los materiales que hacen parte de los procesos, y por los contextos culturales que les dan soporte.

⁴⁾ Sonido armónico inferior o negativo, que es percibido a partir de la superposición de dos sonidos fundamentales, y que varía según la altura y afinación de los sonidos emitidos por los instrumentos.

Bibliografía

- Dogantan-Dack, Mine. 2015. Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice. New York: Routledge.
- Goebbels, Heiner. 2012. "It's All Part of One Concern': A 'Keynote' to Composition as Staging". En Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes, editado por Matthias Rebstock y David Roesner, 113-120. Chicago: Intellect Books.
- Goebbels, Heiner. 2015. Aesthetics of Absence. Texts on theatre. New York: Routledge.
- Higgins, Dick. 1965. Intermedia. New York: The Something Else Press.
- Kent, Didanwee. 2016. "Resonancias' de la promesa: 'ecos' y 'reverberaciones' del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona: Conaculta.
- Robillar, Valerie. 2011. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)". En *Entre artes/entre actos.* Écfrasis e intermedialidad, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas, 27-50. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Wolf, Werner. 1999. The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Rodopi.
- Wiesing, Lambert. 2014. "What Are Media?". En Techne/Technology. Researching Cinema and Media Technologies Their Development, Use, and Impact, editado por Annie Van de Oever, 93-102. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Biografía

Guillermo Eisner Sagüés (Uruguay, 1980). Profesor Asistente (D) del Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Doctor en Música, campo de Composición Musical, por la Universidad Nacional Autónoma de México. Estudió música y composición en Chile, España, Portugal y México. Ha desarrollado música de concierto acústica y electroacústica, participando en festivales en Sudamérica, Norteamérica y Europa. Ha publicado los CDs Música para guitarra (Chile Clásico, 2021); música de barrio (Cero Records, México, 2019); y habitar el tiempo (2012). En el año 2015 publicó el libro y CD guitarrerías. 10 monotemas para guitarra (Microtono Ediciones Musicales). Y ha compuesto y estrenado las óperas de cámara Titus (2017) en el Teatro Helénico, Ciudad de México; y La isla de los peces (2015) en el Centro Cultural GAM, Santiago. Junto con esto, ha desarrollado su trabajo creativo en el ámbito de las artes escénicas y audiovisuales, componiendo la música y el diseño sonoro de diversas obras de teatro, danza y video danza.

Contacto: guilleisner@uchile.cl

Constanza Toledo Orbeta y Marco Marchant Moreno

Práctica como investigación (*Practice as Research*): tensiones entre la interpretación musical y la investigación en programas de magíster chilenos

Resumen

En este estudio se realizó un análisis del estado de la formación en investigación de dos programas de magíster chilenos que ofrecen la mención de interpretación musical. A partir de la revisión de diversos dispositivos curriculares, en contraste con las percepciones de las profesoras y los profesores de interpretación, se indagó en el modelo formativo de estos posgrados. Los elementos considerados en el análisis fueron: i) los objetivos, mallas curriculares y perfiles de egreso; y ii) entrevistas semiestructuradas realizadas a docentes de la especialidad de interpretación musical, analizadas desde el marco conceptual de la Lingüística Sistémico-Funcional (Hood 2010; Martín y Rose 2007). Asimismo, se revisó literatura referente al modelo de Práctica como Investigación en música (Dogantan-Dack 2016; López-Cano 2014) con el fin de observar el desarrollo de este modelo y su posible introducción en los programas de magíster chilenos como opción para la integración efectiva de la práctica instrumental y la investigación. Como principales hallazgos, se encontraron discordancias entre los objetivos generales y específicos, las estructuras curriculares, los perfiles de egreso y la orientación de ambos programas. Asimismo, se observaron elementos en el discurso referente a las prácticas pedagógicas de los y las docentes de la mención de interpretación musical que reflejan la prevalencia del modelo formativo de conservatorio de los posgrados estudiados. Además de la ausencia de metodologías y el establecimiento de dinámicas asimétricas de aprendizaje, se identifica una falta de formatos de evaluación con criterios definidos que ofrezcan retroalimentación a los y las estudiantes.

Palabras clave: Práctica como Investigación, magísteres chilenos, investigación en música, pedagogía instrumental.

Practice as Research: tensions between musical performance and research in Chilean master's degree programmes

Abstract

This study presents an analysis of the state of training in research in two Chilean master's programmes that offer musical performance as a focus. The investigation into the formative models of the programmes contrasted a review of various aspects of the curricula with the perceptions of the performance professors. The elements considered in the analysis were: i) the objectives, curricular frameworks and graduation profiles; and ii) semi-structured interviews conducted with music performance professors, analyzed from the conceptual framework of Systemic Functional Linguistics (Hood 2010; Martin & Rose 2007). Literature concerning the model of Practice as Research in music was also reviewed (Dogantan-Dack 2016; López-Cano 2014), to facilitate an observation of the development of this model and its possible introduction in Chilean master's programmes as an option for the effective integration of instrumental practice and research. Principal findings included discrepancies between the general and specific objectives, curricular structures, graduation profiles and orientations of both programmes. Likewise, elements reflecting the prevalence of the conservatory training model were apparent in the discourse referring to the pedagogical practices of the music performance professors in the postgraduate courses examined. In addition to the absence of methodologies and the presence of asymmetric learning dynamics, the study identified a lack of formats for evaluation with defined criteria that provide feedback for the students.

Keywords: Practice as Research, Chilean master's programmes, music research, instrumental pedagogy.

Práctica como investigación (*Practice as Research*): tensiones entre la interpretación musical y la investigación en programas de magíster chilenos

Antecedentes

La incorporación de la interpretación musical como un área específica de estudio en las instituciones universitarias en Chile es un fenómeno que se consolida en 1929 con la adscripción del Conservatorio Nacional a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Ibáñez 2017). Este proceso supuso la convivencia de prácticas de estudios musicales relacionadas con academias y conservatorios, con departamentos universitarios y sistemas académicos. Si bien en la actualidad las especialidades provenientes del conservatorio se han adaptado a los requerimientos de la academia en cuanto a sistema de evaluaciones y funcionamiento general, han persistido prácticas correspondientes a la lógica del conservatorio que se mantienen a nivel interno. Esto se refleja en la preferencia por el enfoque hacia el desarrollo de la destreza técnica instrumental, además del estudio de un repertorio poco diverso y canónico, lo que implicaría un estancamiento en términos de innovación (Tagg y Clarida 2003 citado por Ibáñez 2017).

Para la adaptación de una especialidad como interpretación musical en el marco de la academia, se han puesto en marcha una serie de reformas de integración para una convivencia fluida con un entorno académico multidisciplinario (Aho 2013). Las tensiones entre los modelos de conservatorio y universitario se volvieron más evidentes en Europa desde 1999. En este contexto, la interpretación musical en las instituciones universitarias tuvo que replantearse en cuanto a estructura y metodologías, como consecuencia de la iniciación del Proceso de Bolonia, adscrito a la declaración de Sorbona de 1998 (ibid.). A partir de este acuerdo se pretendía crear un marco de referencia común para incentivar la competitividad entre las instituciones de educación superior de naciones que integraban la Unión Europea y que se adscribieron a este acuerdo, además de establecer un estándar similar para los programas que se ofrecían dentro de la Unión Europea (EHEA 1999). Este acuerdo no solo produjo un cambio estructural en las metodologías de las universidades, sino que también tuvo un efecto en los conservatorios que ofrecían programas de posgrado.

Progresivamente, en los países europeos involucrados en esta reforma aparece la idea de investigación a través de la práctica, en un contexto académico en el que la posibilidad de incluir esta especialidad en programas doctorales como elemento autosuficiente era reiteradamente cuestionada. Así, surge la inquietud sobre la importancia de realizar investigaciones académicas a partir de una metodología que se adecuara al trabajo instrumental y que permitiera transferir el conocimiento que resultara de estos estudios.

El presente estudio tiene como objetivo general comparar y analizar el estado de la investigación orientada a la práctica musical en dos programas que ofrecen la mención de interpretación musical a nivel de magíster en Chile. Los objetivos específicos de este estudio son evaluar el espacio que tiene la investigación en programas de magíster en interpretación musical, caracterizar discursivamente las percepciones de las/os docentes de estos programas e identificar la pertinencia de la metodología *Practice as Research* en el contexto de magíster en interpretación en Chile.

Comprender los alcances de la investigación y su vinculación con la práctica en dos programas de magíster chilenos resulta relevante, sobre todo porque da cuenta de la actualización que tienen estos en relación con los posgrados internacionales. Además, este conocimiento podría ser relevante a la hora de definir los perfiles de egreso que busquen integrar la práctica y la investigación. Finalmente, incentivaría la discusión en la academia sobre el desarrollo de la práctica como investigación en interpretación musical en magíster.

Modelo de conservatorio

En cuanto a lo que entendemos por modelo de conservatorio, es preciso señalar que sus bases se encuentran en las dinámicas y prácticas propias de este espacio de formación musical. En el contexto de este modelo, se evidencia una priorización por el trabajo artesanal, de oficio, donde maestros traspasan sus saberes en torno a la artesanía a sus discípulos. Dentro sus principales características destacan la imitación, la transmisión oral del conocimiento, el foco en el aprendizaje a través del hacer y la búsqueda del perfeccionamiento de las habilidades de quien aprende (López Cano 2014).

De esta forma, en este espacio no se exige formación pedagógica por parte del cuerpo docente, tampoco tiene pretensiones de formar en las/os estudiantes dicho perfil. Más bien, se presenta como una instancia dedicada al perfeccionamiento técnico (Carbajal-Vaca 2016). Dados estos fines, no existe una clara metodología o plan pedagógico de enseñanza instrumental y, por lo tanto, tampoco de evaluación.

Practice as Research

Una de las respuestas europeas a los requerimientos que supuso la incorporación de los estudios de posgrado en interpretación musical en el ámbito universitario fue el modelo *Practice as Research*. Este acercamiento a la investigación busca legitimar la idea de investigar en el contexto del ejercicio práctico y a partir de la producción de preguntas filosóficas, epistemológicas e incluso mediante la experimentación cuasi-científica.

Con esta idea en consideración, (Artistic) Practice as Research — o la Práctica (Artística) como Investigación— plantea una pregunta investigativa desde la práctica y la utiliza como herramienta para realizar la indagación científica. La idea de práctica artística se legitima como forma de investigación, donde parte del conocimiento resultante se materializa en un artefacto (Aho 2013). En definitiva, el foco de la investigación artística en música es que las preguntas investigativas deben trascender las interrogantes básicas que surgen al practicar, lo que superaría el proceso intuitivo y abarcaría metodologías sistemáticas, en las que se explicita el objeto de investigación (Dogantan-Dack 2015).

Metodología

El estudio se basó en el análisis cualitativo de los perfiles, mallas y objetivos de los programas, contrastando esta información con entrevistas semiestructuradas realizadas a docentes de dos programas de magíster en interpretación musical impartidos por diferentes instituciones de la Región Metropolitana de Chile¹. Las preguntas se construyeron a partir de los siguientes ejes temáticos: información profesional, prácticas pedagógico-interpretativas e investigación. En cuanto a la formación de las/os entrevistadas/os, tres habían concluido sus estudios de magíster en interpretación musical en universidades extranjeras y dos entrevistadas/os concluyeron su formación universitaria con la obtención de su título de pregrado. En cuanto a los criterios comunes de selección, todos habían guiado o estaban guiando a algún estudiante en su proceso de titulación del programa al que estaban vinculados. En adelante, nos referiremos a las/os entrevistadas/os como "Docente + número", abreviado como D1, por ejemplo.

¹⁾ Cabe señalar que existen catorce instituciones que imparten la especialidad de interpretación musical y, entre estas, sólo dos ofrecen estudios de magíster orientados a la ejecución musical (instrumental/vocal).

A partir de los resultados, se registraron las percepciones de las/os entrevistadas/os sobre su práctica musical, su labor pedagógica universitaria, el perfil de sus estudiantes, el programa en el que se desempeñan como docentes, entre otras. Las categorías utilizadas en el análisis de entrevistas corresponden a la Lingüística Sistémico-Funcional, en específico a su sistema de valoración (Martin y Rose 2007; Martin y White 2005; Hood y Martin 2005). Este sistema está conformado por tres subsistemas: actitud, gradación y compromiso. El primero da cuenta de las valoraciones a entidades discursivas —personas o cosas—; en el segundo se determinan los recursos que permiten graduar las valoraciones a las entidades e incluso a procesos; y el tercero guarda relación con el posicionamiento de las voces incluidas en el discurso. Cada uno de los subsistemas presenta categorías de análisis que permiten observar de mejor modo la valoración en el discurso. A partir de lo anterior, los resultados del análisis fueron contrastados con la información declarada por los programas.

Mallas curriculares

En cuanto a los progra mas a los que pertenecen las/os entrevistadas/os, los objetivos y cursos que estructuran la malla curricular difieren levemente de acuerdo al enfoque de cada magíster. Estas diferencias se focalizan en la orientación de cada universidad, expresada en decisiones como la definición de los objetivos generales, específicos, la estructura de las mallas y el perfil de egreso². Ahora bien, al revisar estos elementos, es posible rescatar diversos criterios que permitirán contrastar las percepciones de las/os docentes. En adelante, nos referiremos a estos programas como Programa 1, abreviado como P1 y Programa 2, abreviado como P2.

De acuerdo a sus objetivos, el P1 evidencia un interés en el desarrollo de habilidades relacionadas con la investigación académica y la creación, con la finalidad de implementar un enfoque interdisciplinario y crítico, expresado en el objetivo general. Sin embargo, el objetivo específico de la mención en interpretación musical establece que las habilidades centrales se relacionan exclusivamente con la ejecución musical y el trabajo instrumental, lo que muestra una discrepancia entre un objetivo y el otro. Por otro lado, en el P2 se otorga importancia a la discusión, ya que busca fomentar discursos "innovadores" y la reflexión sobre la interpretación musical. Sin embargo, en el mismo objetivo se limitan las posibilidades de discusión en la definición de "interpretación musical". En este concepto se pone el foco principal en las habilidades asociadas a la ejecución y el desarrollo técnico de un tipo de repertorio de "tradición europea", aunque también pretende enfatizar en "la producción latinoamericana". En síntesis, ambos programas posicionan temáticamente elementos como la reflexión, discusión e investigación, no obstante, los objetivos tienden a destacar la ejecución instrumental como el foco central y no la construcción —y comunicación— de los conocimientos que ofrece un magíster.

En lo que se refiere a los cursos, en el caso del P1, aquellos de especialidad-obligatorios se enfocan en la actividad de cierre del programa, mientras que los cursos disciplinares prácticos de la especialidad-optativos incluyen cursos prácticos grupales. En cuanto a ramos teóricos, se ofrecen cuatro cursos disciplinares teóricos obligatorios enfocados en el desarrollo de habilidades de investigación y la realización de la actividad de cierre escrita o tesina. Por otro lado, el P2 ofrece siete cursos disciplinares prácticos de la especialidad-obligatorios, donde uno corresponde a la preparación para la actividad de cierre del programa. Asimismo, presenta tres cursos disciplinares teóricos orientados a la práctica y dos cursos disciplinares teóricos. Además, para este programa se enlistan dos cursos electivos sin descripción, por lo que no es posible tipificarlos en las categorías establecidas. Ambos programas presentan una estructura que pretende desarrollar la práctica y la investigación en diferentes proporciones.

²⁾ Cabe señalar que, en los programas de pregrado ofrecidos por las instituciones estudiadas, los perfiles de egreso de interpretación musical no consideran el desarrollo de habilidades asociadas a la investigación como un elemento central.

La/el intérprete

Al tratar el tema del "rol" que cumple la/el intérprete al ejecutar una pieza musical, existe la percepción entre las/os entrevistadas/os de que las/os instrumentistas son un medio de transferencia de una idea que no le pertenece: la obra musical. Respecto a esto, al preguntar a nuestras/os entrevistadas/os, mencionaron lo siguiente:

D2: El rol del intérprete es dar vida a una obra de arte, que ya existe sin nosotros, ya existe en forma escrita. Pero nuestro trabajo es dar vida e interpretar de la forma más fiel a la partitura.

De acuerdo al relato de las/os docentes, el objetivo principal de una interpretación musical consiste en reproducir un mensaje codificado en la partitura. Como se observa, aparecen ideas que corresponden al perfeccionamiento del oficio y que podrían relacionarse con los dogmas del ya descrito "modelo de conservatorio". Si bien estos dogmas parecen inofensivos en el contexto del desarrollo de una técnica instrumental que permita reproducir "lo que quiso decir el compositor", en un contexto de posgrado, se aleja de las ideas de innovación e indagación que los programas pretenden ofrecer a sus estudiantes. Asimismo, refuerzan la idea de que existe una forma "correcta" de interpretar una obra, es decir, la manera en la que el compositor la concibió.

Por otro lado, en cuanto a la comprensión de las/os entrevistadas/os sobre su propia práctica y las labores que desempeñan en la academia, resulta posible aplicar la noción de la lingüística cognitiva de Lakoff y Johnson (1980), "metáfora conceptual", a partir de la cual se permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro. En las entrevistas surgieron dos metáforas por parte de los sujetos que se identificaron como las más relevantes: la interpretación musical como deporte y la relación docente-estudiante puesta en paralelo con la relación doctor-paciente.

Respecto a la metáfora deportiva, algunas/os docentes mencionaron el paralelo que existe entre el estudio del instrumento y la práctica de un deporte de alto rendimiento. Los significados asociados al deporte aparecieron a propósito de los ensayos y la práctica constante del repertorio. Así, por ejemplo, dos docentes afirmaron lo siguiente:

D1: Para nosotros, es como un poco como los deportes, necesitamos las horas para estar sentados en el instrumento, esa es la cosa. Así que, si hay demasiados ramos académicos, en los que te van a quitar las horas, ahí sí lo pensaría dos veces.

D2: [...] Somos profesionales que necesitamos 3-4 horas por día para poder subir el nivel de nuestra especialización, es como un deportista.

Esta noción del músico como deportista, en la mayoría de los casos, aparece acompañada de referencias al tiempo que ambas actividades demandan. De esta forma, se genera un factor temporal que aparece como un elemento de alta relevancia en el discurso de los sujetos, por lo mismo se demuestra preocupación por la dedicación a otras actividades como causante de "perder" tiempo para practicar el instrumento.

En segundo lugar, se presenta en el relato de uno de nuestras/os entrevistadas/os una metáfora conceptual asociada a su práctica docente entendida como un ejercicio médico, específicamente al hablar sobre la forma en la que aborda el trabajo en clases. De acuerdo con D2, las/os docentes de interpretación musical asumirían el rol de médicos, mientras que sus estudiantes "adolecen" por falta de técnica o habilidades asociadas al manejo de su instrumento.

D2: Como músico, el ámbito académico, me exige formular muy bien lo que pienso; para que mejore el alumno, yo tengo que descifrar muy bien por qué no está funcionando y qué tiene que hacer. [...] Tengo que, de cierta manera, poder inventar recetas, prescripciones, como médico, para un paciente, que es el alumno.

En el fragmento anterior se observa que la metáfora se presenta de forma explícita y se extiende a diferentes estratos del significado: los participantes (docente como médico y alumno como paciente), la metodología (prescripciones y recetas como indicaciones técnicas) y el proceso mismo de aprendizaje (elección del verbo "mejorar" para referirse a la adquisición de aprendizajes). En este relato, la/el estudiante no tiene incidencia en cómo se "sanará" de su falta de desarrollo de habilidades técnicas o de comprensión de lo que estudia. Asimismo, la/el docente se posiciona como un sujeto incuestionable y la participación de las/os estudiantes de posgrado en su formación queda en segundo plano.

La docencia

En relación con la docencia, a pesar de haber diferencias estructurales entre los magísteres revisados en cuanto al foco en el desarrollo de habilidades asociadas a la investigación o a la práctica, al analizar la malla curricular y los objetivos de cada uno se encontraron percepciones transversalmente similares en ambos programas de acuerdo al relato de las/os entrevistadas/os sobre su trabajo con las/os estudiantes. Al preguntarle a algunas/os docentes sobre la metodología de enseñanza que emplean en la formación de las/os alumnas/os del posgrado plantearon lo siguiente:

D1: Yo no soy de metodologías precisas ni exactas, ni mucho menos. Mi mayor ideal de enseñanza en general [es] un poco también lo que yo [...] pude vivir con mis grandes maestros.

Como se observa, A1 concuerda en la ausencia de una propuesta metodológica desde la que se articule el trabajo de la pedagogía instrumental en el posgrado, lo que se refleja discursivamente en gradaciones con valencia negativa y léxico actitudinal que refuerza la ausencia de una metodología sistemática. La práctica pedagógica se centraría, de acuerdo a este relato, en la réplica de las experiencias de formación que tuvo la/el docente con sus "maestros". Ahora bien, según las/os otras/os entrevistadas/os, existe consenso en relevar la conciencia corporal en la práctica musical, además de abordar la pedagogía instrumental con una mirada intuitiva.

Investigación

En cuanto al trabajo de las/os entrevistadas/os como intérpretes, algunas/os docentes identificaron ciertos procesos asociados a la investigación en su práctica instrumental. Dentro de los elementos descritos, las/os docentes señalaron que la búsqueda de la biografía de los compositores, sumada a una revisión del contexto histórico y el análisis armónico de la obra correspondía a la fase investigativa de su práctica. Como plantea Rink (2015), los elementos constitutivos del trabajo interpretativo-analítico se corresponden con las formas de análisis más convencionales, ya que se basan en la noción que se tiene sobre la supuesta estructura inherente a la música que debe ser reproducida por la/el intérprete.

En el área de interpretación, el distanciamiento con la investigación académica es identificado por los/as docentes. Las/os entrevistadas/os se refirieron a esta área como ajena a su quehacer, distinguiendo el escaso o nulo contacto entre su disciplina y la investigación académica, tradicionalmente más asociada a la musicología:

D1: Acá encuentro que todavía está como muy dividido eso. O eres académico, o eres intérprete. Es que, no, para mí eso está en lo incorrecto. Porque las dos cosas están vinculadas. No debieran estar separadas.

D2: Para intérpretes a veces es un desafío hacer investigación, porque no es lo que nos interesa, tampoco es nuestra fortaleza, como escribir un gran libro.

La división mencionada refiere a la comprensión de los perfiles de egreso de los profesionales que se forman en los programas y, a su vez, a la generación de menciones diferentes que se abocan a labores musicales más investigativas. El perfil de egreso del P1 es: egresado(a) capaz de aplicar estrategias, planificar y gestionar su proyecto de investigación o creación; comunica oralmente los resultados de su trabajo con un discurso propio y reflexivo; y, aborda repertorios complejos y los presenta a un nivel de excelencia. Por su parte, el perfil de egreso del P2 es: egresados(as) con una formación musical sólida, capaces de desarrollar propuestas musicales sobre repertorio docto; integran referencias bibliográficas y de contexto histórico; y reflexionan críticamente sobre la interpretación y puesta en escena.

Como se puede observar, para el P1 las habilidades asociadas a la investigación se relacionarían con la comunicación oral, y no escrita, de los resultados de su proceso, además de la gestión de proyectos, mientras que el P2 sí incorpora la integración de referencias bibliográficas y de contexto histórico, acciones vinculadas con cierto tipo de investigación, además de la reflexión crítica sobre la práctica interpretativa. Resulta importante señalar que en ninguno de los casos se explicita la capacitación de las y los egresados de generar publicaciones e investigación en torno a la práctica, requerimiento fundamental dentro de la interacción académica.

Conclusiones

La práctica instrumental universitaria, habitualmente alejada de las áreas de investigación o creación musicales (incluso fuera de la institución), ha construido dogmas propios que corresponden a lo que se ha definido como "modelo de conservatorio", en el que el estudio del instrumento se aborda desde el oficio técnico y deja en segundo plano otros elementos que podrían tener un impacto en la manera en la que "se interpreta" la música. Si bien estas prácticas pueden subsistir en un contexto donde el desarrollo del oficio musical se sitúe como actividad principal, rápidamente generan problemas al integrarse a una institución académica. Dado que esta dificultad no es exclusiva del magíster, se sugiere ahondar en etapas más tempranas del trayecto formativo, por ejemplo en pregrado, en un enfoque que vincule la práctica instrumental con la investigación o que propicie la inclusión de esta última con el fin de generar cruces interdisciplinarios.

Se concluye que la reflexión acerca de los discursos sobre la práctica musical permitiría establecer nuevos lineamientos en torno a la interpretación musical, particularmente al considerar los requerimientos de los estudios de posgrado a nivel internacional. Por otro lado, se propone introducir a los y las estudiantes de posgrado a la Práctica como Investigación para proveerles herramientas que tributen al desarrollo de su práctica. En cuanto a la docencia universitaria, urge desarrollar estrategias didácticas y evaluativas que permitan retroalimentar y fortalecer los procesos de aprendizaje de la ejecución instrumental en un contexto de investigación de manera efectiva.

Referencias

- Aho, Marko. 2013. "Artistic Research in Music versus Musicological Musicianship". *Svensk tidskrift för musikforskning* 95: 65-78, http://www.musikforskning.se/stm/STM2013/STM2013Aho.pdf. (Consultado el 20 de marzo de 2019).
- EHEA. S.f. "How does the Bologna Process work? Ministerial Conference Bologna 1999". *Bologna Follow-Up Group*. http://www.ehea.info/page-ministerial-conference-bologna-1999. (Consultado el 15 de agosto de 2019).
- Carbajal-Vaca, Irma Susana. 2016. "Del modelo de conservatorio al modelo universitario: la experiencia de transición en el departamento de música de la Universidad de Guadalajara". En *Modelos educativos: ¿cómo ir en otra dirección? Tomo I*, editado por Admed Barrera Aguilar y Diana Pérez Navarro, 40-52. Tepic: Universidad Autónoma de Nayarit.
- Dogantan-Dack, Mine. 2015. Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice. Surrey: Ashgate Publishing.
- Hood, Susan, y James Robert Martin. 2005. "Invocación de actitudes: El juego de la gradación de la valoración en el discurso". Revista Signos 38, núm. 58: 195-220, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci arttext&pid=S0718-09342005000200004. (Consultado el 14 de agosto de 2019).
- Ibáñez, Tania. 2017. "Aprendizajes, experiencias previas y criterios de evaluación en la formación musical superior". Revista Musical Chilena 71, núm. 227: 79-107.
- Lakoff, George, y Mark Johnson. 1980. Metáforas de la vida cotidiana. Madrid: Cátedra.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos.*Barcelona: Conaculta.
- Martin, James Robert, y David Rose. 2007. Working with Discourse. Londres: Continuum.
- Martin, James Robert, v Peter White. 2005. The Language of Evaluation. Houndmills: Palgrave Mcmillan.
- Rink, John. 2015. "The (F)utility of Performance Analysis". En *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, editado por Mine Dogantan-Dack, 127-147. Oxford: Ashgate Publisher.

Biografías

Constanza Toledo Orbeta es Licenciada en Música con mención en Interpretación e Intérprete Musical con mención en Violín de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado en diversos festivales internacionales y en numerosas orquestas chilenas. Como profesora de violín, ha colaborado con orquestas infantiles y juveniles en establecimientos escolares de la Región Metropolitana. En el ámbito de la investigación, se desempeñó como ayudante del proyecto Fondecyt de Iniciación 11170844 "Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile, 1945-1995" de la investigadora Dra. Daniela Fugellie y como pasante del Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, a cargo de Cecilia Astudillo.

Contacto: ctoledo1@uc.cl

Marco Marchant Moreno es Magíster en Artes con mención en Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, además de ser Licenciado en Letras mención Lingüística y Literatura Hispánicas e Intérprete Musical con mención Dirección Coral, ambos títulos de la misma casa de estudio. Es académico de la Facultad de Letras de la PUC en el Programa de Lectura y Escritura Académicas (PLEA). En el ámbito musical, se desempeña desde 2014 como director del Coro Cenit y director del Coro de Cámara de alumnos de Duoc UC desde el año 2017 al 2020. Además, es secretario de la Asociación Latinoamericana de Canto Coral ALACC Chile.

Contacto: mhmarcha@uc.cl

Estefanía Urqueta Contreras

Precariedad en las condiciones laborales del músico popular: desafíos sociales y aportes de Escuelas de Rock

Resumen

Las implicancias sociales del modelo socioeconómico neoliberal en el contexto de postdictadura afectaron, entre otros ámbitos, el escenario laboral. Los trabajadores sufrieron, en un nivel general, la precarización de las condiciones materiales en las cuales realizaban su trabajo, situación que se proyectó al mundo de las artes y la cultura. El Estado buscó ofrecer una solución a través de la implementación de políticas culturales centradas en otorgar financiamiento a la producción artística mediante los fondos concursables. Con esta acción apuntaba al fomento creativo, pero sin ofrecer una solución concreta a la inestabilidad en las condiciones laborales de los artistas y trabajadores de la cultura. En esta circunstancia, los músicos populares debieron articular nuevas estrategias para subsistir desde su labor.

Este trabajo aborda las redes de cooperación laboral configuradas entre los músicos populares en postdictadura. El objetivo consiste en analizar de qué manera el programa estatal Escuelas de Rock (ER), en su proyecto de formación musical no formal, buscó generar mejoras ante la precarización de las condiciones laborales en las cuales los músicos populares desarrollaron su trabajo. Socialmente, existe una problemática estética que dificultó la valorización hacia la labor musical y con este obstáculo, el proyecto educativo de ER motivó el desarrollo de estrategias para enfrentar la precariedad laboral de los músicos populares en Chile. El foco investigativo en el trabajo artístico implica comprender cómo las decisiones y los lineamientos político-institucionales de este programa estatal de formación musical generaron un impacto en las condiciones en las cuales se desempeñan los trabajadores de la cultura en general y los músicos en específico. La metodología consiste en un análisis cualitativo de las entrevistas realizadas sobre una muestra que consideró los tres perfiles de participantes de ER —beneficiarios, profesores-músicos y líderes del programa—.

Palabras clave: músico popular, Escuelas de Rock, precarización laboral, política cultural.

The precarious labor conditions of the Chilean popular musician: socioaesthetic challenges and the contributions of the Escuelas de Rock (Schools of Rock)

Abstract

The social implications of the neoliberal socioeconomic model in postdictatorial Chile affected, among others areas, labor conditions. Workers suffered, at a general level, the precariousness of the material conditions in which they carried out their work, which was projected to the world of arts and culture. The state sought to offer a solution through the implementation of cultural policies focused on granting financing to artistic production through competitive funds. With this action, the state aimed at promoting creative production, but without offering a concrete solution to the instability in the labor conditions of artists and cultural workers. In this situation, popular musicians were obligated to develop new strategies to survive based on their work.

This paper addresses the labor cooperation networks that formed between the popular musicians in posdictatorship Chilean society. The objective is to analyze how the state-run program Schools of Rock (Escuelas de Rock, or ER), as a non-formal music education program, sought to make improvements that would ameliorate the precarity of the labor conditions faced by popular musicians. Socially, there is an aesthetic problem that has impeded the valorization of musical labor, and ER's educational project fomented the development of strategies to face issues of job insecurity affecting popular musicians. The present research focused on artistic work seeks to understanding how the decisions and the political-institutional guidelines of this state program of musical training generated an impact on the conditions in which cultural workers in general and musicians, specifically, perform. The methodology is based on qualitative analysis of interviews carried out with a sample group that included the three different profiles of ER participants (beneficiaries, teacher-musicians, and leaders of the program).

Keywords: popular musician, Schools of Rock (Escuelas de Rock), job insecurity, cultural policy.

Precariedad en las condiciones laborales del músico popular: desafíos sociales y aportes de Escuelas de Rock

La herencia del modelo neoliberal en la sociedad de postdictadura chilena significó un desafío a nivel social, entre otros, en la precarización de las condiciones materiales de los trabajadores (Salazar y Pinto 2014). Este problema también impactó en el mundo de la música popular. Así, los músicos populares empezaron a articular estrategias para subsistir desde su labor musical. El Estado buscó ofrecer soluciones al mundo de la cultura en Chile. Sin embargo, su apoyo fue tangencial mediante el otorgamiento de fondos desde la lógica de la concursabilidad. Otra acción estatal, dirigida al mundo de la música popular, fue el programa Escuelas de Rock (ER). Si bien esta iniciativa posee un perfil predominantemente educativo, en algunos aspectos de su programa de formación acogieron las problemáticas que los músicos populares enfrentaron en el desarrollo de su quehacer laboral.

ER es un programa estatal que surgió en 1994 dentro del marco de las políticas culturales de los gobiernos de postdictadura y que aún mantiene su funcionamiento. La iniciativa nace de la cooperación realizada entre rockeros chilenos y agentes estatales, para realizar un proyecto que generara una cercanía de los jóvenes hacia la práctica de la música popular. En sus inicios implementó a lo largo de Chile talleres itinerantes de formación musical en un marco de enseñanza no formal, con una convocatoria abierta a proyectos de bandas juveniles. Más adelante, desde el año 2004, el programa asumió el objetivo de ser una de las plataformas para la difusión de la música popular chilena a través de la gestión de programas y canales de radio, redes sociales y la producción de festivales masivos. El perfil de los participantes está centrado en la juventud abarcando un público objetivo de los quince a treinta años, aproximadamente.

La investigación es parte de los resultados de mi tesis de magíster, centrada en analizar el aporte del programa estatal ER desde un análisis de la política cultural de postdictadura entre 1994 y 2010 (Urqueta 2019). El lugar que ha ocupado ER dentro de la institucionalidad cultural es, en un primer momento (1994 a 2003), al interior de la Sección de Cultura del Ministerio de Educación y la Dirección de Organizaciones Sociales de la Secretaría General de Gobierno. Con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), el programa pasa a formar parte del Departamento de Ciudadanía y Cultura en la Sección Comunidad y Territorio (2004 a 2016). Desde el año 2016 hasta la actualidad, forma parte de la Secretaría Ejecutiva del Fondo de Fomento para la Música Nacional bajo el alero del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

En esta primera etapa de ER, previa a la creación del CNCA, la gestión estaba organizada en dos componentes: primero, "difusión y visibilización", enfocado en generar medios y plataformas para dar a conocer el programa y los músicos populares que participan en él. Una de las acciones más reconocibles es la producción de festivales masivos y gratuitos a lo largo de todo Chile, como Rockódromo; y segundo, "formación", centrado en el desarrollo de instancias de formación musical y cultural de los beneficiarios del programa (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] 2011, 46 y 97). La investigación estuvo enfocada en este último componente. El perfil del proyecto educativo de ER trabaja a partir de las prácticas informales de aprendizaje de los músicos populares como la escucha compulsiva, la repetición y el aprendizaje grupal (Green 2002) desde un espacio de formación musical no formal. Allí los procesos de aprendizaje son voluntarios, relativamente continuos y existe una intención explícita por parte del mentor y del aprendiz de desarrollar un aprendizaje o tarea (Mok 2011, 13). Además, en estas estas instancias existe un ambiente para que la práctica musical genere un impacto positivo a nivel social (Bartleet y Higgins 2018; Higgins 2016). Desde esta perspectiva comunitaria, al ser un programa estatal, el foco de ER no solo reside en la formación artística, sino además en el aporte social que este proyecto pudo generar en el contexto de postdictadura.

El tema de la presentación son las redes de cooperación laboral configuradas entre los músicos populares en postdictadura. El objetivo consiste en analizar de qué manera el programa estatal ER, en su proyecto de formación musical no formal, buscó generar mejoras ante la precarización de las condiciones laborales en las cuales los músicos populares desarrollaron su trabajo. Por una parte, existe una problemática estética que dificulta la valorización social hacia el trabajo que realizan los músicos. Frente a este obstáculo, el proyecto educativo de ER motivó el desarrollo de estrategias para enfrentar la precariedad laboral de los músicos populares. Esta perspectiva implica poner el foco en la manera que los lineamientos institucionales de este programa estatal de formación musical generaron un impacto en las condiciones en las cuales se desempeñan los músicos. La metodología de trabajo consistió en una revisión de documentación oficial del programa. Además, el desarrollo de entrevistas a distintos perfiles de participantes de ER: beneficiarios de ER, músicos-profesores y líderes de la gestión del programa¹.

En el debate musicológico el problema del músico como trabajador es un enfoque que instala una nueva forma de analizar el fenómeno musical. Estas investigaciones ponen el acento en desplazar la forma comprender la actividad musical como una práctica autónoma de su contexto social (Cloonan y Williamson 2017). En el contexto local, aún incipiente, existen algunas investigaciones que relevan las estrategias de asociatividad, para comprender cómo se articulan las relaciones de colaboración entre los trabajadores de la música en Chile (Karmy 2017; Karmy y Molina 2018; Karmy y Urqueta 2020). En esta perspectiva, los músicos son agentes sociales que deben enfrentar los desafíos de su época para hacer del trabajo musical un medio que otorgue condiciones materiales de subsistencia y permita continuar con su labor artística.

Valorizaciones sociales hacia el trabajo del músico popular

En el debate estético el problema de la autenticidad del rock no es una cuestión que solo esté abocada a lo sonoro, sino que también a un conjunto de prácticas performáticas de los artistas, audiencias y las diferentes propuestas asociadas al género a lo largo de su historia. Una mirada es la señalada por Simon Frith quien propone que en las convenciones estéticas establecidas para la música todo juicio musical es un juicio social, por cuanto el rock como género está definido por etiquetas de las aptitudes musicales y posturas ideológicas de los músicos y sus escuchas (Frith 2014). El autor sostiene que para la década de los setenta la ideología bohemia en el mundo del rock estuvo posicionada como una práctica de diferenciación hacia la clase trabajadora. La vida bohemia del rockero representa un espacio ideal regido por el disfrute y el ocio—alcohol, drogas, sexo—, la que no tiene que lidiar con los problemas de un trabajador normal (Frith 1983).

El argumento del músico como trabajador viene a visibilizar, en un sentido más amplio, esa marca de diferenciación. Un estudio sobre el papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile sostiene que la sociedad chilena asimila el trabajo del músico a un *hobby* por la importancia que posee el disfrute en su labor. Por tanto, como el vínculo entre el trabajo y placer no es algo común, se entiende el disfrute como un aspecto asociado al tiempo libre y al ocio, lo que repercute en la poca valoración social hacia los músicos (Karmy et al. 2013). Esta relación tiene un impacto directo en las condiciones materiales de los músicos, puesto que

Cuando se valora positivamente la música (y a los músicos) es cuando se considera necesario reglamentar y regular la situación laboral de los trabajadores de la música. Por el contrario, si no se considera relevante la música en la sociedad, no se estima necesario que el Estado vele por mayor seguridad social para los trabajadores de la música (Karmy et al. 2013, 66).

¹⁾ La muestra total corresponde a nueve entrevistadas y entrevistados para la realización de la investigación. Dado que el estudio abarca la primera etapa de funcionamiento de ER, el criterio utilizado para seleccionarlos, fue considerar a participantes que fueron parte del programa desde diferentes áreas de involucramiento. Además, incluyo en el análisis otras entrevistas que se han realizado a participantes de ER, principalmente de estudios institucionales.

Esta tensión es reconocida por el primer director de ER al relatar el origen del programa vinculado a la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR). Además, afirma que la figura del rockstar, asociado a la fama y el disfrute, pone trabas hacia la valoración social del trabajo que realizan los músicos al señalar que "todos hemos pensado que hacer *rock and roll*, son saber tres acordes, tener una buena pinta y ya estamos listos"². En el contexto de postdictadura de los noventa el relato de los líderes ER y profesores sostienen que las artes ocupan un lugar marginal al ser una "actividad inservible" o que los artistas en este periodo en general eran vistos como "unos vagos que no generaban ningún aporte".

En los relatos de los participantes entrevistados, también la música popular ocuparía un lugar de mayor marginalidad dentro de la escala de valoración social de las artes y la música. En esta relación la mayor o menor consideración hacia la música popular está vinculada hacia la vida nocturna en desmedro de su habilidad musical³, o por la falta de legitimidad en la formación musical, puesto que "el músico que no lee música, no estudió música: tiene una menor valía"⁴. En esta construcción discursiva de marginalidad y desvalorización hacia la música popular, ER asentó uno de sus lineamientos programáticos al posicionar la práctica musical popular como una acción de trabajo legítima.

Estrategias de Escuelas de Rock para enfrentar la precariedad laboral del músico popular

Frente al problema de la precariedad en la que trabajan los músicos, junto con la problemática socio-estética asociada a la autenticidad rock y las implicancias de la proyección de la figura del rockstar y su ideología bohemia en la poca valoración del trabajo que realizan los músicos populares, propongo que parte del aporte del proyecto educativo de ER, en términos cualitativos, consistió visibilizar ese problema y otorgar estrategias para enfrentar estas dificultades. Dichas estrategias estaban centradas en: 1) concientizar sobre las condiciones materiales mínimas para realizar el trabajo musical, 2) articular redes de colaboración, y 3) estimular prácticas laborales autogestionadas.

La preocupación sobre las condiciones materiales mínimas es posible de visualizar en dos aspectos concretos fomentados por ER. La primera responde en instalar en los estudiantes de ER como condición mínima para trabajar la exigencia de un pago. El acto del pago, por una parte, involucra valorar la labor ejecutada y, por otra, otorga un sustento material a los músicos, para que puedan continuar haciendo de la actividad musical una fuente laboral, aspecto que es reconocido como un eje relevante de aprendizaje tanto por los beneficiarios como los profesores.

La segunda, radicó en que los beneficiarios del programa pudieran desarrollar su labor de músicos populares de manera profesional. Esta profesionalización se tradujo según los estudiantes de ER en tener en las tocatas un estándar material para desarrollar su labor: amplificación, luces, roadies, entre otros. En el discurso institucional y en los objetivos del programa lo profesional también está asociado a que el trabajo del músico cumpla con "estándares profesionales" (CNCA 2011), lo que se observa en los relatos de los profesores y estudiantes en condiciones de equipamiento y operación:

Sentía que ellos realmente estaban en pos de lo que tú estabas haciendo queda como toda una mancomunión de roadies, de sonidista, de iluminadores, tramoyas. [...] te daban las herramientas y te ampliaban dentro de tu visión para que tú te dieras cuenta de que no era tan imposible llegar ahí. Llegar a ser como profesional⁵.

No es extraño encontrar en el testimonio de los estudiantes que el reconocimiento profesional de la práctica musical está ligado a tener mejores condiciones materiales para su trabajo, ya que como señalan Cloonan y Williamson la precariedad no es algo nuevo en la esfera de las artes y en el caso de la música se acrecienta al ser un trabajo que muchas veces es observado como inmaterial.

- 2) Entrevista a Andrés Godoy, octubre de 2018.
- 3) Entrevista a Andrés Godoy, octubre de 2018.
- 4) Entrevista a Manuel Sánchez, agosto de 2018.
- 5) Entrevista a Franco Palavecino, agosto de 2018.

En el contexto de postdictadura la profundización del modelo neoliberal también impactó en la desarticulación de las redes asociativas de trabajadores. Las implicancias de este proceso en el caso de las organizaciones de músicos redundaron en que no lograran cristalizar demandas homogéneas ni alcanzar un poder de negociación importante (Karmy et al. 2013; Farías 2019; Karmy y Urqueta 2020). Frente a este escenario de atomización de las organizaciones laborales de músicos, ER aportó a establecer en los procesos de formación un espacio legítimo en el cual pudieran proyectar redes de apoyo laboral.

La participación de los profesores-músicos en los procesos de formación constituyó una red de apoyo para el músico popular que no existía en dictadura, pues potenciaba el trabajo realizado por ellos al reconocer su trayectoria como artistas⁶. En este sentido, realizar clases en los procesos de formación de ER pasó a constituir una valoración de la trayectoria de ciertos músicos que no habían sido reconocidos anteriormente. Esta instancia educativa, que generaba lazos de colaboración, establecía una contribución a nivel material y simbólico. En primer lugar, les ofrecía un lugar de trabajo⁷ a estos músicos populares. En el plano simbólico, ER al hacer la selección del equipo de formación, reconoció la trayectoria de estos músicos como trabajadores.

La formación de vínculos asociativos de mayor formalidad y proyección temporal también fue un norte de acción que tuvo ER, lo que está plasmado en uno de los lineamientos del programa: "llegar a ser capaz de gestionar y mantener plataformas de formación, difusión y visibilización en cada región, accediendo a redes de colaboración y asociatividad" (CNCA 2011, 39). La generación de redes asociativas es valorada por los profesores y los beneficiarios del programa como otro resultado de aprendizaje relevante de los procesos de formación (CNCA 2011, 92). Por ejemplo, está el caso de la Organización de Músicos de la Frontera surgido en los noventa tras la implementación de los primeros procesos de formación de ER en Temuco. Entre las redes más actuales que siguen vigentes está la organización cultural Músicos Asociados de Santiago por la Autogestión (MASA) o la Red Corredor que agrupa a varias de las organizaciones de músicos a nivel nacional surgidas tras la implementación de ER.

El mundo de arte de la música popular chilena en postdictadura estuvo marcado por varios cambios. La fuerte influencia de las *majors* en la producción, edición y difusión de música chilena a inicios de los noventa (González 2006; Tapia y Hernández 2017) con la posterior la crisis de la industria discográfica internacional (Frith et al. 2010; Frith 2007) llevaron a un repliegue de la inversión de las *majors* en el país (Karmy et al. 2013), de modo que para la década de 2000, internet se vino a instalar como un nuevo agente en la mediación de las relaciones que se desarrollaron dentro del ámbito de la producción y difusión musical. Los cambios de este periodo generaron una precarización laboral expresada en la desigual difusión radial de música chilena frente a la extranjera y la poca cobertura previsional o de salud, ya que la mayoría de los trabajos realizados eran informales (Karmy et al. 2013).

Eileen Karmy y Cristian Molina (2018), en su estudio sobre las organizaciones de músicos en Valparaíso de fines del siglo XIX e inicios del XX, describen que es posible establecer en los músicos de orfeones un perfil de las prácticas laborales musicales. En el caso de las ER una aproximación que caracteriza el perfil de músicos participantes del proyecto está definido por el trabajo musical autogestionado. Esta cualidad es un aspecto identificado por los músicos de ER como una práctica laboral común que poseían las bandas beneficiaras del programa.

Este perfil de los músicos participantes del programa es entendido como la forma más importante de trabajo debido a la crisis de la industria discográfica en Chile y el desarrollo de la autoproducción a nivel local y proliferación de sellos independientes (Solís en Karmy et al. 2013). Así, ER incentivó en los participantes desarrollar prácticas laborales autogestionadas, para constituir un modelo alternativo de producción y difusión musical. El primer director de ER señala que la autogestión también representaba un tipo de camino de resistencia al cual los músicos populares podían optar, con el fin de realizar su labor y valorar la autonomía que otorga. Los beneficiarios de ER se identificaron en la descripción de la autogestión como algo común que poseían las bandas en los procesos de formación (Palavecino, entrevista 2018).

⁶⁾ Entrevista a Manuel Sánchez, agosto de 2018.

⁷⁾ Si bien ER otorgaba estos lugares de trabajo, son trabajos que tampoco contaban con una estabilidad laboral, por la naturaleza de la organización del programa.

Consideraciones finales

La cientista política Ana Farías sostiene que:

La inequidad en la repartición de bienes y servicio en Chile en el largo plazo, ha tenido como resultado que los principales afectados por la deficiente distribución del bienestar han sido los trabajadores informales y aquellos que han tenido una inserción precaria o nula en el mercado laboral (Farías 2019, 20).

De acuerdo con el perfil de trabajo informal de los músicos populares analizados, existe un reconocimiento transversal entre profesores, líderes y beneficiarios del programa sobre el impacto que tuvo ER en esta preocupación por las condiciones laborales en las cuales desarrollan su trabajo. El programa otorgó un espacio para que la formación de músicos populares fuese consciente de las implicancias sociales a las que muchas veces se ve enfrentado el trabajo de ellos, con el fin de otorgar herramientas para hacer frente a esas dificultades. Sin embargo, también hay ciertas limitaciones sobre el rango de alcance de estas acciones. Aunque las estrategias generadas por ER son una contribución, su objetivo excede a las reales posibilidades de transformación que puede tener un programa surgido desde la institucionalidad cultural, para hacer frente a una serie de disparidades que enfrentan los músicos populares hacia la valoración de su práctica musical como una práctica laboral.

Bibliografía

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA]. 2011. "Estudio de sistematización del programa Escuelas de Rock". Sección Observatorio Cultural. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/04/Informe-Final-Sistematizaci%c3%b3n-Escuelas-de-Rock diciembre.pdf. (Consultado el 15 de marzo de 2020).
- Bartleet, Brydie-Leigh, y Lee Higgins. 2018. "Introduction: An Overveiw of Community Music in the Twenty First Century". En *The Oxford Handbook of Community Music*, editado por Brydie-Leigh Bartleet y Lee Higgins. Oxford Handbooks Online. https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190219505.001.0001/oxfordhb-9780190219505. (Consultado el 15 de marzo de 2020).
- Campbell, Patricia, y Lee Higgins. 2016. "Intersections Between Ethnomusicology, Music Education, and Community Music". En *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, editado por Svanibor Pettan y Jeff Titon, 638-668. Nueva York: Oxford University Press.
- Cloonan, Martin, y John Williamson. 2017. "Introduction". Popular Music and Society 40: 493-498.
- Farías, Ana. 2019. Políticas sociales en Chile: trayectoria de inequidades y designaldades en distribución de bienes y servicios. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Frith, Simon. 2007. "Live music matters". Scottish Music Review 1, núm. 1: 1-17.
- Frith, Simon. 2014. Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós.
- Frith, Simon. 1983. Sound Effects: Youth, Leisure, and The Politics of Rock' N' Roll. Nueva York: Pantheon Books.

- Frith, Simon, Matt Brennan, Martin Cloonan, y Emma Webster. 2010. "Analysing Live Music in the UK: Findings One Year into a Three-Year Research Project". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1, núm. 1: 1-30.
- Green, Lucy. 2002. How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education. Aldershot: Ashgate.
- Higgins, Lee. 2016. "Hospitable Music Making: Community Music as a Site for Social Justice". En *The Oxford Handbook of Social Justice in Music Education*, editado por Cathy Benedict, Patrick Schmidt, Gary Spruce y Paul Woodford. Oxford Handbooks Online. https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199356157.001.0001/oxfordhb-9780199356157. (Consultado el 15 de marzo de 2020).
- Karmy, Eileen y Estefanía Urqueta. 2020. "El resurgimiento del apoyo mutuo entre los trabajadores de la música en Chile: estrategias para enfrentar la crisis social y sanitaria!. Revista Rosa. http://www.revistarosa.cl/2020/06/22/el-resurgimiento-del-apoyo-mutuo-entre-los-trabajadores-de-la-musica-en-chile-estrategias-para-enfrentar-la-crisis-social-y-sanitaria/. (Consultado el 1 de agosto de 2020).
- Karmy, Eileen, Julieta Brodsky, Marisol Facuse, y Miguel Urrutia. 2013. "El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile". Red de Bibliotecas Virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140110083830/TrabajoFinalClacsoKarmyBrodskyUrrutiaFacuse.pdf. (Consultado el 21 de marzo de 2018).
- Karmy, Eileen, y Cristian Molina. 2018. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)". Resonancias 22, núm. 42: 53-78.
- Mok, On Nei Annei. 2011. "Non-Formal Learning: Clarification of the Concept and Its Application in Music Learning". *Australian Journal of Music Education* 1: 11-15.
- Salazar, Gabriel, y Julio Pinto. 2014. Historia Contemporánea de Chile II: actores, identidad y movimiento. Santiago: LOM Ediciones.
- Urqueta, Estefanía. 2019. "El aporte del programa estatal Escuelas de Rock en la formación y condiciones laborales del músico popular: una aproximación desde la política cultural chilena de postdictadura". Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica de Chile. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22956. (Consultado el 5 de enero de 2020).

Biografía

Estefanía Urqueta Contreras es Profesora de Historia, Geografía y Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Magíster en Artes mención Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Participa como investigadora joven en el proyecto de la iniciativa Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (NMAPA) e imparte los cursos "Derechos humanos" y "Colonización y descolonización" en la Dirección de Relaciones Internacionales de la PUCV. Ha trabajado como mediadora cultural en el Centro Cultural la Moneda y Museo Violeta Parra. Sus temas de interés están abocados a los proyectos de educación no formal comunitarios desde la práctica musical y el impacto de las políticas culturales en las condiciones laborales del músico popular. Ha participado como ayudante de investigación en los proyectos Fondecyt Regular "Listening to Gender: A Hermeneutics of Music as Performance" y "Elites regionales, elecciones y sociabilidad política (La Serena, Valparaíso y Concepción y sus referentes en Santiago)".

Contacto: estefa.urqueta@gmail.com.

Mauricio Valdebenito Cifuentes

Proyecto antipoético y anticuecas: cruces, conjeturas y proyecciones en la creación de Violeta y Nicanor Parra

Resumen

A partir de la estrecha relación de los hermanos Nicanor y Violeta Parra sintetizada en la expresión "sin Nicanor no hay Violeta", este trabajo propone nuevas conjeturas en relación con los cruces y proyecciones que dieron cuenta del proyecto antipoético de Nicanor Parra con la publicación en 1954 de *Poemas y antipoemas*, y del disco *Composiciones para guitarra de Violeta Parra* de 1957, que incluye algunas de sus anticuecas.

Este trabajo indaga en las referencias y correspondencias en que se inscriben la actividad creativa de ambos hermanos, especialmente en lo referido a la valoración y uso de la poesía y música tradicional y cultura popular chilena; establece relaciones de proximidad, continuidad y ruptura de sus discursos y recepciones según las ideas de Michel Foucault, establece un contexto histórico y analiza la deriva ideológica de sus trayectorias políticas y artísticas. Finalmente, propone una lectura posible desde la cual explicar el lugar de la música más experimental de Violeta Parra y sus posibles nexos con las búsquedas y propuestas que definen el itinerario creativo de su hermano.

Palabras clave: literatura, música, antipoesía, anticueca.

The antipoetic project and the anticuecas: intersections, conjectures and projections in the creative work of Violeta and Nicanor Parra

Abstract

Considering the strong relationship between Nicanor and Violeta Parra, synthesized in the words "without Nicanor there is no Violeta", this article proposes new ideas about the intersections and projections that account for Nicanor Parra's antipoetic project in the 1950s, with the publication of his *Poems and Antipoems* in 1954, and the record *Composiciones para Guitarra de Violeta Parra* in 1957, which includes some of her anticuecas.

This paper looks into the references and correspondences in which the creative activity of both Parras is inscribed, especially concerning the valuation and use of poetry, traditional music, and Chilean popular culture; it also analyzes relationships of proximity, continuity and rupture related to their discourses and reception according the ideas of Michel Foucault, and establishes an historical context while analyzing the ideological tendencies of the Parras' political and artistic trajectories. Finally, this article proposes a reading to explain the place of Violeta Parra's more experimental music and its possible connections with the explorations and proposals which define the creative itinerary of her brother.

Keywords: literature, music, antipoetry, anticueca.

Proyecto antipoético y anticuecas: cruces, conjeturas y proyecciones en la creación de Violeta y Nicanor Parra

Un recuento comparativo entre el proyecto antipoético de Nicanor Parra (San Fabián, 1914 - La Reina, 2018) y las anticuecas de Violeta Parra (San Carlos, 1917 – Santiago, 1967) informa que el primero acumula más información y estudios que la música más experimental de su hermana.

A modo de resumen: los conceptos de antipoesía, antipoema o antipoeta los encontramos en el libro *Antipoemas* del peruano Enrique Bustamante Ballivián publicado en 1927; y en algunos de los siete cantos del poema *Altazor* de Vicente Huidobro publicado en 1931 (Carrasco en Nómez 2015). Según declaraciones del propio Nicanor Parra, el título de *antipoemas* fue inducido por el hallazgo fortuito, entre los años 1949 y 1950, cuando Parra se encontraba realizando estudios de cosmología en Oxford, del libro *Apoèmes* del poeta francés Henri Pichette publicado en 1947 (Lerzundi 1971; Escobar 2018; Carrasco 1999; Binns 2011)¹. Por último, el libro *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, publicado en 1954, está estructurado en tres secciones; las dos primeras incluyen poemas de corte neorromántico y postmoderno y fueron terminados en 1942, mientras que la tercera sección que contiene los antipoemas correspondería a trabajos escritos en 1948.

Por su parte, el nombre de anticueca, que designa al conjunto de cinco piezas para guitarra sola de Violeta Parra, presenta una trayectoria particular que mueve a cuestionamientos. La primera información sobre el concepto de anticueca aparece en la publicación en 1957 del disco *Composiciones para guitarra*. En él, se presenta un repertorio que, al igual que el libro de su hermano Nicanor de 1954, incluye creaciones de distinto signo. Así, junto a dos polkas "El joven Sergio" y "Travesuras" encontramos "Canto a lo divino" y la "Anticueca nº 1" y "Anticueca nº 2", además de la pieza titulada "Tres palabras". Es decir, es posible argumentar que el programa del disco obedecería también a un criterio tripartito donde coexisten músicas que remiten al salón decimonónico —polkas—, la tradición musical y religiosa campesina chilena —"Canto a lo divino"—, y su dimensión creadora personal —Anticuecas y "Tres palabras"—. Recordemos que "Tres palabras" es la versión instrumental de su canción "El pueblo", cuya letra corresponde al poema "Las flores de Punitaqui" del *Canto general* de Pablo Neruda publicado en 1950.

Posteriormente, y como resultado de su colaboración con el cineasta Sergio Bravo, encontramos en el documental *Trilla* de 1959 fragmentos de la "Anticueca n° 1" con otro pulso, la introducción y sección central —de carácter campesino— de la "Anticueca n° 4" y el final de la "Anticueca n° 5", aunque esta última no se declara en los créditos, además de otras piezas de las que no se vuelve a tener información ni en su discografía ni en grabaciones posteriores. Entre estas, "Las manos de Julio Escámez". Y no se tendrán registros del resto de las anticuecas sino hasta la grabación realizada en su casa de La Reina, en Santiago, por el compositor Miguel Letelier (ca. 1960)² y editada de manera póstuma por la Fundación Violeta Parra en 1999. Volveré a esta edición más adelante.

Según Iván Carrasco, la escritura antipoética contendría dos fases: la primera, la aparente aceptación de estereotipos y modelos establecidos en la tradición; la segunda, la transformación de ellos para transformarlos y desmitificar su realidad (Carrasco en Nómez 2015; Carrasco 1999). Por su parte, las anticuecas, según la presentación de Gastón Soublette en el disco antes mencionado declara:

¹⁾ En el artículo de Lerzundi, así como en el libro de Iván Carrasco *Para leer a Nicanor Parra* (1999), el autor de *Apoèmes* aparece referido como Henry Duche o Henri Michaux, respectivamente. La confirmación de Henri Pichette (Francia, 1924-2000) como el verdadero autor del libro *Apoèmes* la presenta Niall Binns en su artículo "¿Qué hay en un nombre?" del año 2011, en el que además deja ver su sospecha de que haya sido el propio Nicanor Parra quién indujo a tal confusión, como un modo de distraer la atención a otros referentes, en especial de Huidobro.

²⁾ Grabación que sirvió de base para la transcripción de la serie completa de anticuecas incluidas en el libro Composiciones para guitarra (Parra 1993).

Es preciso advertir antes que nada, que las composiciones para guitarra que Violeta Parra da a conocer en la presente grabación, no son música folklórica. Al publicarlas, la insigne folklorista, quiere ofrecernos ahora una nueva forma de arte musical, haciéndonos saber que ella es también una compositora y no solo de canciones como las hay muchas, sino una compositora de música culta como las que podemos oír en cualquier concierto de cámara. Ciertamente al escucharlas, todos los auditores serán sorprendidos por la gran originalidad de esta música hermosa y extraña que a nada se parece; y lógico que así sea, ya que ella es la más sincera y espontánea manifestación de un talento que por instinto ha encontrado su lenguaje propio, sus medios de expresión y su técnica.

Y añade:

Sí, Violeta es una compositora, pero no como todos. Ella que aprendió la música con la naturalidad que un pájaro aprende el canto de otro pájaro, no sabe ni quiere saber nada de teoría, armonía, contrapunto ni forma musical, pues ella posee innatamente todos estos elementos para la realización de su arte (Soublette 1957).

Dos son los trabajos que encontramos sobre estos dos hermanos. El primero, el artículo de Jorge Martínez titulado "Anticuecas y antipoesía, un itinerario común e inverso para dos hermanos" (Martínez 2013). El segundo, el libro *Violeta & Nicanor*, novela histórica de Patricia Cerda (2018). Mientras que en el trabajo de Martínez se argumenta en favor de una correlación inversa entre los hermanos, sintetizada como el desplazamiento desde lo docto —escrito— hacia lo popular —oral— por Nicanor, y desde lo popular —oral— hacia lo docto —disonante o formal— por Violeta. En el libro de Patricia Cerda nos encontramos con el relato de las trayectorias de vida y creación de ambos hermanos, quedando en evidencia el vínculo profundo que une sus respectivos proyectos artísticos, así como la autoridad que sobre Violeta ejerce su hermano Nicanor³.

Respecto al prefijo "anti" que caracteriza la creación de Nicanor, es necesario remitir al trabajo del matemático y físico teórico británico Paul Dirac, cuyos aportes a la mecánica cuántica y a la electrodinámica cuántica hicieron posible el concepto de antimateria, desde donde Nicanor Parra, en su condición de estudioso de la ciencia, adoptó el prefijo "anti". De esta forma, "el antipoema sería una imagen inversa del poema, pero no regido por una ley total de simetría, sino por una fuerza asimétrica de particular intensidad" (Nómez 2015, 19). Por su parte, Magdalena Vicuña parafraseando a Soublette señala que las anticuecas para guitarra son esa música "extraña y hermosa, [que] no se parece a nada, no obstante ser tan propia de esta tierra chilena" (Vicuña 1958, 75).

Michel Foucault, en su libro *La arqueología del saber* (2010 [1969]), señala que, por debajo de las continuidades del pensamiento, se encuentran fenómenos de ruptura. Así, dice Foucault:

La historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad; mientras que la historia propiamente dicha, la historia a secas, parece borrar, en provecho de las estructuras más firmes, la irrupción de los acontecimientos (Foucault 2010, 15).

³⁾ Es a Nicanor a quien Violeta escribe su carta antes de su suicidio en 1967, y que la novela de Patricia Cerda culmina precisamente con la muerte de la hermana. Tanto la carta como la novela de Patricia Cerda incluyen la sentencia "sin Nicanor no hay Violeta", o como cita textual: "Sin él [Nicanor] no habría Violeta Parra" (Drysdale 2019, 520). Cuestión que es confirmada también en Morales 2006, 151.

Y más adelante, señala que esta tendencia a la continuidad de la historia ha resultado en una "revisión del valor del documento" (ibid.). De esta forma, quiero plantear en este trabajo, la posibilidad de volver a establecer nuevas consideraciones a partir de datos ya conocidos sobre las trayectorias de Nicanor y Violeta Parra, a partir de la publicación del libro *Poemas y antipoemas* del primero y la publicación del disco *Composiciones para guitarra* de Violeta. Por lo tanto, y siguiendo los planteamientos de Foucault, podemos advertir una serie de consecuencias no previstas en la creación de estos dos hermanos.

La primera consecuencia, lo que Foucault denomina como "la multiplicación de las rupturas en la historia de las ideas" (ibid., 17). Para el caso de Nicanor Parra, podemos señalar su lúcido empeño por tomar distancia de las voces poéticas que hasta mediados del siglo XX ocupaban un lugar privilegiado en la literatura chilena; Huidobro, Mistral, Neruda, de Rokha. Posterior a la publicación de *Poemas y antipoemas*, la trayectoria creativa de Parra resulta notable en varios aspectos, cada uno posible de analizar en los propios términos de sus rupturas: antipoesía, versos de salón, brindis, ecopoemas, sermones, prédicas, chistes, artefactos, discursos, entre otros (Parra 2006). Por su parte, resulta a lo menos fascinante advertir cómo Violeta Parra encarna una voz ética y política en torno al rol del artista en la sociedad (Torres 2004).

La segunda consecuencia, aquella que señala —nos dice Foucault— que "la noción de discontinuidad ocupa un lugar mayor en las disciplinas históricas" (Foucault 2010, 18). Doy como ejemplo aquí, el giro ecológico de Nicanor Parra que, según refirió él mismo, tuvo su origen en la década de 1960 cuando se encontraba estudiando en Estados Unidos, y que resultó en la publicación de sus *Ecopoemas* en los años 80 (Morales 2006, 103). De este modo, Nicanor Parra se anticipa por mucho, y con un sentido mucho más urgente, al llamado movimiento ecocrítico en países anglófonos (Glotfelty y Fromm 1996; Bracke y Corporaal 2010), y supone además un quiebre contundente en la adscripción tanto al modelo capitalista como socialista (Morales 2006, 106). Por su parte, Violeta Parra, a diferencia de su hermano, permanecerá ligada a un pensamiento de izquierda, cuestión que es evidente en muchas de sus creaciones.

En cuanto a Violeta Parra, es posible señalar que, en relación con su creación musical más experimental; aquella comúnmente referida a las anticuecas para guitarra, estas guardan estrecho parentesco con "La cueca larga" para canto, tamborileo y guitarra, y "El gavilán" para voz femenina y guitarra, y cuya lógica de composición la encontramos también en su música para cine, especialmente en el documental *Mimbre* de Sergio Bravo de 1957 (Valdebenito 2016), donde además son posibles relaciones más sutiles con algunas de sus canciones más conocidas y otros temas instrumentales. Baste decir, por ejemplo, que uno de los motivos de "El gavilán" guarda relación con su pieza "Canto a lo divino" (ibid.).

La tercera consecuencia es la imposibilidad de una historia general, tanto del proyecto antipoético del hermano como de la música de Violeta Parra. Solo diremos que esta consecuencia se relaciona aquí, por ejemplo, con la imposibilidad de unas obras completas de Nicanor Parra, asunto que se explica por la gran cantidad de material disperso, o porque algunas de las creaciones de Parra suponen soportes efímeros o difíciles de reproducir (Binns 2011). Violeta Parra, por su parte, presenta una cantidad considerable de música extraviada. Lo mismo ocurre con parte de su producción visual y poética, razón que da méritos a la grabación de Letelier.

La cuarta y última consecuencia refiere a problemas metodológicos, algunos de los cuales, señala Foucault, son ampliamente preexistentes. En este punto, retomaré la noción de documento antes señalada en cuanto a que:

La historia es lo que transforma los *documentos* en *monumentos*, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos (Foucault 2010, 17).

De esta forma, procederé ahora a establecer ciertas relaciones de continuidad, dispersión y ruptura como elementos de análisis para el proyecto antipoético de Nicanor Parra y las anticuecas de Violeta Parra.

Comenzaré por declarar que, en términos generales, parece plausible establecer niveles de semejanza entre la escritura antipoética y la creación de las anticuecas. En primer término, me permito establecer una relación sincrónica entre el año de publicación del libro *Poemas y antipoemas* y *La cueca larga* de Nicanor Parra que va desde 1954 a 1958. En tanto que el disco *Composiciones para guitarra*, así como los discos *La cueca presentada por Violeta Parra* y *La tonada presentada por Violeta Parra* fueron publicados entre 1957 y 1959. De tal forma que es posible conjeturar que en ambos hermanos coincide el propósito de dar a conocer sus creaciones más nuevas y rupturistas, seguidas por propuestas que dan cuenta de un trabajo de colección y rescate de materiales referidos a la cultura popular campesina.

Respecto a la condición asimétrica del antipoema señalada anteriormente, me limitaré a esbozar aquí algunos aspectos relacionados con las anticuecas; piezas para guitarra sola compuestas con base en modelos rítmico-armónicos que funcionan por desplazamiento longitudinal y transversal diatónico o cromático. De tal forma que cada anticueca contiene sus propios modelos, articulándose en secciones asimétricas y contrastantes en duración, velocidad, dinámica, intensidad y carácter. Es importante señalar además que las anticuecas —al igual que el resto de su creación musical más experimental— surgen de la acción concreta sobre la guitarra, y no en base a cálculos abstractos de alturas y duraciones (Parra 1993; Valdebenito 2016). De esto se concluye que la utilización de un sistema de análisis fraseológico, como el utilizado por Olivia Concha en su artículo "Violeta Parra, compositora (1995), no resuelve la naturaleza performática de estas piezas.

Sin embargo, mientras estas consideraciones aplican a cuestiones de orden musical formal, otros aspectos resultan aún más llamativos al momento de pensar en el lugar que ocuparon estas músicas en el proceso creativo de Violeta Parra. Como ya advirtiéramos en un trabajo anterior, de las dos anticuecas referidas en el disco de 1957, la "Anticueca nº 1" que Gastón Soublette denomina también como "Fray Gastón baila la cueca con el diablo", es la "Anticueca nº 2" en la grabación de Miguel Letelier (Valdebenito 2016). Mientras que en el documental *Trilla* se hace mención en los créditos a la "Anticuecas nº 1" y "Anticueca nº 4", y se omite la utilización de la parte final de la "Anticueca nº 5". Resultando este hecho revelador, pues confirma que la pieza mencionada ya existía en 1959, año en que Violeta Parra publica sus dos discos dedicados a presentar la tonada y la cueca.

Por último, y para ahondar en las ideas de Foucault sobre continuidad, ruptura y dispersión, señalaré un elemento que me parece de interés al momento de evaluar el documento como elemento de análisis histórico musical. La publicación en 1999, por parte de la Fundación Violeta Parra, de la grabación realizada por Miguel Letelier en la propia casa de Violeta en la calle Segovia, fue la ocasión de escuchar por fin, interpretada por ella misma, la serie completa de sus cinco anticuecas además de otras composiciones. Es necesario tener presente que el orden en que Violeta Parra interpretó sus composiciones es el siguiente: "El gavilán", "Travesuras", y luego sus anticuecas en el siguiente orden: "Anticueca nº 5", "Anticueca nº 1", "Anticueca nº 3" y "Anticueca nº 4".

Lo primero que llama la atención al cotejar ambas grabaciones, la grabación propiamente tal según lo registró Miguel Letelier y la editada en 1999, es la omisión deliberada de la voz de Letelier, que en la versión original va presentando las diferentes composiciones con algunas aclaraciones de la propia Violeta Parra. ¿Qué razones animaron a los responsables de esta edición para dejar fuera la voz de Letelier? Más importante, en mi opinión, es la pregunta siguiente: ¿qué razones tuvo Violeta Parra para decidir el orden en que interpretó sus composiciones? Como sabemos, Miguel Letelier fue organista y compositor, miembro de una familia ilustrada asociada primero al Conservatorio Nacional de Música y luego a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. ¿Fue el orden de las composiciones una especie de declaración de principios estéticos con las que Violeta Parra quiso demostrar —y fascinar según lo reconoció después el propio Letelier— que lo suyo era algo más que una improvisación como se pretende hacer aparecer?

El registro de Letelier es el que nos ha permitido conocer la versión más extensa de su composición titulada "El gavilán" que se ubica al comienzo. El orden de la serie completa de anticuecas, antecedido por la pieza "Travesuras" —a modo de respiro entre el desgarro de "El gavilán" y las anticuecas—, revela un ordenamiento que obedecería, en mi opinión, más a un encadenamiento de intensidad emocional, quedando la "Anticueca nº 4" en último lugar, precisamente porque allí está una de las secciones más "campesinas" de toda la serie. Que coincide además con la sección citada en el documental *Trilla*.

Los proyectos de ambos hermanos; representados en sus antipoemas y anticuecas presentan aspectos complejos de continuidad, dispersión y ruptura según las ideas de Foucault. En medio del siglo XX y en plena Guerra Fría, la trayectoria de ambos hermanos los acerca y aleja según los distintos planos en que sea analizada su obra. Nicanor Parra pudo vivir, estudiar y conocer países como Estados Unidos, Inglaterra, además de visitar lo que entonces era la Unión de Repúblicas Soviéticas y también Cuba y China, entre otros, lo que en parte puede explicar su desplazamiento político y libre tránsito intelectual entre las ciencias y la literatura, la política y la conciencia ecológica, por nombrar algunos. Mientras que Violeta Parra logró forjarse un nombre no solo en un círculo integrado por artistas e intelectuales, pudo además ser reconocida como una artista popular en tiempos en que lo popular tributaba también como folclórico. Pudo viajar y establecerse en Europa —Francia y Suiza especialmente—, y se mantuvo siempre cerca de posiciones políticas afines al Partido Comunista de Chile.

Por último, resulta útil mencionar aquí la cita de Nicanor Parra recogida en *Conversaciones con la poesía chilena* cuando señala: "La física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología" (Piña 1990, 32; Binns 2014). Por otra parte, en Violeta Parra, el vínculo humano y estético que la acerca y aleja de su hermano nos revela una capacidad creadora que, utilizando una expresión de Nelly Richard, se despliega también en un "saber flexible de saberes múltiples" (Richard 2005), y donde la expresión "sin Nicanor no hay Violeta" resulta tanto un desafío como una provocación.

Bibliografía

Binns, Niall. 2011. "¿Qué hay en un nombre?". Taller de Letras, núm. 48: 131-147.

Binns, Niall. 2014. Nicanor Parra o el arte de la demolición. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.

Bracke, Astrid, y Marguérite Corporaal. 2010. "Ecocriticism and English Studies: An Introduction". *English Studies* 91, núm. 7: 709-712.

Bustamante y Ballivián, Enrique. 1927. Antipoemas. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones El Inca.

Carrasco, Iván. 1990. La escritura antipoética de Nicanor Parra. Santiago: Editorial Universitaria.

Carrasco, Iván. 1999. Para leer a Nicanor Parra. Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello.

Cerda, Patricia. 2018. Violeta & Nicanor. Santiago: Planeta.

Concha, Olivia. 1995. "Violeta Parra, compositora". Revista Musical Chilena 49, núm. 183: 71-106.

Drysdale, Sabine. 2019. "Violeta Parra: la violenta Parra". En *Extremas*, editado por Leila Guerriero. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Escobar, Alejandro. 2018. "Translating Poetics: Analysing the Connections Between Violeta Parra's Music, Poetry and Art". Tesis doctoral, University of Sussex.

- Foucault, Michel. 2010 [1969]. La arqueología del saber. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Glotfelty, Cheryll, y Harold Fromm, ed. 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks In Literary Ecology.* Georgia: University of Georgia Press.
- Lerzundi, Patricio. 1971. "In Defense of Antipoetry: An Interview with Nicanor Parra". Review: Literature and Arts of Americas 4, núm. 4-5: 65-71.
- Martínez Ulloa, Jorge. 2013. "Anticuecas y antipoesías, un itinerario común e inverso para dos hermanos. Anales del Instituto Chile 32: 253-273.
- Morales, Leonidas. 2006. Conversaciones con Nicanor Parra. Santiago: Tajamar Editores.
- Nómez, Naín. 2015. "Re-antologando a Nicanor Parra: un homenaje. En *Nicanor Parra. Un puñado de cenizas. Antología 1937-2001*, compilado por Naín Nómez. Santiago: LOM Ediciones.
- Parra, Nicanor. 1954. Poemas y antipoemas. Santiago: Nascimento.
- Parra, Nicanor. 2006. Obras completas & algo †. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Parra, Violeta. 1993. Composiciones para guitarra [transcripción de Rodrigo Torres, Rodolfo Norambuena y Mauricio Valdebenito]. Santiago: Fundación Violeta Parra, Sociedad Chilena de Derecho de Autor.
- Pichette, Henri. 1948. Apoémes. París: Fontaine.
- Piña, Juan Andrés. Conversaciones con la poesía chilena. Santiago: Pehuén, 1990.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana". En: *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO. 2001.
- Soublette, Gastón. 1957. "Violeta Parra. Composiciones para guitarra". En *Composiciones para Guitarra* (EP), compuesto por Violeta Parra. Santiago: ODEON, MSOD/E-51020.
- Torres, Rodrigo. 2004. "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". Revista Musical Chilena 58, núm. 201: 53-74.
- Valdebenito, Mauricio. 2016. "Diferencia e indiferencia en torno a las 'Anticuecas' y 'El gavilán' de Violeta Parra: una aproximación desde el concepto de *guitarscape*". *II Congreso Internacional ARLAC/IMS*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado. https://www.youtube.com/watch?v=D5uVCyoNocs&t=354s. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- Vicuña, Magdalena. 1958. "Hermana mayor de los cantores populares". Revista Musical Chilena 12, núm. 60: 71-77.

Discografía

- Parra, Violeta. 1957. Composiciones para guitarra. Santiago: ODEON, MSOD/E-51020. EP.
- Parra, Violeta. 1959. El folklore de Chile. Volumen III. La cueca presentada por Violeta Parra. Santiago: ODEON, LDC 36038. LP.

Parra, Violeta. 1959. El folklore de Chile. Volumen IV. La tonada presentada por Violeta Parra. Santiago: ODEÓN, LDC 36054. LP.

Parra, Violeta. 1999. Composiciones para guitarra. Santiago: Fundación Violeta Parra. CD-ROM.

Biografía

Mauricio Valdebenito Cifuentes es músico, guitarrista e investigador. Intérprete Musical y Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Con una extensa carrera como intérprete con especial atención a músicas latinoamericanas, ha sido premiado en concursos nacionales e internacionales y ha grabado cuatro discos como solista y colaborado como músico invitado y de sesión en numerosas producciones discográficas. Es autor del libro *Con guitarra es otra cosa* (2019) y de la transcripción de "El gavilán" de Violeta Parra (2001) publicada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue parte del equipo de investigadores que publicaron los libros *Violeta Parra. Composiciones para guitarra* (1993) y *Victor Jara. Obra musical completa* (1996). Actualmente es Profesor Asociado del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Contacto: mvaldebe@uchile.cl.

Danitza Villarroel Orrego

La dirección orquestal femenina en Chile: problemas de género en la imagen del liderazgo femenino

Resumen

Durante el siglo XVIII la figura del director aún no estaba institucionalizada frente a la orquesta, por lo que el solista o concertino tomaba el liderazgo desde su atril. La escasa referencia de mujeres en la dirección orquestal durante los siglos XIX y XX se debe a un sistema social patriarcal, en el que se ha marginado su legado y participación debido a estereotipos y roles impuestos en la sociedad. Esto ha impedido su estudio en disciplinas artísticas y otras áreas, dando como consecuencia un acceso tardío a espacios de poder y liderazgo. A esto se le añaden la discriminación y el no reconocimiento de sus habilidades, lo cual se refleja en los pocos espacios de trabajo, impidiendo a las mujeres desarrollarse en plenitud tanto en su etapa de formación como de profesionalización. Los movimientos de emancipación de la mujer han permitido estudiar más problemas de género, generando debates y abriendo la oportunidad de reescribir una historia musical más inclusiva, dando a las mujeres su espacio y reconocimiento. En Chile, no existe una historia escrita de la dirección orquestal femenina, lo cual deja vacíos para las próximas generaciones. La recopilación de datos ha sido clave para hacer visibles los antecedentes más antiguos sobre el contexto que vivían y viven estas líderes musicales y su desarrollo tanto dentro como fuera de Chile. El siguiente trabajo permite una aproximación a una de las pioneras en esta materia (1916) y ofrece un seguimiento cronológico de las directoras hasta la actualidad.

Palabras clave: liderazgo, mujeres en la música, directoras de orquesta, Chile.

Female orchestra direction in Chile: Problems of gender and the image of female leadership

Abstract

During the 18th century, the figure of the conductor in front of the orchestra was not yet institutionalized, so the soloist or concertmaster took the lead from their lectern. The scarce reference to women in orchestral conducting during the 19th and 20th centuries is the result of a patriarchal social system that has marginalized their legacy and participation, due to stereotypes and roles imposed in society. This marginalization has impeded their studies in artistic disciplines, among other areas, delaying, as a consequence, their ascent to power and leadership positions. Additionally, women have suffered discrimination and a general lack of recognition of their abilities, factors that are reflected in the scarce availability of spaces for them to work, thus preventing them from fully developing during stages of training and professionalization. Women's emancipation movements have facilitated the study of additional gender problems, leading to debates and opening opportunities to rewrite a more inclusive music history that grants women their due space and recognition. In Chile, the history of female orchestral conducting remains unwritten, resulting in lacunas that affect subsequent generations. The collection of data has been key to making visible the initial factors in the contexts in which these musical leaders lived and developed their work, both within and beyond Chile. The following article facilitates an approach to one of the pioneers in this area (1916) and proposes a chronology of female directors up to the present.

Keywords: leadership, women in music, female orchestra conductors, Chile.

La dirección orquestal femenina en Chile: problemas de género en la imagen del liderazgo femenino

Introducción

La falta de referentes femeninos en la dirección orquestal de Chile y el mundo, durante los siglos XIX y XX, se debe a un sistema social "patriarcal" que marginó a las mujeres en diversas áreas y disciplinas, como en la historia, la composición, la interpretación y hasta la educación. Debido a esto, el canon musical femenino se ha construido —a la imagen contraria del hombre—, destruido y reconstruido, con el fin de integrarlas en la historia musical actual. Sin embargo, la discriminación permanece y se evidencia en la segregación, la cual "aleja a las mujeres de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos: dirección orquestal, solistas, primeros atriles" (Ramos 2010, 9).

Las corrientes feministas y de musicología feminista que nacen de los movimientos de posguerra son el inicio de una serie de cuestionamientos en torno al concepto de género, su rol en la sociedad, su imagen y el difícil camino hacia la igualdad y equidad. En la actualidad, esto ha motivado a las nuevas generaciones a reeducarse en diversos recursos e investigar sobre las primeras referencias de mujeres en diferentes áreas de trabajo, artístico-musicales y de liderazgo. En la música, las agrupaciones orquestales se organizan gracias a un coordinador, líder o director, cuyo canon se ha caracterizado por la supremacía de referentes masculinos.

Finalmente, este artículo corresponde a una parte de un trabajo más extenso y en curso, cuyo motor es hacer visibles los antecedentes más antiguos de la dirección orquestal femenina en Chile, relatar sus vivencias, motivaciones y su desarrollo de manera cronológica hasta llegar a la actualidad.

Dirección orquestal mundial y liderazgo

Durante el siglo XVIII, la figura del director aún no estaba institucionalizada frente a la orquesta, por lo que el solista o concertino tomaba el liderazgo desde su atril. La palabra líder proviene del inglés "to lead" o "leader" que significa guiar. A simple vista no se ven conceptualizaciones de género, pero en la sociedad patriarcal su práctica es totalmente diferente.

Actualmente, el cargo más alto en una orquesta es el director, cuyo rol principal es coordinar y organizar a un número indefinido de músicos para unificarlos de manera sonora, de resultado positivo-agradable, para un público específico. El director de orquesta es un tipo de líder que requiere de ciertas características que se han creado a partir de una imagen física, psicológica e incluso emocional. Si pensamos en directores, los nombres de Herbert von Karajan, Leornard Bernstein, Carlos Kleiber, o Riccardo Muti son los referentes inmediatos. Líderes autoritarios, con mucha fuerza y —algunos— envueltos en distintas polémicas como abuso de poder, entre otras.

El fenómeno del liderazgo es relativamente nuevo, aquí:

Las mujeres líderes pueden llegar a ser evaluadas negativamente por dos razones: ya sea porque no despliegan las características que comúnmente las personas relacionan con el liderazgo efectivo o porque, en el caso de que las desplieguen, son consideradas poco femeninas. Todo esto ha supuesto un coste personal, social y laboral muy alto (Lupano y Castro 2011, 20).

La dirección de orquesta es una disciplina de grandes profesionales y mucha experiencia. La creación de esta cátedra lleva el elemento de la batuta, la cual se asemeja al bastón del rey o del papa, como significado de poder de los cuales el hombre es la figura inherente de esta labor.

Max Weber, creador de toda una teoría en base a los componentes que debe tener un líder, nos menciona el "carisma" y la "autoridad", en la cual predomina esta última, en la que se menciona la condición de dominación/sumisión que jerarquiza las relaciones entre los hombres. El uso de poder, autoridad y dominación en los hombres, se otorga al más fuerte y agresivo (Weber 2002 [1922]). Algo que, como consecuencia del feminismo, se trata de erradicar, es decir, las posiciones de poder violentas de sumisión donde la mujer es la de segunda categoría.

La violencia es quizá la forma más primitiva de poder y la agresión entre las personas ha sido justificada con todo tipo de razonamientos: biológicos, psicológicos, sociales, económicos, culturales, filosóficos, políticos, militares y religiosos. La historia del hombre es una historia de conquista, resistencia y violencia (Varela 2008, 284).

A esto sumamos los problemas de conceptualización de género. En la crítica literaria, Ramos explica la "repetición de estereotipos ligados a la degradación de la mujer en las obras literarias clásicas y canónicas. La femme fatale, la prostituta, el ángel de la casa y la guardiana moral del varón" (Ramos 2003, 82) y no solo eso. Es cosa de leer el texto de Marcela Lagarde llamado Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas, en el que se definen y analizan las formas diversas de inferiorizar a la mujer, en las cuales se "les excluye selectivamente de espacios, actividades y poderes" (Lagarde 2005, 15)².

Críticas y opinión

Si revisamos entrevistas a directores exitosos podemos encontrar rasgos de discriminación. Por ejemplo, en una entrevista del periódico noruego *Aftenposte* del año 2013, Vasily Petrenko, director de la Orquesta Filarmónica de Oslo, mencionó que "los hombres suelen tener menos energía sexual y pueden concentrarse más en la música. Una chica dulce en el podio puede hacer que los pensamientos de uno se desvíen hacia otra cosa" (Ørstavik 2013), lo cual fue muy polémico, teniendo en cuenta que su directora ejecutiva es una mujer, Ingrid Roynesdal que también es directora de orquesta y pianista (Winnes 2013).

A pesar de este tipo de comentarios, las mujeres continúan abriendo su camino para ellas mismas, sobre todo en estos tiempos que se han acrecentado los movimientos feministas. La imagen del liderazgo femenino rompe los cánones y se hace presente en el mundo, Latinoamérica y Chile a través de portadas y notas de prensa de diarios nacionales. Por mencionar epígrafes, el 2020 se destaca: "Directoras de orquesta: la sigilosa irrupción femenina" (De la Sotta 2020) en comparación al año 2014 con "Mujeres en la orquesta: el difícil arte de llevar la batuta entre hombres" (González 2014), ambos publicados en *La Tercera*. Y es así como se evidencia la presencia e imagen de la mujer en esta difícil cátedra y su avance.

Inicios en Chile

La emigración de la mujer desde el hogar a las aulas universitarias permitió entregar al país notables y eficientes profesionales, que ocuparon un lugar destacado entre sus pares. Estas conquistas individuales corrieron paralelamente a los movimientos que pretendieron rescatar a la mujer de la verdadera marginalidad educacional, social y política (Bustos 2012, 12).

²⁾ Por ejemplo, la mujer "cautiva" es una condición sin libertad de escoger, oprimiendo su autonomía ante el hombre. Con tan solo leer el índice de la obra de Lagarde (2005) nos encontramos con una variedad de clasificaciones a la mujer. En el capítulo XIV se define lo femenino y la feminidad —contrario a la masculinidad— como un concepto asociado a la juventud y su relación con la fertilidad, por ende, condiciona la maternidad y la vida conyugal como un aspecto positivo pero a la vez negativo que mantiene a las mujeres oprimidas en un solo rol, imposibilitándolas a ejercer en otros cargos de la sociedad. Si pierden su feminidad pierden su valor en la sociedad, en la cultura y en la política.

La búsqueda de las pioneras en la dirección orquestal chilena, en libros de musicología e historia musical chilena nos muestra que hay otras disciplinas con mayor auge. La creación del Conservatorio Nacional de Música en 1851 permitió el estudio gratuito de la música, en su primera instancia dividida para mujeres y hombres. "Las damas más sobresalientes de las primeras promociones estuvo en la interpretación, docencia privada del piano y ayudantías en el propio conservatorio" (Bustos 2012, 17).

La Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música (Sandoval 1911) nos muestra un catálogo de músicos y directores que han trabajado en el territorio nacional. Los directores que llegaban al país en general eran europeos, de los cuales se mencionan hasta 1936 (Claro y Urrutia 1973): Luigi Stefano Giarda (Italia), Ken Dumesnil, Emeric Stefaniai, Pietro Mascagni, Nino Marcelli, y los chilenos Celerino Pereira, Armando Carvajal, Juan Casanova y Enrique Soro³. El primero de estos fue profesor de María Luisa Sepúlveda, primera compositora titulada en nuestro país y a quien tomamos como la primera excursionista en el mundo de la dirección orquestal. Raquel Bustos menciona que

en 1916, organizó con profesoras y alumnas del Conservatorio un conjunto femenino denominado White Orchestra, que hacía alusión al vestuario, enteramente de blanco de sus integrantes. El objetivo de esta orquesta fue interpretar música de compositores chilenos (Bustos 2012, 72).

El repertorio que se tocó en esa oportunidad fueron obras de Soro, Alfonso Leng, Próspero Bisquertt y Giarda, por nombrar algunos.

Recordemos que en ese tiempo se disputaban varios conflictos en el país y las primeras manifestaciones de la emancipación de la mujer en Chile. Y no solo eso: María Luisa Sepúlveda está en un momento histórico de reforma en la educación chilena y de reforma en la institucionalidad musical, de la cual en la década de 1930 fue exonerada del mismo conservatorio (Bustos 2012, 73).

Por mencionar algunos de los colectivos que se crearon por temas de género: en 1901 se crea la Sociedad de Emancipación de la Mujer en Iquique; en 1903 nace la Federación Cosmopolita de Obreras en Resistencia; en 1921 se funda la Federación Unión Obrera Femenina y el Consejo Federal Femenino en 1917, cuyo objetivo fue mejorar la cultura y acción mancomunada de las trabajadoras, produciéndose una repercusión en Santiago en apoyo a estas asociaciones lideradas por Recabarren, la cual alentaba que era necesaria la educación para librar a la mujer del fanatismo religioso y de la opresión masculina. En 1915 las mujeres crean en Santiago el "Club de Señoras", el cual destacó por sus eventos benéficos en el siglo XIX, pero también por su espacio dirigido a debatir y exponer las inquietudes de las damas más aristocráticas. Finalmente, en 1920 reaparece con nuevo nombre la Gran Federación Femenina de Chile, originando en 1922 el primer Partido Cívico Femenino, encargado de promover el voto femenino en Chile, al igual que otros partidos femeninos en el mundo (Pardo 2001).

Volviendo a lo musical, no sabemos la verdadera razón de la utilización del color blanco en las vestimentas de la orquesta de María Luisa, no sabemos si es alusión al color del salitre, o de pureza, o de paz a todos estos conflictos. Lo que sí sabemos es que la orquesta no tiene más registros de conciertos ni rastros de su continuidad, ni tampoco otras obras estrenadas bajo su batuta en la dirección orquestal. Sin embargo, se destaca aquella actividad en un artículo de la revista **Zig- Zag**, conservado en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, con muy buena crítica (Aracena Infanta [s/f]).

Género: discriminación, espacios y oportunidades.

La música no tiene género, entonces en el momento que llega a un niño o a una niña, la música pasa a ser algo mucho más grande que ser hombre o mujer (Urrutia 2018).

³⁾ El 15 de junio de 1905, Enrique Soro dirigió una orquesta de treinta profesores en un concierto realizado en el Teatro Municipal de Santiago (Barrientos Garrido 1996).

Hoy en día, no existe la cátedra de dirección en Chile, ni libros relacionados con el área. Existen cursos y un diplomado, pero las mujeres que han querido sumergirse en este camino tuvieron que salir a estudiar al extranjero. Es el caso de Mireya Alegría, postulante al Premio Nacional de la Música como la primera directora de orquesta en Chile y la segunda en Sudamérica. Su candidatura fue presentada por la Coordinadora por la Visibilización de la Mujer en el Arte de Chile (Covima), Asociación Nacional del Folklore de Chile (Anfolchi), Conjunto Folclórico Calahuala y Camila Ramírez —a quien le debo su contacto—⁴.

El día 17 de julio del 2020, el diario El Mercurio publica en sus destacados de cultura el siguiente titular: "Comienzan a aparecer los candidatos al Premio Nacional de Música" (Díaz 2020), lo cual inmediatamente hace visible la preferencia y la brecha de género en estos reconocimientos tan importantísimos que hasta la fecha solo tres mujeres han ganado. Es por esto que Covima decidió hacer rápidamente una campaña para ocho postulantes.

Mireya Alegría Gregorio de las Heras nace en Santiago de Chile el 11 de junio de 1939. Estudió violín en el Conservatorio Nacional desde muy pequeña, en total, doce años de violín para luego irse becada a Rumania, al Conservatorio de Ciprián Porumbesco para estudiar dirección coral y orquestal y paralelamente su instrumento, por cinco años. Posteriormente, se perfeccionó en el Conservatorio de Sofía en Bulgaria. Regresando a Chile en 1973, siguió estudiando hasta hacer veintiún años de estudios académicos, además de ser invitada a dirigir la Orquesta Filarmónica de Chile en la temporada de verano de 1973. Dentro de su carrera podemos mencionar que formó la primera orquesta infantil del Liceo Experimental Artístico de La Reina, dirigió la Sinfónica de Santiago y luego la Orquesta Sinfónica de Antofagasta, fue presidenta de Anfolchi y directora también de la Orquesta de la Compañía de Zarzuelas de Pedro Linares.

Por último, su carrera de docente es importante de destacar, ya que hasta el día de hoy se desempeña en esta área. A pesar de toda esta carrera exitosa, quiero destacar la siguiente opinión de Mireya:

Solo un par de veces he sentido la resistencia de algunos instrumentistas hombres a ser dirigidos por mí. Eran personas mayores, y su rechazo lo manifestaban poniendo problemas para tocar, luciéndose o retardando el trabajo. Yo los dejaba hacer como si no pasara nada... En realidad nunca he sentido discriminación de parte de mis colegas varones. El problema que me impide trabajar más en esto es que hay pocas orquestas en Chile y los cargos ya están ocupados... prácticamente de por vida por sus titulares.... Y no se puede dirigir una orquesta solo una vez al año, es igual que si a una le prestasen un piano para dar un concierto una vez al año... ¡Absurdo!, ¿no le parece?⁵

Y es cierto. Isolda Muñoz Bórquez, quien dirige desde el año 1994, también manifiesta su opinión en cuanto a la carencia de espacios, es por esto que ella ha creado diversas orquestas a lo largo de Chile desde el año 1994 al 2013. Creadora del Conservatorio Municipal de La Ligua y Papudo donde trabaja actualmente, ha fundado las orquestas infantiles de la Universidad de Talca, Universidad Arturo Prat de Iquique, Teletón Iquique y Universidad de Aconcagua de Viña del Mar. También ha creado y gestionado las orquestas municipales de Rinconada de los Andes y Calle Larga.

⁴⁾ En una entrevista realizada en Radio Digital FM de Antofagasta, menciona a Camila Rodríguez como la gestora de esta campaña en conjunto de alumnos y alumnas, pero en realidad su apellido es Ramírez. La única referencia actual de la entrevista en "Entrevista a Mireya Alegría", publicada por Covima el 12 de agosto de 2020. https://www.instagram.com/tv/CDzUqCgl4md/?utm_source=ig_web_copy_link. (Consultado el 16 de agosto de 2020).

⁵⁾ Proveniente de la entrevista que se adjunta como Imagen 1, correspondiente a un archivo digital personal facilitado por Amanda Castro Montoya, amiga de la entrevistada. Debido a la antigüedad del archivo no se encontró la procedencia del recorte, sin embargo la entrevistada menciona que fue aproximadamente del año 1974.

Otras actividades que podemos mencionar es que estudió Interpretación en Violín en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) y de Chile, en Santiago, entre 1971 y 1985. Ha hecho cursos de dirección en Chile y Argentina (Mendoza-Buenos Aires), Diplomados en Filosofía Suzuki en la Universidad Mayor y Enseñanza Individual y Grupal de Violín en la PUCV, y Curso Introductorio en Colourstrings, en la Fundación de Orquestas Infantiles de Chile (FOJI), la cual hasta el día de hoy ofrece cursos iniciales, intermedios y avanzados de dirección.

La motivación de Isolda Muñoz en la dirección fue gracias al apoyo precisamente del fundador de la FOJI, el fallecido director Fernando Rosas, quien la motivó a crear orquestas. Por último, cabe mencionar que ha sido integrante de diversas agrupaciones tanto doctas como folclóricas populares como KOIRÓN. En una entrevista personal, menciona que ha sentido casos de discriminación por ser mujer en diversos lugares de trabajo⁶.

El perfil de las directoras mencionadas es de mujeres completas, de mucha experiencia en distintas áreas, tanto en lo docto como en lo folclórico-popular; en la docencia, la interpretación, dirección y, en algunos casos, la composición. En la generación del noventa se destacan a Claudia Uribe(2000); Magdalena Rosas, hija de Fernando Rosas (2000); Ximena García (1998) y, ya llegando al año 2000, están Pamela Arriagada, Karina Zelaya, Alejandra Rivas (2000) y María Carolina López (2006).

Extranjero

La dirección orquestal chilena ha sido representada por varias figuras masculinas en el extranjero como Juan Pablo Izquierdo, Rodolfo Fischer, Eduardo Browne y directores más actuales como Paolo Bortolameolli. Mientras, en las mujeres destacan Alejandra Urrutia, quien es la primera directora en asumir como titular la Orquesta de Cámara del Teatro Municipal de Santiago, titular de la Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe en Argentina; el 2018 hizo su debut con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario en Argentina, Orquesta del Sodre en Uruguay. Por otro lado, de la generación más actual, está Ninoska Medel (2015), directora de la Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Facultad de Artes de la UCH, Orquesta Sinfónica Juvenil de Aysén y Directora de la Orquesta de Mujeres de Chile (OMCH) que nace en respuesta de los movimientos feministas en Chile el año 2018, generando todo un impacto. En el año 2018 viaja al II Simposio Internacional de Directoras Orquestales⁷ en Montevideo, Uruguay —creado por la Directora Ligia Amadio—, con su ponencia "Música en espacios de lucha: ola feminista universitaria".

Actualidad y conclusiones

La visibilidad sigue siendo un tema en los foros relacionados con la mujer y otros problemas de género. Plantar la profesión de la dirección orquestal femenina en total soberanía es una tarea que se mantiene en desarrollo. La mujer en el podio debe ser reconocida de manera colectiva e individual, además de ser creadoras de espacios para la comunidad y para nosotras.

Por último queremos destacar la mesa femenina chilena que se presentó en el III Simposio Internacional de Directoras de Orquesta en septiembre de 2020 (Alvayay 2020). Aquí participaron como expositoras y como oyentes Ninoska Medel, Javiera Campos, Geraldine Turres, María Carolina López, Tamara Jorquera, Alejandra Rivas, Danitza Villarroel, Isolda Bórquez, Claudia Uribe y directoras corales de distintas generaciones.

⁶⁾ Entrevista telefónica a Isolda Muñoz realizada el 18 de agosto de 2020.

⁷⁾ Por mencionar en el II Simposio, también se nombraron temas como "La búsqueda de una gestualidad femenina en la dirección orquestal" de Laura Cmet de Argentina, y "Trayectoria de una directora al frente de una banda militar" por Natalia Sanabria de Brasil.

Gracias a la música...

UARENTA años atrás, que una mujer fuese directora de orquesta era casi como pretender ser astronauta.

Ese sbicho raros, sin embargo, logró su objetivo y, desde hace ya varios años, Mireya Alegria Gregorio de las Heras es la única directora de orquesta que hay en Chile y la segunda en latinoamérica. Casada con Viorel Panaitescu, ingeniero metalúrgico y madre de tres hijos varones: Orestes, de 16: Arístides, de 10 y Alexandru, de 7. Mirella se confiesa satisfecha de su vida. Es una mujer joven, alegre, llena de vitalidad, extrovertida y super positiva. Habla de sí misma, de su hogar y de su trabajo con un entusiasmo que asombra, y que invita a hurgar en las inquietudes y motivaciones que la llevaron a escoger una profesión tan poco usual entre las preferencias femeninas.

"Creo que cuando tenía como cuatro a cinca afos y a queria ser directoro de creuesta. A lorga for su profesion de creuesta. A lorga for su como cuatra de consenta de consenta a la lorga for su como cuatra de consenta a lorga for su como cuatra de consenta a la consenta a la consenta de consenta a la consenta de consenta a la consenta de consenta a la como consenta a la como consenta a la consenta de consenta a la como consenta a la como consenta a la como consenta a la como consenta a la consenta de consenta a la consenta de consenta de consenta de consenta de consenta a la como consenta de consenta de

"Creo que cuando tenía como cuatro a cinco años ya quería ser directora de orquesta. A los seis, comence a estudiar violín. En realidad, esta inquietud no es azarosa. Es producto, indudablemente, de un medio familiar dedicado a la música, mi mamá cra pianista y otros parientes también eran instrumentistas, de modo que el arte lo traía en la sangre. Después estudie piano, danza y, ya en el plano universitario, dirección coral y orquestal y pedagogía en música en Europa, Rumania y Bulgaria. Allá hice, también, mi práctica en orquestas de cámara y sinfónica. Regresé a Chile y dirigi la orquesta filarmónica como directora invitada. He hecho clases en la Escuela Experimental Artistica, de violín en el Conservatorio y, dirigido, en otras oportunidades la orquesta filarmónica y orquestas infantiles, con las que he realizado un interesante trabajo".



Además de su actividad como directora de orquesta. Mireya hace clases de pedagogía en música: "Porque siento que debo dar todo aquello que aprendi a las nuevas generaciones. Es una responsabilidad que no puedo eludir porque en mí también se gastaron recursos, que creo tengo que devolver en mi patria, en los nuevos valores. Es el argumento que tengo para mis hijos cuando me reprochan que no estoy en casa todo el tiempo que ellos quisieran. Ellos, a cambio de mi ausencia temporal, reciben más afecto, un tiempo con mejor calidad porque tienen a una madre contenta, satisfecha de lo que hace y generosa en su entrega a su familia y a la comunidad.

"Me gusta la pedagogía, y me dedico a ella porque creo que es importante formar niños no sólo como instrumentistas, sino como seres humanos sensibles al arte, que tengan un lenguaje más expresivo, que aprendan a desplazarse ritmicamente por el mundo, que sean más cultos y, lo más importante, que sean seres humanos más armónicos...

Afirma que su condición femenina no ha sido obstáculo en su carrera.

"Sólo un par de veces he sentido la resistencia de algunos instrumentistas hombres a ser dirigidos por mi. Eran personas mayores, y su rechazo lo manifestaban poniendo problemas para tocar, luciendose o retardando el trabajo. Yo los dejaba hacer como si no pasara nada... En realicar, luciéndose o retardando el trabajo. Yo los dejaba hacer como si no pasara nada... En realidad nunca he sentido discriminación de parte de mis colegas varones. El problema que me impide trabajar más en esto es que hay pocas orquestas en Chile y los cargos ya están ocupados... prácticamente de por vida por sus titulares ... Y, no se puede dirigir una orquesta sólo una vez al año, es igual que si a una le prestasen un piano para dar un concierto una vez al año... ¡Absurdo!, ¿no le parece?

"En música, afirma Mireya, es indispensable tocar el instrumento sistemàticamente, al igual que en la dirección de orquesta".

LA ZARZUELA ME FASCINO

Actualmente Mireya es directora de orquesta de la Compañía de Zarzuelas de Pedro Linares.

de la Compañía de Zarzuelas de Pedro Linares.

"Aunque este género aparece como fácil y ligero, el trabajo interno de la realización de la obra es tanto o más difícil que el de una ópera. Tiene muchos cambios de titmo. Por ser un género romántico tiene gran variedad de pulsos expresivos ya que de pronto es drama, luego es comedia y, hasta puede ser sainete.

"La zarzuela me fascinó en cuanto la conoci y ahí me quedé porque se puede hacer bien, en buenas condiciones y es amena. Yo disfruto cada presentación con deleite absoluto. Canto cada letra de las canciones en forma espontánea, recreando cada nota como si fuera la primera".

Agrega Mireya que este es un género vivo.lleno de alegría, entustasmo y que lo siente como de nuestras raíces.

nuestras raices.

"Porque nuestros origenes son hispanos ¿no? A la zarzuela debería dársele más apoyo en Chi-le, especialmente de parte de instituciones y cor-poraciones culturales. Resulta asombroso y doporaciones culturales. Resulta asombroso y do-loroso comprobar que un esquerzo tan grande como el de Pedro, y todos quienes componemos la compañía, no tenga el apoyo que se merece de parte de instituciones, en cambio si lo tienen gru-pos extranjeros que llegan al país. "Ello, agrega, sin contar que, por ejemplo, la ópera, se lleva prácticamente todos los recursos de la Municipalidad, y ahí sí que se habla de mi-llones pués..."



Imagen 1. "Gracias a la música" [s/f]. Entrevista a Mireya Alegría Gregorio de las Heras realizada alrededor de 1974. Archivo personal de Amanda Castro Montoya.

Bibliografía

- Alvayay, Felipe. 2020. "Músicas chilenas participarán en Tercer Simposio Internacional de Directoras de Orquestas". *Sonando.cl*, 15 de octubre de 2020. https://sonando.cl/tercer-simposio-internacional-de-directoras-de-orquestas/. (Consultado el 31 de octubre de 2020).
- Aracena Infanta, Aníbal. S.f. "Del Conservatorio Nacional de Música". Zig-Zag. Disponible en Biblioteca Nacional Digital, http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- Barrientos Garrido, Iván. 1996. "Luigi Stefano Giarda: una luz en la historia de la música chilena". Revista musical chilena 50, núm. 186: 40-72.
- Bustos, Raquel. 2012. La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Bustos, Raquel. 2015. Presencia de la mujer en la música chilena. Buenos Aires: LibrosEnRed.
- Claro Valdés, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel. 1973. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones ORBE.
- Covima. 2012. "Entrevista a Mireya Alegría", 12 de agosto de 2020. https://www.instagram.com/tv/CDzUqCgJ4md/?utm-source=ig-web-copy-link. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- De la Sotta, Romina. 2020. "Directoras de orquesta: la sigilosa irrupción femenina". *La Tercera*, 15 de febrero de 2020. https://www.latercera.com/culto/2020/02/15/directoras-orquesta-irrupcion/. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- Díaz, Íñigo. 2020. "Comienzan a aparecer los candidatos al Premio Nacional de la Música". *El Mercurio*, 17 de julio de 2020. https://digital.elmercurio.com/2020/07/17/A/3K3QUA8L. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- González, Rodrigo. 2014. "Mujeres en la orquesta: el difícil arte de llevar la batuta entre los hombres". *La Tercera*, 9 de mayo de 2014. https://www.latercera.com/noticia/mujeres-en-la-orquesta-el-dificil-arte-de-llevar-la-batuta-entre-hombres/. (Consultado el 16 de agosto de 2020)
- Lagarde, Marcela. 2005. Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Lupano Perugini, María Laura, y Alejandro Castro Solano. 2011. "Actitudes desfavorables hacia mujeres líderes. Un instrumento para su evaluación". *Summa Psicológica UST 8*, núm. 2: 19-29.
- Ørstavik, Maren. 2013. "Orkestermusikere reagerer bedre på å ha en mann foran seg. De har ofte mindre seksuell energi og kan fokusere mer på musikken." *Aftenposten*, 29 de agosto de 2013. SGRC7No. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- Pardo, Adolfo. 2001. "Historia de la mujer en Chile. La conquista de sus derechos políticos en el siglo XX (1900-1952)". *Critica.cl*, 1 de mayo de 2001. https://critica.cl/historia/historia-de-la-mujer-en-chile-la-conquista-los-derechos-politicos-en-el-siglo-xx-1900-1952. (Consultado el 16 de agosto de 2020).

- Ramos, Pilar. 2003. Feminismo y música, introducción crítica. Madrid: Narcea.
- Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre la mujer y la música". Revista Musical Chilena 64, núm. 213: 7-25.
- Sandoval B., Luis. 1911. Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación 1849 á 1911. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.
- Urrutia, Alejandra. 2018. "Mujeres que dejan huella". https://www.youtube.com/watch?v=FkJygtCcnaw. (Consultado el 16 de agosto de 2020).
- Varela, Nuria. 2008. Feminismo para principiantes. Barcelona: Ediciones B.
- Weber, Max. 2002 [1922]. Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Winnes, Cathrine. 2013. "Eneren med de tusen titler. INTERVJU: Det å ha respekt for det som fungerer er i mange sammenhenger undervurdert, sier Ingrid Røynesdal. Dirigent og skribent Cathrine W. Trevino har møtt den nye direktøren i Oslo-Filharmonien, som foreløpig holder visjonene tett til brystet." *Scenekunst*, 27 de marzo de 2013. http://www.scenekunst.no/sak/eneren-med-de-tusen-titler/. (Consultado el 16 de agosto de 2020).

Biografía

Danitza Villarroel Orrego es Licenciada en Arte, Tecnología y Gestión Musical de la Universidad Valparaíso. Dentro de su formación temprana están sus estudios de violín y práctica orquestal en el Conservatorio de la Corporación Municipal de Valparaíso y, en paralelo, estudios de piano en la cátedra del maestro Ítalo Olivares. Ha participado en distintas agrupaciones y orquestas abarcando desde lo docto hasta la música popular y folclórica. Ha estudiado dirección orquestal con Eduardo Browne, Helmuth Reichel y Ninoska Medel en Santiago. Es fundadora y directora de la Orquesta Filarmónica Alimapu desde el año 2017 y directora del Orfeón Patrimonial de Valparaíso el año 2020. Ganadora del Premio Jóvenes Líderes de la Fundación Piensa 2019, de la Región de Valparaíso. Actualmente es estudiante del Diplomado en Dirección de Orquestas Juveniles e Infantiles de la Universidad Alberto Hurtado.

Contacto: danitzavillarroel7@gmail.com

Catalina Sentis Acuña

María Luisa Sepúlveda: exoneración e institucionalidad

Resumen

Las mujeres a comienzos del siglo XX en Chile se encontraban insertas en una configuración social con una marcada división por roles de género, en que el espacio público era eminentemente masculino. Sin embargo, comienza a articularse en forma paulatina un cambio en esta distribución con la incorporación de las mujeres a la educación profesionalizante. María Luisa Sepúlveda fue una compositora que logró desarrollar su trabajo creativo en un momento en que la presencia de mujeres en el contexto académico era muy reducida. Se formó desde niña en el Conservatorio Nacional de Música, primero como pianista y profesora, y luego en el año 1918 como compositora, trabajando como docente de la cátedra de piano desde el año 1912. Al acercarse la década del treinta esta institución fue restructurada y como parte del proceso de reforma Sepúlveda fue desvinculada del Conservatorio. El vínculo con la institucionalidad fue un importante elemento que medió para esta compositora su inserción a un espacio laboral, que a su vez patrocinó y fomentó su trabajo artístico, situación que se modificó una vez que fue exonerada. Este hito en su carrera, se encuentra inserto en un contexto de polarización del mundo académico musical de Chile, que no solo afecto a María Luisa Sepúlveda, sino a una generación de músicos.

Palabras clave: María Luisa Sepúlveda, compositora, exoneración, institución.

María Luisa Sepúlveda: exoneration and institutionality

Abstract

At the outset of the twentieth century in Chile, women found themselves in a social configuration characterized by a stark division of gender roles in which public space was eminently masculine. However, this distribution begins to gradually change with the incorporation of women into professional education. María Luisa Sepúlveda was a composer who managed to develop her creative work at a time when the presence of women in academic contexts was very limited. Since she was a child, she studied at the National Conservatory of Music, training initially as a pianist and teacher, and subsequently in 1918 graduating as a composer, having taught courses in piano there since 1912. In 1928 the National Conservatory of Music was restructured and as part of the reform process Sepúlveda was dismissed from this institution. The connection with the academy had been an important element for her, mediating her insertion in the workplace, which in turn sponsored and promoted her artistic work. That situation changed once she was exonerated. This event in her career occurred in a context of polarization in the academic music community in Chile, which not only affected María Luisa Sepúlveda, but also the broader generation of musicians.

Keywords: María Luisa Sepúlveda, composer, exoneration, institution.

María Luisa Sepúlveda: exoneración e institucionalidad

La primera mitad del siglo XX en Chile es un periodo en el que se desarrollaron mecanismos institucionales al servicio de un proyecto nación que buscaron consolidarse desde el modelo de la modernidad. En un escenario de transformaciones sociales, María Luisa Sepúlveda se desempeñó como profesora de la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música desde 1912 y, más tarde, durante la década de 1920, logró posicionarse como compositora en un ambiente en que las mujeres profesionales eran una minoría. En el año 1928, el ministro de educación Eduardo Barrios decretó una reforma a esta institución. Al siguiente año y luego de decretarse este proceso, Sepúlveda fue exonerada del Conservatorio Nacional, transformándose en un hito significativo que la acompañó a lo largo de su carrera. Esta exoneración forma parte del contexto de polarización del mundo académico musical de nuestro país que no solo afectó a la compositora, sino a una generación de músicos y compositores.

La mujer compositora (73). En la bibliografía consultada se revisó La creación musical en Chile. 1900-1950 (Salas Viu 1951), Historia de la música en Chile (Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973), Músicos sin pasado (Escobar 1971) y el Diccionario biográfico de Chile (Empresa Periodística de Chile 1953-1955); como resultado, no se encontró este aspecto mencionado. El problema es omitido y solo se señala el año en que Sepúlveda dejó el Conservatorio sin detallar las causas. Existe un silencio en el discurso sobre este hecho conflictivo; solo Bustos acuña el concepto de exoneración y reconoce que los motivos no están realmente claros.

El objetivo de este trabajo es abordar este periodo en la carrera de la María Luisa Sepúlveda e indagar sobre las posibles causas de su salida. Esto forma parte de una investigación centrada en la compositora realizada para la obtención del grado de magíster en musicología (Sentis 2020). A través de esta revisión se busca comprender cómo ella se posicionó en la composición musical y de qué manera afectó en su carrera la exoneración del Conservatorio Nacional. Para ello nos basamos en distintas fuentes hemerográficas, documentos y cartas que buscan evidenciar la valoración de aquellos que se vincularon en vida con la compositora. Lo anteriormente mencionado lo hemos complementado con un corpus de publicaciones que permiten tener una aproximación más amplia el conflicto expuesto. A partir de estos documentos y mediados por los espacios institucionales que regulan el acceso al poder, emerge una red vínculos laborales que posiciona a la compositora.

La carrera de Sepúlveda tomó impulso a partir de la obtención del primer premio compartido con Pedro Humberto Allende (Giarda 1916, s.p.) en el concurso de creación organizado por la revista Zig-Zag en el año 1916. Este logro alcanzado junto al experimentado Pedro Humberto Allende estimula a la compositora que, hasta ese instante, aún no completaba sus estudios en composición. Pedro Humberto Allende en ese momento contaba con una carrera extensa, había ganado varios concursos musicales y estrenado varias obras para orquesta. Llama la atención lo disímil de las trayectorias musicales de ambos ganadores y no se explica la necesidad de que el jurado, integrado por Enrique Soro, Raul Hügel y Luigi Stefano Giarda, haya solicitado aumento del premio para distribuirlo entre ambos condecorados, evitando seleccionar a uno de ellos para el premio. Es probable que bajo este reconocimiento existiera el propósito intencionado de poner en valor la obra de Sepúlveda y que los jueces del evento hayan tenido una inclinación por su dependencia institucional. De alguna manera todos se encontraban vinculados al Conservatorio Nacional, los concursantes, las menciones honrosas y el jurado integrado por el director y el subdirector del establecimiento.

Otro estímulo que recibe María Luisa Sepúlveda fue la inclusión que realizó Emilio Uzcátegui en su libro Músicos chilenos contemporáneos (1919), donde solo dos compositoras fueron consideradas para este compendio. Sepúlveda, que en esos años se encontraba iniciando su carrera y con pocas obras en su catálogo, fue incluida en este libro biográfico. Uzcátegui, en un rasgo inusual para ese momento, tenía conciencia de la asimetría entre hombres y mujeres en el ámbito de la composición. Al respecto señala lo siguiente: "La causa a que obedece este fenómeno no ha sido precisada; pero pensamos que en ningún caso se debe a la supuesta inferioridad intelectual de la mujer y sí a la organización actual de la sociedad" (ibid., 75). Lo anterior permite apreciar que, para un contexto más amplio, lo femenino se relaciona con una "incapacidad" o "inferioridad", dando cuenta de una situación desfavorable para las mujeres al momento de poner en valor su trabajo artístico. Es probable que la atención del autor hacia Sepúlveda haya sido una forma de entregarle visibilidad a su obra.

La prensa también cumplió un rol importante. Algunos de los artículos fueron dedicados exclusivamente a ella, y en otros aparece mencionada como parte de los reportajes destinados al Conservatorio Nacional. Se encuentra con cierta regularidad en la revista *Zig-Zag* y la revista *Música*. Además, varias de sus partituras fueron publicadas en diversos folletos de revistas que contribuyen a difundir su trabajo musical. A lo largo de la década de 1920, Sepúlveda aparece valorada positivamente en su rol de compositora junto a sus colegas hombres.

El reconocimiento que María Luisa Sepúlveda había obtenido a través de la prensa, el libro de Uzcátegui y los concursos musicales le permitió posicionarse como compositora valorada por sus pares en la escena musical chilena de ese momento. Asimismo, estas valoraciones fueron el resultado del vínculo que la compositora estrechó con la institucionalidad musical. Sin esta relación, ella no hubiese formado parte del cuerpo académico del Conservatorio Nacional, no habría tenido el reconocimiento de la prensa, como tampoco la valoración de sus maestros y colegas. De lo anteriormente mencionado, no queremos plantear que Sepúlveda no haya tenido méritos propios. Sin embargo, hay una protección institucional que funciona como marco de patrocinio, siendo un agente mediador en el reconocimiento y visibilidad de su composición musical. El vínculo con el Conservatorio le permitió tener una red de apoyo laboral que fomentó el desarrollo de su trabajo artístico.

A causa del centenario de Chile, se instaló una discusión sobre la necesidad de modernización del Conservatorio Nacional. El cambio que vivió la institucionalidad trajo consigo una modificación ideológica que afectó la manera en que hasta ese momento se había desarrollado la música al interior de la institucionalidad. En parte, la exoneración de Sepúlveda se explica por esta reforma, dado que posiciona a la compositora en uno de los bandos que tuvo lugar al momento del debate. Desde una elite intelectual, conformada por músicos aficionados y autodidactas, hubo una fuerte crítica hacia el Conservatorio que culminó con la reforma en 1928. Domingo Santa Cruz fue uno de los detractores más comprometidos que gestionó e impulsó desde la Sociedad Bach el cambio estructural del establecimiento. El director Enrique Soro y el subdirector Luigi Stefano Giarda fueron obligados a renunciar luego de decretarse la reforma. En su reemplazo, Armando Carvajal —amigo y colaborador cercano de Santa Cruz—asumió la dirección de la institución. En una entrevista a este último, recuerda:

El éxito de nuestra cruzada tuvo forzosamente que llevarnos a chocar con el medio donde estaba la raíz del abismante atraso del ambiente musical chileno, en la educación y particularmente en el Conservatorio Nacional a cuyo limitado horizonte se agregaba el Teatro Municipal de Santiago (Weinmann 1979, 4).

Si consideramos la formación musical de Soro y Giarda obtenida en el Conservatorio de Milán, este tipo de críticas parecen contradictorias. Ambos estaban dotados de una capacidad técnica que permitiera el desarrollo de una educación musical en nuestro país. Entonces, ¿por qué Santa Cruz consideraba negativa la enseñanza musical del Conservatorio? Existen dos factores que articulan el conflicto. Primero, hay un desencuentro en las tradiciones musicales. El Conservatorio Nacional era heredero de una tradición romántica que obedece a su contexto de fundación, estrechamente ligado a la ópera y el Teatro Municipal de Santiago. Soro y Giarda, formados musicalmente en Italia, eran continuadores de esta herencia. En cambio, para Domingo Santa Cruz la música de arte era aquella desarrollada a través del concierto y géneros sinfónicos. Por otro lado, existen también desacuerdos en los aspectos que sostienen la formación del músico. Santa Cruz tenía la intención de incorporar las artes a la universidad como una forma de lograr el desarrollo de la disciplina (Santa Cruz 2007, 235), en oposición al modelo profesionalizante del Conservatorio. Este punto es clave, porque es el motor que moviliza la reforma.

Hay que considerar que el acceso a la educación a comienzos del siglo XX en Chile era un escenario complejo. El censo de 1907 da a conocer que más de un tercio de los niños entre seis y catorce años no recibían instrucción alguna (Ruiz 2010, 76). Esto se traduce en la existencia de un considerable grupo de personas analfabetas, situación que determina la promulgación del decreto de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria en 1920. Dentro de este contexto educacional, el proyecto de Santa Cruz era elitista y no se ajustaba a la realidad del país. El desencuentro no solo fue un problema metodológico de la educación musical, sino también de una postura política.

Las reformas instauradas durante la primera mitad del siglo XX apuntaron a fomentar y difundir las obras de compositores chilenos mediante la creación de diversos mecanismos institucionales. Para ello se fundó la Facultad de Bellas Artes, la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, el Instituto de Extensión Musical, Orquesta Sinfónica de Chile, los Festivales de Música Chilena y los Premios por Obra, todos estos organismos dependientes de la Universidad de Chile. Significó, entonces, que formar parte de la nueva Facultad de Bellas Artes, era formar parte de la oficialidad musical del país instaurada como centro de poder; la universidad otorgaba beneficios, siempre y cuando se perteneciera a ese círculo.

Cuando tuvo lugar el proceso de reforma, María Luisa Sepúlveda aún integraba el plantel del Conservatorio y fue invitada a participar de la comisión conformada por el ministro de educación para acordar la forma en que se llevaría adelante cambio. Ante la presión externa, fue en estas reuniones en que Soro presentó su renuncia a la dirección. Instituido el quiebre de la antigua institucionalidad, Santa Cruz y sus colaboradores tuvieron mayor libertad de acción para llevar adelante el proceso. En 1929, al año siguiente, Sepúlveda fue desvinculada, como sucedió también con otros profesores que habían integrado la institución previamente a la reorganización. Aunque Santa Cruz trata de desligarse de la responsabilidad en su autobiografía (Santa Cruz 2007), la verdad es que sus acciones acarrearon consecuencias negativas en las carreras de muchos músicos. Enrique Soro comenta: "No me pregunte nada del Conservatorio, establecimiento en que yo puse mi alma entera y perdí los mejores años de mi vida para solo recibir ingratitudes. [...] Es el pago de Chile" (Durand 1943, 99). En el caso de Luigi Stefano Giarda: "Estoy desilusionado, humillado. Separado del Conservatorio en donde trabajé por 22 años" (Izquierdo 2011a, 2). La desvinculación con la institución provocó que varios músicos tuvieran que replantear sus carreras y de forma similar fue el caso de María Luisa Sepúlveda. Al respecto Santa Cruz, narra en una nota de su autobiografía lo siguiente:

María Luisa Sepúlveda fue excluida del Conservatorio Nacional por supresión de su cargo a finales de 1929. Armando Carvajal, ateniéndose al escaso resultado como profesora de piano, le ofreció una catedra de Armonía que ella no aceptó. Con influencias políticas del primer gobierno de Ibáñez, logró ser repuesta, pasando así la autoridad del Director y perjudicando el desarrollo de la Biblioteca, con cuyos fondos se la contrató. Análogas deficiencias hicieron que Carvajal, al ser designado Decano en 1931, pidiera la separación de la profesora Sepúlveda, cosa que fue decretada el 26 de agosto por Decreto N°285. En 1932 volvió ella a pedir su reposición. Fue rechazada por Carvajal y su exclusión quedó firme (Santa Cruz 2007, 377).

Santa Cruz percibe y da a entender el desempeño de Sepúlveda como deficiente. Sin embargo, el escaso resultado como profesora que él señala y los problemas en Biblioteca descritos, no aclaran realmente el problema de su salida. Además, se contradice con la valoración positiva descrita en la prensa de esos años. Izquierdo señala esta contradicción, no solo para el caso de esta compositora, sino para aquellos músicos que fueron afectados por el mismo proceso:

Cualquiera que lea los textos de Domingo Santa Cruz, Vicente Salas Viú, Samuel Claro y Roberto Escobar sobre la música chilena encontrará que estos creadores, si no anulados, son ridiculizados, ignorados o referidos como anécdotas históricas. Cualquiera que revise, en cambio, la prensa anterior a 1928, verá que esto no es así (Izquierdo 2011b, 16).

María Luisa Sepúlveda había sido formada en las tres especialidades musicales impartidas por el Conservatorio: intérprete, compositor y profesor, que para el nuevo proyecto institucional se plantearon divididas. Santa Cruz fue especialmente crítico con la formación de profesores que, luego de haber completado sus estudios en el ciclo elemental, obtenían su diploma para la enseñanza mediante un año de ayudantía. Es probable que por esta razón Sepúlveda no calificara. Sin embargo, Sepúlveda a lo largo de su carrera dedicó parte de su trabajo compositivo a la elaboración de distintos métodos para la enseñanza musical aplicados al aprendizaje de un instrumento y también al escolar. Su obra refleja, contrario a los prejuicios de Santa Cruz, la ocupación de la compositora por este ámbito de su labor profesional.

Las razones para la exoneración de Sepúlveda pudieron ser diversas. Luego de la revisión documental y posterior análisis se puede inferir que, más que un problema de capacidades musicales como lo hace ver Santa Cruz, los motivos responden a una diferencia ideológica. Es posible que los prejuicios de la época hacia la mujer hayan contribuido a la consideración negativa de Santa Cruz. Raquel Bustos sintetiza el conflicto de la siguiente forma:

La compositora vivió en pleno la polarización de la profesión musical: profesores, intérpretes y compositores, entre otros, se alienaron con determinados líderes que junto con manejar eficazmente la naciente institucionalidad musical, no vacilaron en segregar a varios músicos por origen, apellido y vinculaciones sociales, maestros y sin duda género (Bustos 2012, 84).

Vicente Salas Viu señala en su libro *La creación musical en Chile* que la compositora en 1951 se desempeñaba como profesora de Armonía y Folklore en la Escuela Vocacional de Educación Artística de Santiago (Salas Viu 1951, 423). Alejada de la escena principal y relegada a su rol como educadora, esta es la única referencia bibliográfica que la vincula laboralmente con una institución posterior a su exoneración.

El vínculo con otros músicos fue un apoyo importante durante ese periodo. Especialmente el que se dio a partir de la Sociedad de Compositores Chilenos (SCCH), integrada por músicos que habían pertenecido al antiguo Conservatorio. A través de esta sociedad, Sepúlveda pudo realizar conciertos que dieron visibilidad a sus composiciones, de la misma forma que varios de los integrantes de la agrupación hicieron reseñas positivas sobre sus obras publicadas. Sepúlveda encontró en ellos un espacio de resguardo y protección. Sin embargo, también este vínculo contribuyó a mantenerla alejada y en oposición a la nueva institucionalidad. Dado que la agrupación fue reuniendo personas enemistadas con la institucionalidad levantada por Santa Cruz, la situación entre la SCCH y la Universidad de Chile fue objeto de tensiones.

Sepúlveda buscó nuevos espacios para el desarrollo de su música. La prensa destaca en reiteradas ocasiones su contribución en el rescate de la música popular chilena mediante obras como *El cancionero chileno* y *La voz del pasado*. Si bien ella continúa ejerciendo la composición de obras musicales de tradición escrita, como su *Estudio Sinfónico* de 1932 o la *Suite* de 1940, son las obras de carácter popular y de recopilación las que tienen un mayor reconocimiento en ese momento.

Aún después de varios años, la salida del Conservatorio Nacional fue un incidente que la acompañó a lo largo de toda su carrera. En una carta dirigida a Gabriela Mistral en 1939 comenta: "Espero que el nuevo gobierno me haga justicia quitándome una injusta exoneración. Tengo esperanzas. Así podría tener una situación que me permita dedicarme un poco más a la composición" (Sepúlveda 1939, 2). Sepúlveda no conocía personalmente a la escritora y llama la atención que ella mencione su exclusión que había ocurrido ocho años antes. Esta carta es el único documento encontrado en que Sepúlveda se refiere a este suceso en primera persona y que, a pesar de su continuidad en el ejercicio compositivo, vivió su exoneración del Conservatorio Nacional como una desprotección. En la misma carta señala: "Tengo una gran cantidad de tonadas, cuecas y canciones antiguas chilenas, que pienso publicar si mi situación lo permite" (Sepúlveda 1939, 3).

Las oportunidades para reinsertarse laboralmente fueron disímiles a las de sus colegas hombres. Sepúlveda no solo tuvo que enfrentarse a la exclusión, sino que volver a validar su trabajo artístico en una sociedad en que las mujeres tenían un espacio muy reducido para su desarrollo profesional. En la opinión del compositor Pablo Garrido es posible apreciar esta situación: "Su obra creadora comprende música pianística de real importancia, numerosos *Lieder*, cantos escolares y algunos trozos sinfónicos. Su estilo es harto personal y, contrariamente a lo común, su música no tiene de femenino un ápice" (Sepúlveda 1945, s.p.). Si bien Garrido busca elogiar el trabajo creativo de Sepúlveda, la negación de la mujer compositora en el argumento proyecta las dificultades que tuvo que afrontar en este campo disciplinar. Si en el caso de Soro y Giarda, músicos con una larga y reconocida trayectoria fue adversa la salida del Conservatorio, para Sepúlveda debe haber sido aún más complejo desenvolverse en este oficio.

La vinculación institucional le dio a la compositora condiciones que fomentaron su desarrollo profesional y artístico, situación que se modificó una vez exonerada. Encontrándose fuera del Conservatorio, tuvo que buscar la forma de adaptar su rol como creadora. Una de las estrategias fue posicionarse como educadora, que socialmente en ese momento es percibido como un rol que pueden desempeñar las mujeres, lo que permitió editar y publicar varias obras concebidas para la formación musical que se han conservado hasta la actualidad. Junto con ello, la compositora buscó agruparse con otros músicos, lo que posibilitó expandir su trabajo creativo en nuevos espacios. A pesar de la exoneración y aunque nunca se reintegró al cuerpo académico del reformado Conservatorio, María Luisa Sepúlveda se mantuvo activa en el ámbito de la composición hasta los últimos años de su vida, desarrollando la composición musical y docencia en otros espacios institucionales.

Documentos y artículos de prensa

Durand, Georgina. 1943. Mis entrevistas. Escritores, artistas y hombres de ciencia de Chile. Santiago: Nascimento.

Giarda, Luigi Stefano. 1916. "Concurso Musical de Zag-Zag". Zig-Zag, s.p.

Sepúlveda, María Luisa. 1939. "[Carta] 1939 ene. 9, Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba]". Manuscrito.

Sepúlveda, María Luisa. 1945. "Opiniones de críticos y escritores sobre la labor musical de María Luisa Sepúlveda". *Cancionero chileno: tonadas chilenas antiguas para canto y piano*. Santiago: Casa Amarilla.

Weinmann, Rosie Marie. 1979. "Entrevista a don Domingo Santa Cruz". El Arco y la Lira, núm. 4: 3-6.

Bibliografía

Bustos, Raquel. 2012. La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno. Santiago: Ediciones UC.

Claro Valdés, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel. 1973. Historia de la música en Chile. Santiago: ORBE.

Empresa Periodística de Chile. 1953-1955. Diccionario biográfico de Chile. Santiago: La Empresa.

Escobar, Roberto. 1971. Músicos sin pasado. Santiago: Editorial Pomaire.

Izquierdo, José Manuel. 2011a. "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones". *Resonancias* 15, núm. 28: 33-47.

Izquierdo, José Manuel. 2011b. "Prólogo". En Palabra de Soro, de Roberto Doniez, 15-19. Santiago: Altazor.

Ruiz, Carlos. 2010. De la República al mercado. Ideas educacionales y política en Chile. Santiago: LOM.

Salas Viu, Vicente. 1951. La creación musical en Chile. 1900-1950. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.

Santa Cruz, Domingo. 2007. Mi vida en la música, editado por Raquel Bustos. Santiago: Ediciones UC.

Sentis Acuña, Catalina. 2020. "La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): discursos historiográficos, exoneración y feminismo". Tesis de magíster, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Uzcátegui, Emilio. 1919. Músicos chilenos contemporáneos. Santiago: Imp. y Enc. América.

Biografía

Catalina Sentis Acuña es Magíster en Artes mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile. Becaria CONICYT por el período 2018-2019. Licenciada en Teoría de la Música, Licenciada en Educación y Profesora de Artes Musicales en la Universidad de Chile. Participó como ayudante de investigación del Proyecto FONDECYT, folio 1160102 "La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile". Su línea de investigación aborda desde una perspectiva histórica el estudio de compositoras chilenas. En el ámbito laboral, se ha desempeñado como profesora de piano en diferentes instituciones educacionales, actualmente en la Deutsche Schule Sankt Thomas Morus.

Contacto: catasentis@gmail.com

Corrientes circulatorias

Leonardo Manzino

La migración europea y el surgimiento de la ópera uruguaya: consideraciones sobre Liropeya (1881) de León Ribeiro

Resumen

La pujante generación de compositores uruguayos nacidos sobre mediados del siglo XIX fue protagonista del surgimiento de la ópera uruguaya durante un período de gran cambio demográfico, cuando Uruguay se transformó debido a la continua inmigración europea que incrementó la población de Montevideo en un asombroso 72% entre 1873 y 1889. La historiografía musical considera *Liropeya* (1881) y *Colón* (1892) de Ribeiro, junto con *La Parisina* (1878) y *Manfredi di Svevia* (1879) de Tomás Giribaldi, como óperas representativas de un período en el que el gobierno —para forjar una identidad nacional— apoyó compañías europeas de ópera para que estrenaran óperas uruguayas en Montevideo. Las óperas de Giribaldi y *Liropeya* de Ribeiro utilizan libretos en italiano, aunque el de esta, sobre la etnia nativa, se basa en *El charrúa* (1853) en español del dramaturgo uruguayo Pedro P. Bermúdez. La colaboración de Ribeiro con el libretista italiano Luigi D. Desteffanis —establecido en Buenos Aires en 1860 y en Montevideo alrededor de 1866— ilustra el sincretismo que amalgamó fuerzas locales con sus contrapartes europeas durante el surgimiento de la ópera uruguaya en el siglo XIX.

La crítica musical montevideana ofrece valoraciones coetáneas sobre el impacto del género en el desarrollo de inclinaciones nacionalistas, las preferencias estilísticas y la conformación del público receptor de ópera. Los extractos de *Liropeya*, editados en 2018 por este autor a partir de los manuscritos musicales del compositor, aportan la fuente de estudio musical para considerar características estilísticas. Los trabajos pioneros en esta línea de investigación publicados desde 2004 por el autor en una serie de música uruguaya incluyen también libros sobre León Ribeiro, ópera uruguaya del siglo XIX y la edición de extractos de óperas de Tomás Giribaldi.

Palabras clave: ópera, música latinoamericana, nacionalismo musical.

European migration and the emergence of Uruguayan Opera: Reflections on Liropeya (1881) by León Ribeiro

Abstract

The thriving generation of Uruguayan composers born around the middle of the 19th century stimulated the rise of Uruguayan opera at a time of great demographic change due to continuous European immigration that boosted the population of Montevideo by a staggering 72% between 1873 and 1889. Musical historiography considers *Liropeya* (1881) and *Colón* (1892) by León Ribeiro, and *La Parisina* (1878) and *Manfredi di Svevia* (1882) by Tomás Giribaldi, as operas that represent a period when the Uruguayan Government (in pursuit of national identity) supported European opera companies in Montevideo in return for world premieres of Uruguayan operas. Giribaldi's operas and Ribeiro's *Liropeya* use librettos in Italian, even though the latter, about native ethnicity, was inspired by a dramatic piece in Spanish published in 1853, *El Charrúa* by Uruguayan playwright Pedro P. Bermúdez. The partnership between Ribeiro and Italian librettist Luigi D. Desteffanis (who settled in Buenos Aires in 1860 and in Montevideo around 1866) reveals the syncretism that joined local forces with their European counterparts during the emergence of Uruguayan opera in the 19th century.

Music criticism in newspaper and magazine articles provides contemporary assessments of nationalistic inclinations, stylistic preferences, and the nature of the Uruguayan opera audience. The music manuscript excerpts from *Liropeya*, edited by this author in 2018, provide the musical source of study for considering stylistic trends. The pioneering contribution that the author has made in this area of research since 2004 includes books on León Ribeiro, the edition of opera excerpts by Tomás Giribaldi and Uruguayan 19th-century opera.

Keywords: opera, Latin American music, music nationalism.

La migración europea y el surgimiento de la ópera uruguaya: consideraciones sobre Liropeya (1881) de León Ribeiro

La activa generación de compositores nacidos en Uruguay en torno a mediados del siglo XIX estimuló el surgimiento de la ópera uruguaya en un momento de intenso cambio demográfico por la continua inmigración europea que entre 1873 y 1889 incrementó la población de Montevideo en un asombroso 72%. La conformación sociocultural hizo de la ciudad, en ese período, un foco pujante y cosmopolita. El fenómeno de transculturación entre la cultura local y la cultura artística europea adquirió un dinamismo por parte del aporte europeo que se manifiesta abiertamente en los datos estadísticos de los censos de población.

Datos del censo de 1889 sobre la población uruguaya

El censo de 1889 indica que sobre un total estimado en todo el Uruguay de 650.000 personas, la población de Montevideo aumentó a 215.000 habitantes. El 46,84 % de ellos eran extranjeros (Nahúm 1999, 220). Silvia Rodríguez Villamil (1968, 37-38), estudiando la estratificación social vigente en Montevideo en torno a la crisis uruguaya de 1890, aporta datos sobre la población activa montevideana en 1889 según profesiones y nacionalidades. La clasificación empleada en el censo de 1889 para conocer la cantidad de personas dedicadas a distintas actividades incluye, entre otras y dentro de la categoría "Servicios personales, artes, oficios y profesiones liberales", valiosa información sobre la cantidad de arquitectos, artistas teatrales, periodistas, profesores de música y profesores de ciencias e idiomas que trabajaban en la ciudad. La observación de esos datos (Manzino 2004, 20-21) revela que los arquitectos eran doce uruguayos y veintiocho extranjeros; veinte artistas teatrales locales compartían la escena con ochenta artistas inmigrantes; entre los periodistas —actividad con indiscutible carácter literario en el siglo XIX— la relación era casi equilibrada, 41 nacionales y 37 extranjeros; los profesores de ciencias e idiomas mantenían un promedio de casi tres a uno, ocho nacionales y veintisiete extranjeros; en tanto la música, que puede considerarse el elemento cultural europeizante más contundente en este período, se difundía con la actividad de cinco profesores uruguayos de música y 38 profesores extranjeros, juna relación de ocho a uno entre inmigrantes y locales! Si estas actividades de índole cultural y creativo, clasificadas en el censo de Montevideo de 1889, se ordenaran considerando la relación entre uruguayos e inmigrantes; la de mayor influencia europea sería la música —ocho a uno—, seguida de lejos por la actividad dramática —cuatro a uno—, los profesores de ciencia e idiomas —poco más de tres a uno— y la arquitectura —poco más de dos a uno—. La actividad periodística, aunque repartida casi equilibradamente entre europeos y uruguayos, favorecía a estos últimos por un estrecho margen.

La interacción de figuras europeas y uruguayas ligadas a Liropeya de Ribeiro

León Ribeiro obtuvo su formación musical en Montevideo con músicos europeos. Entre ellos se puede mencionar a los españoles Carmelo Calvo —compositor que se estableció en Montevideo en 1867 y se desempeñó como organista de la catedral entre 1868 y 1898 (Salgado 1977, 7)—; el pianista español Juan Llovet y Castells; el compositor español Antonio Camps que jugó un papel protagónico en la educación musical que impartió el sistema de educación pública uruguaya a partir de 1876 con la reforma positivista de José Pedro Varela; y el italiano Luis Sambucetti (padre) que se estableció en Montevideo después de la fundación del Teatro Solís en 1856 como director y contratista de la orquesta de ese teatro a partir de 1858 (Ayestarán 1953, 268). El vínculo de la ópera Liropeya con su contraparte europea se manifiesta también con el libretista que colaboró con Ribeiro y la compañía y elenco italianos que estuvieron a cargo de su estreno.

Liropeya de León Ribeiro

La generación de compositores uruguayos a la que pertenece León Ribeiro (1854-1931) —junto a Tomás Giribaldi (1847-1930) y Luis Sambucetti (1860-1926)— inició su desarrollo a finales de la década de 1870 explorando géneros maduros de composición como la sonata, sinfonía, ópera y música de cámara. Esa generación de compositores uruguayos estuvo expuesta a un amplio espectro de ideas: la religión y su vínculo con el Estado, posiciones filosóficas diversas y muy particularmente el desarrollo de una noción de identidad nacional. Los historiadores uruguayos consideran que en la segunda mitad del siglo XIX la fe católica pertenecía al conjunto de valores tradicionales establecidos durante el período colonial. Los impulsos de secularización desarrollados entre 1876 y 1886 se consumaron con la separación de la Iglesia y el Estado a comienzos del siglo XX. Las ideas filosóficas circulantes incluyeron el racionalismo espiritualista, una postura que inspiró las fuerzas anticlericales que promovieron en 1872 la fundación de un nuevo partido político liberal: el Partido Radical. El positivismo emergió a finales de la década de 1870 como una nueva fuerza ideológica. Los intelectuales uruguayos apoyaron los postulados positivistas junto con las ideas de August Comte sobre el naturalismo sociológico y la teoría evolutiva de Charles Darwin y Herbert Spencer.

El surgimiento de la ópera uruguaya se puede abordar considerando aspectos de Liropeya, la primera ópera de León Ribeiro, vinculados a los efectos de la inmigración italiana, la fusión de fuerzas musicales locales con sus contrapartes europeas, un contexto sociocultural cosmopolita y el proceso de construcción de una identidad nacional uruguaya. La historiografía musical considera Liropeya (1879-1881) y Colón (1892) de Ribeiro junto con La Parisina (1878) y Manfredi di Svevia (1879) de Tomás Giribaldi como óperas representativas de un período en el que el gobierno —para forjar una identidad nacional— apoyó compañías europeas de ópera para que estrenaran óperas uruguayas en Montevideo. Estas óperas representan la contraparte musical de manifestaciones coetáneas que aportaron a la construcción de esa conciencia de identidad nacional a través de publicaciones sobre historia uruguaya, obras plásticas conmemorativas de hechos considerados hitos históricos y obras literarias (Giribaldi 2019, xvi). Las publicaciones sobre historia comprenden Historia de la dominación española en el Uruguay (Francisco Bauzá 1880-1882); Elementos de historia de la República Oriental del Uruguay (Isidoro de María 1880); Artigas (Carlos María Ramírez 1884); y Artigas, estudio histórico / documentos justificativos (Justo Maeso y Clemente L. Frigerio 1886). Las obras plásticas creadas en ese período incluyen los monumentos a la independencia en la Florida (1879), a los Treinta y Tres Orientales en la Agraciada, el llamado para realizar el monumento a Artigas para la Plaza Independencia de Montevideo (1884) y los lienzos monumentales de Juan Manuel Blanes El juramento de los Treinta y Tres (1877) y Batalla de Sarandí (1882). En la literatura uruguaya de ese momento se destaca: Leyenda patria (1879) y Tabaré de Juan Zorrilla de San Martín.

El libreto

Uno de los aspectos distintivos de Liropeya en comparación con las óperas contemporáneas de su compatriota Tomás Giribaldi, radica en que a pesar de que ambos compositores utilizaron libretos en italiano, el libreto de Liropeya se basa en El charrúa (1853) en español del dramaturgo uruguayo Pedro P. Bermúdez. La colaboración de Ribeiro con el libretista italiano Luigi D. Desteffanis —establecido en Buenos Aires en 1860 y en Montevideo alrededor de 1866— ilustra el sincretismo que en ese momento amalgamó fuerzas locales con sus contrapartes europeas. Luis Daniel Desteffanis (Cremona, Italia 1839 - Montevideo 1899), autor del libreto de Liropeya, ingresó como profesor de Historia Universal en la Universidad de la República en 1866. En 1884, Desteffanis, desde las columnas de L'Italia de Montevideo —en la que se desempeñaba como redactor en jefe desde 1882— dio origen a un atronador "conflicto universitario" por haber publicado un artículo en que se aludía de forma negativa a Artigas cuando el gobierno reivindicaba su figura en el crisol imaginario de la identidad nacional que proponía construir (Fernández Saldaña 1945, 395). El gobierno dictatorial de Máximo Santos, considerando a Desteffanis entre los periodistas opositores, lo destituyó de la cátedra de Historia Universal, hecho que desencadenó un conflicto por defender la libertad de cátedra que aparejó la destitución de José P. Ramírez del rectorado de la Universidad de la República y la posterior renuncia en masa del Consejo Universitario. En el campo musical, Liropeya, con libreto del profesor destituido por el General Santos, fue en los hechos censurada, situación que determinó que se estrenara treinta y un años después de su composición en 1912.

El estreno

El estreno de *Liropeya* estuvo a cargo de la compañía lírica italiana de Gino Marinuzzi¹. Se realizó en el Teatro Solís de Montevideo el 28 de agosto de 1912. La opinión pública uruguaya había tenido contacto con la *Liropeya* de Ribeiro en distintas oportunidades, muchos años antes, a través de una reseña realizada por Daniel Muñoz y por medio de dos artículos de Samuel Blixen. La crónica de Daniel Muñoz² describe el argumento de la ópera y aporta comentarios sobre la música de Ribeiro que son de singular valor para apreciar la estética musical imperante en el Uruguay romántico de finales del siglo XIX. Daniel Muñoz sostiene, como digno representante del Romanticismo, que la música es el arte que mejor se adapta para interpretar el amor entre los protagonistas de la ópera —Abayubá y Liropeya— y representar el sentimiento de patriotismo de los charrúas, identificados colectivamente como la nación nativa del territorio uruguayo que resiste la conquista extranjera. Resalta la capacidad de la música para conmover y señala, ilustrando el contexto cultural del Uruguay romántico, el vínculo entre los intérpretes de la música y el oyente. Aporta de esa manera al estudio de la recepción de las manifestaciones musicales en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XIX.

Samuel Blixen, bajo el seudónimo "Suplente", plantea tres asuntos de interés³, la excelente valoración de Ribeiro como compositor y operista, la dificultad de los compositores uruguayos para vivir de su arte en el país a fines del siglo XIX y la sugerencia de que el Estado uruguayo subvencionara condicionalmente las compañías líricas extranjeras para promover la producción de óperas de los compositores uruguayos. El segundo artículo de Samuel Blixen⁴ describe detalladamente el argumento, pondera el talento de Ribeiro como compositor dramático y señala ejemplos de la ópera para elogiar aspectos que atañen a la musicalización del texto y la caracterización musical de los personajes.

El estreno de *Liropeya* en 1912 tuvo una amplia cobertura periodística. Las publicaciones en los diarios montevideanos previas al estreno incluyeron varios artículos que fueron elaborados a partir de entrevistas al compositor, una reseña del ensayo general, varias críticas del estreno y muchos artículos escritos con posterioridad al mismo. En estas fuentes la información sobre controversias es de sumo interés para conocer aspectos de la historia de la música uruguaya relativos a la estética musical imperante en Montevideo en la primera década del siglo XX y las dificultades que enfrentó el compositor uruguayo romántico para la difusión de su obra, problemática compartida con sus colegas latinoamericanos.

En las entrevistas a Ribeiro publicadas antes del estreno de *Liropeya* aparecen dos preguntas de rigor: una con respecto a las razones para elegir poner en escena *Liropeya* cuando tenía compuestas hasta esa fecha cinco óperas; la otra, con respecto a porqué elegir la primera de las óperas que había compuesto —considerando que la misma había sido creada tres décadas atrás cuando el estilo operístico y el gusto del público uruguayo eran notoriamente diferentes—. La crónica publicada en *La Razón* de Montevideo el 14 de agosto de 1912, aporta palabras del propio compositor sobre las motivaciones para elegir el argumento de su obra y los cambios que practicó en ella antes de su estreno:

La idea, [de componer una ópera] fulminó en mi mente. Más tarde arraigaba. A don Libero Elidanio, [seudónimo de Luis Desteffanis] caballero italiano, de vasta cultura que residía aquí, rogué que me escribiera un libreto. Yo había pensado en la época de los conquistadores. Admiraba el empuje, la heroicidad de la raza charrúa, su resistencia frente a las armas de Castilla, los ritos llenos de poesía y misterio... Con estas ideas, hurgando en viejos cronicones, mi colaborador planteó 'Liropeya', que yo 'musicalicé' tan pronto como quedó listo el argumento. Fueron en un principio seis actos, que quedaron luego en cuatro, reduciéndose finalmente a tres, con otros tantos cuadros⁵.

- 1) La Tribuna Popular, 28 de agosto de 1912, 4.
- 2) La Razón, 24 de enero de 1884, 1.
- 3) La Razón, 28 de agosto de 1896.
- 4) La Razón, 31 de agosto de 1896, 1.
- 5) La Razón, 14 de agosto de 1912, 1.

Las críticas de *Liropeya* publicadas el día siguiente al estreno, el jueves 29 de agosto de 1912, pueden dividirse en tres grupos para abordar información sobre el estreno de la obra, la apreciación de la figura de León Ribeiro por parte de sus contemporáneos, la ferviente defensa de la música uruguaya y el estilo característico de los críticos musicales activos en Montevideo en torno a 1912. El primer grupo incluye las críticas publicadas por los diarios *El Bien, Diario del Plata, El Día y La Tribuna Popular.* Los cronistas de estos diarios montevideanos, que fueron la mayoría, publicaron críticas favorables sobre la obra. El segundo grupo, integrado por las reseñas publicadas en *La Razón, El Tiempo y La Democracia*, destaca el reconocimiento que se tributó a León Ribeiro y a su trayectoria artística, pero señalan la inconveniencia de haber producido una ópera compuesta treinta y un años antes, en un momento cuando el estilo de composición era otro. El tercer grupo se integra con las réplicas —generadas por la controversia desatada en torno a las críticas desfavorables del segundo grupo— escritas por lectores que salieron en defensa de *Liropeya* y del arte lírico uruguayo. Fueron publicadas por *La Razón* y *La Tribuna Popular*. Entre todas estas fuentes resulta interesante citar la publicada en el *Diario del Plata* por el criterio acertado y nada común en el círculo de los críticos musicales montevideanos de comienzos del siglo XX sobre la noción de diferencia estilística en contextos históricos diferentes:

Juzgar una obra escrita hace treinta años, con el criterio actual constituiría un error imperdonable.

Liropeya fue concebida en la edad de oro de la ópera italiana, y por ese solo motivo, el maestro Ribeiro, por temperamento, y por adaptación al estilo de la época, se concretó a seguir las huellas de los grandes maestros triunfadores en todos los escenarios de la tierra⁶.

El público uruguayo contemporáneo a la composición de Liropeya

Una crónica publicada un año después de la composición de Liropeya incluye una descripción del público que concurría al teatro en una noche de estreno. Esta reseña aporta datos reveladores sobre las costumbres del público montevideano hacia fines del siglo XIX. La misma señala que el público del penúltimo piso del teatro, la Cazuela, al que se identifica como "cazueleras", estaba integrado exclusivamente por mujeres que asistían sin acompañantes al teatro. Las costumbres imperantes de la época impedían que este sector del público aplaudiera, aunque manifestaba su agrado o desaprobación del espectáculo de otras maneras, por ejemplo comentando o hasta riéndose de situaciones en la escena:

La Cazuela es el purgatorio o la gloria de nuestros teatros. Compuesta absolutamente por personas del bello sexo, desde luego allí no hay otra manera de juzgar sino bajo las sugestiones de la simpatía o la antipatía que personalmente suscitan el autor o los actores.

Y sin embargo, la Cazuela es muda para el aplauso, pues entre nosotros una costumbre absurda niega a las señoras el derecho de expresar en el teatro su aprobación o su entusiasmo.

Pero si la Cazuela no aplaude, desaprueba y hasta condena.

La Cazuela a veces maneja a su sabor el juicio crítico de la mayoría de los espectadores.

En medio de una escena se oye allá arriba un cuchicheo que se caracteriza por una especie de murmullo sotto voce.

Todo el mundo levanta la vista del escenario dirigiéndola al punto del coro de ángeles en que se inicia aquella interrupción.

Algunos chist secos e imperiosos parten de algunos puntos de la sala.

Las muchachas no hacen caso de ellos y ríen y charlan cruzando miradas y signos de inteligencia con algunos amigos, parientes o algo más que se sientan en los palcos, tertulias y plateas.

El actor se desconcierta y como el marino que presiente en un soplo de aire una borrasca, consulta con sobresalto aquel horizonte semicircular formado por cabezas picarescas y sonrientes que se extiende a su frente.

La acción dramática pierde su prestigio porque se ha cortado repentinamente la influencia misteriosa que, surgiendo como en la electricidad de dos polos opuestos, el artista y el público, al encontrarse hacen brotar la chispa del entusiasmo.

Total: la escena decae y pasa ignorada o desapercibida para el público, entre los cuchicheos, las risitas, los chist, las señas de inteligencia, las desafinaciones, las pérdidas de compás y faltas de acción, que forman un conjunto homogéneo de desorden, emanado del público y de los actores.

¡Triunfo de la Cazuela! (Caballero 1882, 1).

El cronista describe la concurrencia al teatro desde el último piso, el Paraíso, hasta la Platea; retrata en cada una de las secciones del teatro la conformación social del público y detalla su comportamiento, sus expectativas y las razones que motivaban su asistencia a la ópera en una noche de estreno. La síntesis que ofrece al final de su reseña brinda una idea sobre el público montevideano contemporáneo a la composición de *Liropeya*:

El teatro se divide, pues, así:

Paraíso – Identificación absoluta con el espectáculo y algunas veces claqué.

Cazuela – Juicio estético más decidido por las bellas prendas del tenor o del barítono que por las que distinguen a la partitura en estreno.

Palcos altos – Buena fe y ansiedad de ver un cambio de escena o una nueva situación dramática.

Balcones y bajos – Indiferencia absoluta sobre el espectáculo y cuidados minuciosos en ofrecer el mejor golpe de vista en el conjunto de la sala.

Tertulias de orquesta – Gente que va oír la ópera cómodamente.

Platea – Representantes de la opinión pública en su más perfecta expresión. Conjunto formado por gente prudente aristarcos y zoilos. El respetable público, en fin.

La Cazuela y la Platea, pues, una muda y la otra bulliciosa, son las dos grandes potencias en un teatro.

Solamente que la cazuela se deja arrastrar por la cuestión de forma y la platea solo juzga por impresiones más de fondo.

Un aplauso nutrido y espontáneo de la platea, es un verdadero triunfo para un autor o para un artista.

Contra todo esto tiene que luchar el pobre músico o literato que lleva a la escena el producto de sus vigilias, la ilusión de su alma, la creación de su fantasía, como podría llevar a una picota, desamparada, suplicante, sola, a una hija de sus entrañas (ibid.).

Bibliografía

- "Por los Teatros / Solís / Estreno de Liropeya". 1912. La Tribuna Popular (Montevideo), 28 de agosto de 1912: 4.
- "Teatros / Solís". 1912. Diario del Plata (Montevideo), 29 de agosto de 1912: 3.
- "Una ópera nacional a estrenarse en Solís / Liropeya del maestro León Ribeiro". 1912. La Razón (Montevideo), 14 de agosto de 1912: 1.
- Ayestarán, Lauro. 1953. La música en el Uruguay. Montevideo: SODRE.
- Blixen, Samuel (bajo el seudónimo Suplente). 1896a. "Liropeya / Ópera del maestro Ribeiro". La Razón (Montevideo), 28 de agosto de 1896: 1.
- Blixen, Samuel (bajo el seudónimo Suplente). 1896b. "Liropeya / Ópera en cuatro actos del maestro Ribeiro". La Razón (Montevideo), 31 de agosto de 1896: 1.
- Caballero, Gonzalo. 1882. "Juicio crítico de Manfredi di Svevia. Ópera en 5 actos del maestro oriental Tomás E. Giribaldi. Una noche de estreno". *La Patria Uruguaya* (Montevideo), 21 de julio de 1882: 1.
- Fernández Saldaña, José. 1945. Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940. Montevideo: Editorial Amerindia.
- Giribaldi, Tomás. 2019. Extractos de óperas uruguayas del siglo XIX. Editado por Leonardo Manzino. Montevideo: Universidad de la República.
- Manzino, Leonardo. 2004. *León Ribeiro Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Manzino, Leonardo. 2010. *La ópera romántica uruguaya. Estrenos de Tomás Giribaldi en el Teatro Solís.* Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Muñoz, Daniel (bajo el seudónimo Sansón Carrasco). 1884. La Razón (Montevideo), 24 de enero de 1884: 1.
- Nahúm, Benjamín. 1999. Manual de Historia. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Ribeiro, León. 2018. *Recitativos, arias, dúos y trío*. Editado por Leonardo Manzino. Montevideo: Universidad de la República.
- Rodríguez Villamil, Silvia. 1968. *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Salgado, Susana. 1977. Compositores musicales uruguayos. Montevideo: Palacio Legislativo.

Biografía

Leonardo Manzino es Profesor de Historia de la Música del Instituto de Humanidades y Artes, Departamento de Educación Artística / Consejo de Formación en Educación (Uruguay). Obtuvo los títulos de Licenciado en Musicología (Universidad de la República, 1985); Maestría en Música (Interpretación Pianística, 1989) y Doctor en Filosofía (Musicología, *The Catholic University of America*, Washington, D.C., 1993). Publicó artículos sobre Uruguay, compositores uruguayos del siglo XIX y compositores latinoamericanos del siglo XX en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). Editó el volumen 20 de *Compositores de las Américas* (OEA, 1993). Publicó libros y ediciones musicales (2004-2019) en la Serie Los Románticos Uruguayos / Música. Recibió becas de la Organización de Estados Americanos (OEA, 1986-1988), *The Catholic University of America* (1989-1991) y patrocinios para investigación del Ministerio de Educación y Cultura uruguayo (Fondos Concursables, 2008) y de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC, Universidad de la República, Uruguay, 2017-2019).

Contacto: leonardomanzino@gmail.com.

Clarisa Eugenia Pedrotti

La circulación interna: derroteros de la producción religiosa de Juan Pedro Esnaola

Resumen

Juan Pedro Esnaola nació en Buenos Aires en 1808. Su tío, José Antonio Picasarri era el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, con quien debió emigrar a Europa en 1818 donde estudió composición musical en Madrid y París. Regresó al país en 1822 e inició su carrera como compositor y maestro de música alcanzando una destacada actuación en el medio porteño. La revisión, catalogación y análisis de la producción religiosa del compositor argentino ha estado bastante limitada, hasta ahora, por la falta de interés al desarrollo de prácticas musicales más allá de los límites de la ciudad de Buenos Aires. El presente trabajo se propone restituir una imagen más completa de la actividad del músico que tenga en cuenta la circulación nacional de su producción sacra, solo recientemente señalada, y quizás aún no descubierta en su totalidad. La presencia de sus obras en distintos repositorios religiosos del centro del país permite dar cuenta de la importancia y prestigio de Esnaola en un ámbito geográfico más amplio y extenso que la ciudad porteña.

Resulta posible realizar este estudio gracias a la circulación que hemos podido documentar de composiciones de Esnaola en archivos musicales de tres conventos franciscanos de Mendoza, Córdoba y Buenos Aires. Se trata de una tercia, en varias versiones, y unos salmos de vísperas que no aparecen en los catálogos hasta ahora conocidos y cuyo estudio será fundamental para avanzar en la caracterización de la producción religiosa del compositor. El acercamiento al análisis de la biografía, así como de la producción del músico hace evidente una doble circulación. Primero, el derrotero formativo de Esnaola en la Europa decimonónica y luego el regreso para continuar su carrera musical. Y, segundo, la circulación de su propia producción en el vasto espacio de la región central del actual territorio argentino.

Palabras clave: circulación, música sacra, Esnaola, tercia, vísperas.

Internal circulation: pathways of the sacred music production of Juan Pedro Esnaola

Abstract

Juan Pedro Esnaola was born in Buenos Aires in 1808. His uncle, José Antonio Picasarri, was the Kapellmeister of the Metropolitan Cathedral, with whom he emigrated to Europe in 1818. There he studied music composition in Paris and Madrid. Esnaola returned to Buenos Aires in 1822 and embarked on a career as a composer, performer and music teacher, obtaining an important status in the city. The review, study and analysis of the sacred music output of the Argentinian composer has been very limited until now, due the lack of interest and attention to musical practices beyond the limits of the country's capital city. This paper seeks to develop a more complete image of Esnaola's activity as a composer by focusing on the internal (national) circulation of his sacred production, through his work housed in different religious archives located in the center of the country (recently discovered and not yet fully assessed), in order to expand an understanding of his prestige as a composer in a broader geographic scope, beyond the limits of the city of Buenos Aires.

This study has been possible due to the discovery of the sacred compositions of Esnaola in three Franciscan archives from Buenos Aires, Córdoba and Mendoza, in Argentina. These compositions include a Tercia in a number of versions, and five psalms for Vespers, all of which have been neglected in the composer's catalogs until now; clearly, studying them is fundamental for advancing the knowledge of the composer's sacred production. The analysis of the biography and musical production of the composer point to a double circulation: first, a local musician born Argentina but educated early on in Europe, who returned to his homeland to develop his musical career; and second, the circulation of his music, according to the logics of the religious order, in the vast central region of the country.

Keywords: circulation, sacred music, Esnaola, Tercia, Vespers.

La circulación interna: derroteros de la producción religiosa de Juan Pedro Esnaola

Introducción

¿Con qué fin algo circula? ¿Quién o qué lo pone en movimiento? ¿Quién regula el movimiento en su velocidad, posibilidad de recorrido, distancia y alcance? Las corrientes de circulación, las trayectorias, los caminos por los que los invitaré a discurrir atañen a las personas y a las cosas, en el más amplio sentido del término. Circulan los hombres y las mujeres, circulan los bienes culturales, los estilos, los repertorios, los gustos musicales y las modas que los atraviesan y definen. Y cada trayectoria está determinada por innumerables factores tanto externos como inherentes a ella.

En los párrafos que siguen intentaré responder, al menos provisoriamente, a las cuestiones que acabo de plantear. Para ello me basaré en el estudio de una serie de copias de una *Tercia para voces y orquesta* —o voces y órgano— compuesta por Juan Pedro Esnaola en las primeras décadas del siglo XIX y cuyo reciente hallazgo nos invita a reflexionar en torno a estos cuestionamientos. Utilizaré como herramientas los postulados de Carlo Ginzburg (1999 [1986]) sobre el paradigma indiciario, en la convicción de que también los datos dispersos y fragmentados pueden ser interpretados y puestos en relación para permitirnos comprender cabalmente el funcionamiento de prácticas musicales en un contexto del pasado. Además, emplearé aportes teóricos de la historia local y la microhistoria.

En este trabajo me propongo restituir una imagen más completa del músico argentino Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878), considerado uno de los primeros compositores relevantes de la historia de la(s) música(s) en Argentina. Los estudios en torno a su producción han estado circunscriptos a Buenos Aires como único espacio de circulación. La obra trasciende al autor y vehiculiza su estilo en las múltiples recepciones que de ella se realicen y en la vida posterior que tenga como bien cultural. Particularmente la obra que tomaré como ejemplo resulta muy interesante por el hecho de su circulación, de su suerte más allá de las paredes dentro de las cuales fue compuesta y por tratarse, hasta el momento, de un caso único en la producción de Esnaola.

Formación en el exilio: de Buenos Aires a Madrid y París

Juan Pedro Esnaola nació en Buenos Aires en 1808 en el seno de una familia vasca¹. Su tío, José Antonio Picasarri, era el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana con quien Juan Pedro emigró a Europa en 1818. En el viejo continente, el joven Esnaola realizó los principales estudios en materia musical, tomó clases particulares en Madrid y asistió al Conservatorio de París. De este modo, asimiló los lineamientos del estilo clásico tardío imperante en el ámbito musical en ese momento, especialmente en música religiosa.

A mediados de 1822 y promulgada la "Ley del Olvido" por el gobierno de Martín Rodríguez, tío y sobrino regresaron a Buenos Aires donde establecieron, con importante apoyo oficial, una Academia de Música que contó con una excelente aceptación y concurrencia de interesados. Consideramos a esta una primera gran circulación del propio compositor desde su tierra natal a Europa y luego de regreso, lo que sirvió de base y delineó su formación.

La producción compositiva de Esnaola puede organizarse en tres grandes ámbitos: música religiosa, música de salón³ y música sinfónica (Illari 2005, 210). El repertorio religioso compuesto en su mayoría durante su juventud, entre 1824 y 1835 aproximadamente (ibid., 208), casi no ha sido objeto de abordajes analíticos sistemáticos que permitan una caracterización estética.

2) La "Ley del Olvido" fue promulgada en mayo de 1822 por Bernardino Rivadavia, Ministro de Gobierno del Gobernador de Buenos Aires, Martín Rodríguez, por la cual se permitía el regreso al país de los exiliados por cuestiones políticas.

¹⁾ El estudio más importante y riguroso sobre el compositor ha sido llevado a cabo por Bernardo Illari (2005, 2009 y 2010). Este trabajo intenta profundizar en el conocimiento de la obra de Esnaola a partir de las principales postulaciones del musicólogo argentino.

³⁾ La música de salón se halla reunida, en parte, en el *Cuaderno de Música* de 1844, editado en 2009 por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), con un estudio preliminar de Bernardo Illari. También conocemos de la existencia del *Cuaderno* de Julianita López, copia del cual se conserva en el Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega (UCA) y otras piezas dispersas en publicaciones periódicas de la época, *El Boletín Musical* y *La Moda*.

En el año 2013 fueron halladas copias de la musicalización de una tercia, para coro y orquesta u órgano de Esnaola en un repositorio de la orden franciscana de Córdoba⁴. Asimismo, se localizó otra copia de la *Tercia* en la Biblioteca Histórica del Convento de San Francisco de Buenos Aires⁵ que custodia los documentos musicales de dicho cenobio. Otro juego fue informado desde la Biblioteca Nacional de Venezuela⁶, proveniente también del Convento Franciscano de Buenos Aires. Anteriormente, en 2010, se había dado noticia de la primera copia de la *Tercia* que se encontró en Mendoza⁷.

En el convento de Córdoba se localizaron, además, cinco salmos de Vísperas para coro y orquesta de la pluma de Esnaola. Estas composiciones, *Tercia y Vísperas* no figuran en los catálogos hasta ahora conocidos del compositor y se tornan una interesantísima novedad que nos invita a repensar la figura, alcance y recepción del músico argentino en un contexto mucho más amplio que el que hasta ahora lo circunscribía.

Una obra para una orden (la "cosa" que circula)

La participación musical garantiza la solemnidad del culto y no debe estar ausente si se aspira a una ceremonia decente y decorosa, utilizando los términos empleados en la época para referirse a un servicio religioso revestido de cierta dignidad. Así como desde antiguo, la producción de música religiosa fue muy requerida durante el siglo XIX tanto en Europa como en América.

Posiblemente, la hipótesis más firme acerca del contexto de producción de la *Tercia* sea que se trata de un encargo de la orden franciscana⁸ a Esnaola, compositor ya reconocido en la escena musical porteña de las primeras décadas del siglo XIX⁹. Juan Pedro se destacaba, además de por sus labores docentes en la Academia, como pianista y acompañante de piano en los más distinguidos salones de concierto de la ciudad. Asimismo, el joven debe haber cumplido funciones como organista en las principales iglesias porteñas, entre ellas la de los franciscanos. Suponemos que, como dinámicas heredadas de la colonia, se generaba un entorno de reciprocidad y colaboración entre las órdenes religiosas cuyos templos se distribuían en un radio no mayor a quinientos metros, espacio que era propicio para la circulación, entre otras cosas, de músicos y música. Es altamente probable que Esnaola haya compuesto y ejecutado composiciones destinadas al culto en la Catedral y otros templos (Gallardo 1960, 40 y siguientes). En el caso de la *Tercia*, su circulación superó con creces la pequeña circunscripción de la Buenos Aires del temprano XIX y llegó a otras latitudes, bastante alejadas de su cuna.

La tercia es una de las horas menores del Oficio Divino y se canta alrededor de las nueve de la mañana antes de la misa diaria. Durante el siglo XIX¹¹ se hizo bastante frecuente la musicalización de esta hora en particular¹⁰.

⁴⁾ En Córdoba, el hallazgo fue realizado en el Convento de San Jorge de Franciscanos por miembros del Grupo de Musicología Histórica (GMH) que dirigen Leonardo Waisman y Marisa Restiffo.

⁵⁾ Agradezco la gentileza del Lic. Pedro Puente Olivera, bibliotecario de la Biblioteca Histórica Franciscana por poner a mi disposición una versión digitalizada de la documentación.

⁶⁾ Agradezco a la Lic. Coralys Arismendi la digitalización del material.

⁷⁾ A finales del año 2009, el Lic. Juan Pablo Páez, con supervisión de Bernardo Illari, transcribió los manuscritos que fueron interpretados en concierto en 2010. Ver: https://citacoral.wordpress.com/2010/03/29/semana-del-22-al-29-de-marzo-de-2010/.

⁸⁾ De acuerdo con Di Stefano (2006), luego de los acontecimientos revolucionarios de mayo de 1810 y establecida la Primera Junta, esta promueve un "Pacto" con las órdenes religiosas por el cual estas se comprometían a mantener fidelidad a la Junta. La orden que logró superar la crisis institucional que imperó en estos tiempos y sostener su presencia en la ciudad fue la de los franciscanos.

⁹⁾ Véanse las menciones de su actuación como pianista, cantor y compositor en la prensa local de la época como por ejemplo El Argos de Buenos Aires, el Centinela y el Diario de la Tarde.

¹⁰⁾ En Córdoba se conserva una tercia de Giovanni Quirici (1824-1896), compositor italiano, organista en Turín, y fragmentos de una tercia de Inocente Cárcano (1828-1904), compositor italiano activo en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX.

Al tratarse de una hora menor, la estructura textual que debe ser puesta en música consta de:

- Invitatorio (con doxología menor),
- Himno,
- Salmos (tradicionalmente tres),
- Doxología menor.

En el cuadro siguiente (Cuadro Nº 1), podemos observar las existencias de la tercia en los distintos repositorios que hasta hoy han sido relevados. Lo primero que resulta llamativo es el número de copias de la misma pieza y su localización. Hasta donde conocemos, esta es la única obra del compositor que aparece copiada tantas veces y distribuida por distintos lugares alejados unos de otros, sobre todo para las distancias y las posibilidades de recorrerlas en el siglo XIX. En segundo lugar, la cuestión misma de las copias, el análisis comparativo pormenorizado de estas, se torna importante para delinear características de las prácticas musicales religiosas decimonónicas.

N°	PROCEDENCIA	DOCUMENTO	TONALIDAD	COPISTA	OBSERVACIONES
1	Basílica de San Francisco (Mendoza)	Tercia a 3 voces y orquesta	Do Mayor	Sin datos. Documento extraviado	COMPLETA ¹²
2	Fondo Musical "Pablo Cabrera" (Córdoba)	Tercia a 4 voces y orquesta	Do Mayor	Tomás <u>Perafán</u> (TP)	COMPLETA
3	Archivo musical Convento San Jorge – Franciscanos (Córdoba)	Tercia a 3 voces Y órgano	Sib Mayor	J. A. y T.	COMPLETA
4	Archivo musical Convento San Jorge – Franciscanos (Córdoba)	Tercia a 4 voces y orquesta	Do Mayor	Pedro Nolasco Palacios (PNP)	INCOMPLETA
5	Archivo musical Convento San Jorge – Franciscanos (Córdoba)	Tercia a 4 voces ("Inútil") **Benedicamus al final**	Do Mayor	Romualdo García (RG)	INCOMPLETA (faltan cuerdas)
6	Archivo musical Convento San Jorge – Franciscanos (Córdoba)	Tercia y Misa para el día del Patriarca San Francisco ¹³ (Puig i Oliver 2016, 68)	Do Mayor	s/d	INCOMPLETA (solo <i>particella</i> de Alto)
7	Archivo musical Convento San Jorge – Franciscanos (Córdoba)	"Tercia del S. Esnaola"	Do Mayor ¹⁴	Tiburcio <u>Silvarrios</u> (TS)	INCOMPLETA
8	Biblioteca Nacional de Venezuela	Tercia a 4 voces [Tercia CBT0735]	Do Mayor	s/d	COMPLETA
9	Biblioteca Nacional de Venezuela	Tercia a 4 voces [órgano, NP]	Do Mayor	N.P.	INCOMPLETA
10	Biblioteca Nacional de Venezuela	Tercia a 3 voces	Si b Mayor	Pedro Nolasco Palacios (PNP)	INCOMPLETA
11	Biblioteca Histórica del Convento de San Francisco (Buenos Aires)	Tercia a 4 voces (en dos versiones)	Do Mayor	s/d ¹⁵	COMPLETA ¹⁶

Cuadro nº 1. Juan Pedro Esnaola, Tercia.

¹¹⁾ La otra obra del compositor de la que se conserva más de una copia es el Miserere a 4 voces y pianoforte (ca. 1833): Archivo Arzobispal de la Catedral Metropolitana y Biblioteca Histórica del Convento de los Franciscanos; ambas en Buenos Aires.

¹²⁾ Ŝolo poseemos transcripción cedida por el Lic. Juan Pablo Páez, con revisión del Dr. Bernardo Illari. El documento original

se ha perdido, lo que restringe las posibilidades de su estudio.

13) Solo se conserva particella de Alto con Tercia completa de Esnaola —según correspondencias ya establecidas—. A continuación, en el mismo cuadernillo, se transcribe un Himno de las Vísperas de San Francisco. Texto: En redit Patris celebris, para la solemnidad de San Francisco, himno de primeras Vísperas.

¹⁴⁾ En la carátula de la particella de Violín I se indica "Está un tono alta" [sic].

¹⁵⁾ Al menos se detectan dos manos diferentes en las copias. Sello M.P.M perteneciente a Martín Martínez director de orquesta, activo en Buenos Aires a principios del siglo XX.

¹⁶⁾ En esta versión no aparecen los tres versículos del salmo (36, 60, 77) musicalizados a solo.

Se trata de una tercia para ocasión festiva por el uso de la palabra *Alleluia* al finalizar la Doxología menor luego de la Invocación inicial y, en el caso de la copia de la Biblioteca Histórica, la indicación de "tercia solemne". Desconocemos, al momento, la ocasión particular para la cual podría haber sido encargada la obra, si se hizo con un propósito determinado o como parte del repertorio de música del oficio que habitualmente se empleaba en el convento. La pieza se estructura de manera episódica en nueve secciones, respetando las divisiones del texto según prescripción litúrgica. Cada sección sucede a la siguiente por yuxtaposición y es relativamente independiente del resto, presentándose formas cerradas en sí mismas. Los materiales utilizados en las introducciones se re-funcionalizan como elementos de acompañamiento, articulaciones y en las secciones conclusivas. Todas las versiones respetan la misma cantidad de secciones, salvo la que se encuentra en la Biblioteca Histórica que no contiene los tres versículos musicalizados "a solo" (36, 60, 77).

En la práctica de musicalización para esta hora se utilizan tres salmos. Para esta tercia se emplearon seis versículos del Salmo 118¹⁷. La musicalización se llevó a cabo desde la lógica del *alternatim*, derivada de una larga tradición en la música religiosa, y que en este caso se da entre el uso del coro completo y los solistas.

Datamos la composición de la *Tercia* como perteneciente al primer período¹⁸ de la producción del compositor argentino que se iniciaría a su regreso de Europa (1822). El grupo de composiciones anteriores a 1828 presentan rasgos característicos que permiten adscribir la obra a ese momento compositivo.

Esnaola después de Esnaola o cómo circula la "cosa"

Si la obra fue compuesta en Buenos Aires es muy probable que haya llegado a Córdoba y Mendoza junto a los enseres que se trasladaban en el viaje de algún miembro de la orden encargado de las funciones musicales. Sabemos que los préstamos e intercambios constituían dinámicas de reciprocidad bastante comunes durante el Antiguo Régimen y pervivieron, sin dudas, en el temprano siglo XIX superando, en este caso, los límites de la pequeña ciudad. Aquí aparecen entonces las figuras de unos de los integrantes más importantes en la dinámica de circulación de la música: los copistas, responsables de una, más o menos, cuidada reproducción de la "cosa" que circula. Sin embargo, conocemos que los copistas no solían trasladarse por el espacio regional, sino que al ser sirvientes de una institución religiosa o civil permanecían en esa locación toda su vida o buena parte de ella. El movimiento de enseres —las cosas— corresponde, entonces, a los religiosos de la orden. Hemos podido identificar algunos copistas que intervinieron en la reproducción de la pieza por la mención de sus nombres en los papeles de música. Así, y en el contexto de otras investigaciones relacionadas con esta, observamos que copias que se encuentran en el convento de Córdoba fueron realizadas por copistas de Buenos Aires y viceversa.

Se realizaron copias por diez manos diferentes de las cuales indican su identidad solo seis. De estas seis, tres se encontraron en Córdoba: Tomás Perafán y Pedro Nolasco Palacios pertenecientes al convento mercedario, y Romualdo García al franciscano; los tres estuvieron activos como músicos y copistas durante el siglo XIX. Un cuarto copista es Tiburcio Silvarrios (Silbarrios), "músico afroporteño [...] cantante, organista y director musical de la Catedral de Buenos Aires en las décadas de 1830 y 1840" (Morla 2011, 538). Comprobamos, a través del análisis documental, que Silvarrios copió obras de Esnaola y realizó reducciones para tecla de algunas de ellas¹⁹.

¹⁷⁾ Según la versión Vulgata, versículos 33, 36, 49, 60, 65 y 77 del Salmo 118.

¹⁸⁾ Estamos trabajando en una periodización de la producción religiosa de Esnaola retomando los postulados de Illari (2005, 2009 y 2010) al respecto.

¹⁹⁾ Tiburcio Silbarrios también copió, entre otras, la Misa a 3 y la Lamentación Primera del Jueves Santo a cuatro voces.

Dos copistas solo anotan sus iniciales, lo que dificulta su identificación. Aparecen como NP y J. A. y T. de quienes desconocemos absolutamente todo. El primer caso podría confundirse con Pedro Nolasco Palacios (PNP) pero el cotejo caligráfico lo descarta.

Revisando las distintas copias, observamos que a continuación de la *Tercia* aparecen otras piezas. Es el caso de una de las copias de Córdoba "Tercia y misa para el día del patriarca San Francisco" de la que solo se conserva el cuadernillo de Alto. La sección de la *Tercia* coincide con la voz de Alto de la de Esnaola y aparece, además del himno utilizado en la obra (*Nunc Sancte nobis*), otro himno franciscano para primeras Vísperas (ver Cuadro N°1), sin indicación que permita suponer que se trata de música de otro autor. A continuación, se copió la parte de alto de una misa completa que no coincide con las misas conocidas de Esnaola²⁰. Suponemos que fue una manera de utilizar el escaso papel pautado disponible. También en el archivo de Córdoba, en la copia de Romualdo García, se agregó al final un *Benedicamus Domino*. Es en la única copia de todas las versiones conocidas en la que aparece la entonación de esta fórmula de despedida.

En las copias de la Biblioteca Histórica se registra el sello M. P. M., correspondiente a Martín P. Martínez, director de orquesta activo en Buenos Aires a principios del siglo XX encargado de la dirección de algunas funciones en el convento franciscano (Russo 2017). En los papeles que se encontraron en Venezuela al final de la parte de órgano se indica, manuscrita, una fecha de copia: "1898" junto al nombre "Miranda". Todas estas menciones, datos nimios pero significativos, dan cuenta de la pervivencia y vigencia en el uso del material musical mucho después de la muerte de su autor.

Conclusiones (los hombres y las "cosas")

La localización de estas copias musicales y el estudio comparativo de las distintas versiones arrojan, en principio, algunas conclusiones para caracterizar el contexto de producción de la composición religiosa de Esnaola.

Primero, el estudio pone de relieve la figura de Esnaola como un compositor relevante, reconocido por sus contemporáneos, cuya producción fue requerida con fines de uso y coexistía con la de los principales representantes de la música religiosa a comienzos del siglo XIX. Segundo, da cuenta de una interesante circulación, en este caso de música religiosa, y de los circuitos empleados desde Buenos Aires hacia el interior del territorio a través de las órdenes y con fines culturales. Tercero, pone de manifiesto una cierta uniformidad de estilo entre instituciones religiosas de la misma orden a partir de la circulación de la música en ellas empleada, música entendida como oración comunitaria que trasciende al propio cenobio. Cuarto, parecería no haber una sola dirección en esa trayectoria sino una verdadera circulación puesto que las obras compuestas en Buenos Aires viajaron a Córdoba y Mendoza y algunas volvieron a Buenos Aires a juzgar por las menciones de los copistas. Por último, se aporta evidencia para el tratamiento de dinámicas inherentes a las prácticas musicales conventuales de la primera mitad del siglo XIX en las periferias americanas.

Para cerrar y retomando los cuestionamientos iniciales, este caso nos permite sostener que lo que circula importa, es significativo para algo y para alguien, en una o varias instancias. Además, que los movimientos que dependen de la agencia humana siguen trayectorias muchas veces desordenadas u ordenadas por lógicas poco predecibles. Así, se configuran situaciones alternativas que nos invitan a pensar y analizar estos movimientos desde otros tiempos y lugares remotos para contribuir, humildemente, a una visión más abarcadora de nuestros pasados históricos.

Bibliografía

- Gallardo, Guillermo. 1960. Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical. Buenos Aires: Teoría.
- García Muñoz, Carmen, y Guillermo Stamponi. 2002. *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- Ginzburg, Carlo. 1999 [1986]. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*, 138-175. Barcelona: Gedisa.
- Illari, Bernardo. 2005. "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10: 137-223.
- Illari, Bernardo. 2009. "Relevés d'apprenti: Esnaola, Rosquellas y la Misa a tres voces (1824)". *Música e Investigación* 9, núm. 17: 17-68.
- Illari, Bernardo. 2010. Esnaola contra Rosas. Revista Argentina de Musicología 11: 33-73.
- Morla, Claudio. 2011. "Manuscritos de música del Arzobispado de Buenos Aires". Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega 25: 533-553.
- Puig i Oliver, Jaume de. 2016. Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona: Volum: 1.

 Manuscrits 1-50. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Russo, Patricia. 2017. "La música en la Biblioteca Histórica Fray Abraham Argañaraz del Convento San Francisco de Buenos Aires". En *IV Encuentro Nacional de Instituciones con fondos antiguos y raros*, Buenos Aires (en prensa).
- Di Stéfano, Roberto. 2006. "El clero de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX". En *Estudios sobre clero iberoamericano, entre la independencia y el Estado-Nación*, compilado por Valentina Ayrolo, 203-222. Salta: CEPHIA.

Biografía

Clarisa Eugenia Pedrotti es Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y Profesora en Educación Musical por la misma institución. Docente en la Facultad de Artes de la UNC y becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con dirección de Leonardo Waisman. Integra el Grupo de Musicología Histórica Córdoba (SeCyT, UNC) dirigido por Marisa Restiffo. Desarrolló investigaciones en CENIDIM (México) y fue becaria del Curso de Musicología para la Preservación del Patrimonio Artístico Iberoamericano (Fundación Carolina, Madrid). Participa activamente en reuniones de la disciplina en Argentina, Bolivia, México y España. En 2017 obtuvo el Premio "Publicá tu tesis" del Ministerio de Cultura de la Nación (Argentina) y editó su tesis doctoral: Pobres, negros y esclavos. Música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840). Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología e integrante del Comité Editorial de la Revista Argentina de Musicología.

Contacto: clarisapedrotti@gmail.com.

Pablo Soto Hurtado

Buenaventura Bassols y Pedro Dorrego: dos guitarristas extranjeros en el Chile de mediados del siglo XIX

Resumen

La siguiente ponencia representa una primera aproximación a las actividades que Pedro Dorrego (Argentina) y Buenaventura Bassols (España) —concertistas, compositores y profesores de guitarra—desarrollaron en nuestro país entre las décadas de 1850 y 1860. Por lo que sabemos, Dorrego fue un aclamado virtuoso y compositor que ejecutaba una guitarra de diecisiete cuerdas parecida más bien por su forma, según indica la prensa de la época, a una "guitarra-arpa". Por su parte, a Bassols se le reconoce como uno de los profesores de guitarra más destacados de la ciudad de Barcelona alrededor de 1840. Ambos artistas, que por la fecha gozaban de reconocimiento a nivel internacional, desarrollaron diversas actividades musicales durante su estadía en nuestro país, muchas de las cuales permanecen en la actualidad desconocidas.

Esta presentación contempla la entrega de algunos datos biográficos de los guitarristas. También, la descripción de las actividades que realizaron en nuestro país y que hemos pesquisado hasta este momento. Finalmente, un análisis preliminar que vincula estos nuevos datos con otras informaciones referidas a la circulación en nuestro país de guitarristas y concertistas extranjeros en el periodo pre institucional del instrumento, es decir, antes de su ingreso al Conservatorio Nacional de Música en 1938.

Palabras clave: Pedro Dorrego, Buenaventura Bassols, historia de la guitarra clásica en Chile, concertistas extranjeros en Chile, repertorio y técnica para guitarra del siglo XIX.

Pedro Dorrego and Buenaventura Bassols: Two Foreign Guitarists in Chile in the Mid-Nineteenth Century

Abstract

The following paper is an initial approach to the activities of Pedro Dorrego (Argentina) and Buenaventura Bassols (Spain)—soloists, composers and guitar teachers—carried out in Chile during the 1850s and 1860s. We know that Dorrego was an acclaimed virtuoso and composer, who played a seventeenstring guitar whose shape most resembled a 'guitar-harp' according to the press at the time. For his part, Bassols was known as one of the most outstanding guitar teachers in Barcelona around 1840. Well-known internationally at the time, both artists carried out different musical activities during the period in our country, yet very little knowledge currently exists about these activities.

This article provides biographical information about the guitarists, as well as a description of the activities they carried out in Chile according to our current research. Additionally, we offer a preliminary analysis linking this new data with other information about the tours of foreign guitarists and soloists in our country, during the instrument's pre-institutional period, in other words, before the guitar became part of the curriculum at the National Conservatory of Music in 1938.

Keywords: Pedro Dorrego, Buenaventura Bassols, history of the classical guitar in Chile, foreign soloists in Chile, nineteenth-century guitar repertoire and technique.

Buenaventura Bassols y Pedro Dorrego: dos guitarristas extranjeros en el Chile de mediados del siglo XIX

Buenaventura Bassols (Figueres, Girona, 1812 – Tortosa, Tarragona, 1868)¹

Pese al desconocimiento que existe sobre su figura en el medio local, las referencias que tenemos de Buenaventura Bassols nos informan de un importante guitarrista en la España de mediados del siglo XIX, especialmente a partir de su versatilidad como profesor, intérprete y compositor. Ignacio Ramos (2005) señala que "[...] fue el profesor de guitarra más reconocido de Barcelona en los años 40 y hasta su partida a Chile en 1854" (110), y que "como intérprete [...] llegó a tocar a dúo con las estrellas internacionales Trinidad Huerta y Luigi Legnanini" (110). Por su parte Domingo Prat (1934), en su famoso *Diccionario de guitarristas*, indica que como compositor "en 1846 se publicó en Barcelona, bajo su dirección, un álbum de música para guitarra, titulado "El Trovador" (42). Finalmente, Josep Mangado, en *La guitarra en Cataluña* (1769-1939), ofrece una interesante crónica del periódico *La España Musical* de Barcelona, fechada en 1866, la cual complementa las referencias anteriores indicando que estudió la carrera de Farmacia para luego dedicarse a la enseñanza del instrumento, ámbito en el cual, al parecer, alcanzó su mayor prestigio:

[...] desde muy joven aprendió la música manifestando una afición decidida por la guitarra, cuyo instrumento cultivó con ahínco. Sin embargo, de que siguió la carrera de farmacia, concluidos sus estudios la dejó para dedicarse a la enseñanza de la guitarra, en cuyo instrumento hizo muchos discípulos. Bassols disfrutó de buena reputación de guitarrista en Barcelona, donde estuvo establecido durante algunos años, pues tenía particular predilección para las composiciones de Sor, que tocaba con delicadeza y gusto (Mangado 1998, 35).

Cabe señalar que en este último libro se afirma que solo se conservan dos de sus composiciones: la Segunda Fantasía para guitarra sola, op.12 y un Vals para guitarra (Mangado 1998, 41). Sin embargo, en un artículo más reciente (Briso de Montiano 2018) que examina la colección privada de la guitarrista Rosario Fernández-Huidobro, se da cuenta de la existencia de varias otras obras del compositor, así como también de arreglos suyos de la música de Rossini, Strauss y Verdi, entre otros.

Por lo que hemos averiguado hasta ahora, Bassols viajó a Chile en julio de 1854:

Se ha embarcado en Barcelona para Chile, el distinguido artista catalán don Buenaventura Bassols. En el acto de la despedida, rogáronle algunos que ejecutase una de sus composiciones en la guitarra, y el señor Bassols se prestó a ello tocando una tierna y melancólica fantasía que le valió sinceros y numerosos aplausos².

En nuestro país se incorporó activamente al ambiente cultural de la época, "[...] ya sea en conciertos de beneficio, como en programas simplemente artísticos" (Milanca Guzmán 2000, 32). También, dando lecciones de guitarra, al parecer impulsado por amigos y aficionados al instrumento, como lo corrobora el siguiente anuncio escrito por el mismo guitarrista.

¹⁾ Ramos 2005, 110.

²⁾ La España, Madrid, 8 de julio de 1854.

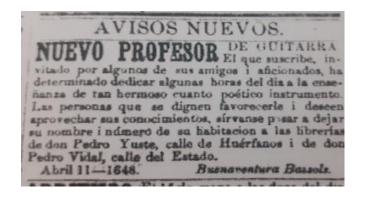


Imagen 1. Aviso. El Ferrocarril, 11 de abril 1861.

Nuevo Profesor de Guitarra. El que suscribe, invitado por algunos de sus amigos i aficionados, ha determinado dedicar algunas horas del día a la enseñanza de tan hermoso cuanto poético instrumento. Las personas que se dignen favorecerle i deseen aprovechar sus conocimientos, sírvanse pasar a dejar su nombre i número de su habitación a las librerías de don Pedro Yuste, calle de Huérfanos i de don Pedro Vidal, calle del Estado. Buenaventura Bassols [sic]³.

En la revisión de prensa realizada hasta este momento, hemos encontrado una segunda referencia a Bassols, esta vez de agosto de 1857. En esta, se informa de una gran tertulia musical, o *soirée*⁴, realizada en la casa de don Eustaquio Guzmán, en la cual participaron, además del guitarrista, las "célebres" Amic-Gazan y Ana Smith, el pianista chileno Federico Guzmán y un cantante descrito como el señor Lutz. Particularmente, de Bassols se señala lo siguiente:

Unas variaciones i el Carnabal Español tocados en la guitarra por el señor Bassols produjeron una asilaridad i entusiasmo indecibles. Es necesario oir al señor Bassols para comprender la maestría inimitable con que maneja este difícil instrumento [sic]⁶.

Es destacable la excelente recepción y reconocimiento que, según informa la nota, suscitó la presentación de Bassols en dicha tertulia, sobre todo si consideramos la visión peyorativa que se tenía sobre la capacidad artística de la guitarra en esa época. Por esta razón es que inferimos que resultó una tremenda novedad para los asistentes de dicha tertulia oír "este difícil instrumento" ejecutado con una "maestría inimitable".

En esa misma línea, vemos ya instalado desde esta época el relato que señala frente a la presentación de cada guitarrista extranjero de cierto reconocimiento en nuestro país, "que es la primera vez que es posible oír la guitarra interpretada de esa forma", o que "nunca antes se oyó algo similar". Incluso, en análisis de prensa realizado en años posteriores podemos ver coincidencias en las frases utilizadas. Por ejemplo, la siguiente es una crónica de la presentación en Valparaíso del guitarrista Antonio Jiménez Manjón en 1893. Como vemos, la formula discursiva "es necesario oírlo" es utilizada, tal como en 1857, para expresar la maestría inédita del guitarrista, dando cuenta de la total incredulidad existente respecto a la capacidad expresiva de este instrumento.

Es necesario oírlo para explicarse el poder de su ejecución, su manera de interpretar y la facilidad con que saca partido de un instrumento que parece sordo y refractario a todo sentimiento artístico [sic]⁸.

- 3) El Ferrocarril, Santiago de Chile, 11 de abril de 1861.
- 4) Este concepto es utilizado en la nota original del periódico.
- 5) Este calificativo es utilizado en la nota original del periódico.
- 6) El Ferrocarril, Santiago, 7 de agosto de 1857.
- 7) Para mayor detalle, véase Soto 2018.
- 8) El Mercurio, Valparaíso, 23 de diciembre 1893.

En razón del estado preliminar de esta ponencia, hay varias interrogantes que quedan planteadas en busca de posteriores respuestas. Por ejemplo, ¿por qué Chile fue el país de destino de Bassols? ¿Qué tipo de conexiones o vínculos tenía con nuestro país que determinaron esta decisión? ¿Quiénes fueron sus estudiantes y qué impacto tuvieron sus enseñanzas en el desarrollo de la guitarra por esa época? Y, lo que me parece también relevante, ¿qué otras obras de su autoría pueden estar vinculadas con su estadía en nuestro país? La examinación de estas cuestiones permitirá evaluar de manera más completa el impacto que tuvo la presencia de este artista en el medio local.

Pedro Dorrego (Buenos Aires, ¿? – Denver, Estados Unidos, 1887)⁹

Salvo una nota escrita por Nancy K. Prince (s.f.), en la página web del Fairmount Heritage Foundation, cementerio de ese nombre ubicado en la ciudad de Denver, Estados Unidos, no tenemos otros antecedentes de la biografía de Dorrego. Como vemos, su fecha de nacimiento se mantiene en el desconocimiento, así como la información acerca de su formación como músico y guitarrista. Más aún, hay muchas dudas sobre sus primeros años, pues, según Prince, Dorrego afirmaba ser hijo de Manuel Dorrego, famoso militar y revolucionario argentino que participó en la guerra de independencia de dicho país. ¿Mito o realidad? No lo sabemos. Prince señala que en ninguna biografía de M. Dorrego se afirma algo parecido. Sin embargo, en la prensa pesquisada acerca de su presentación en Valparaíso, encontramos la siguiente cita que podría eventualmente vincularlos.

Hai de notable en él, aparte de su destreza y de la ajilidad con que ejecuta las más difíciles harmonias, el no conocer una sola nota de música y tocar solo de afición, sin que nadie se haya ocupado de enseñarle ni tenido otra escuela que los campamentos, pues desde su niñez fue dado a la carrera de las armas [sic]¹⁰.

Más allá de esta controversia, el guitarrista argentino Pedro Dorrego realizó diversos conciertos en Valparaíso y Santiago entre fines de 1861 y mediados de 1862. En la ciudad puerto, se presentó en el salón de la Tercera Compañía de Bomberos el 31 de diciembre de 1861 obteniendo una excelente recepción. Además de su habilidad y virtuosismo musical, llamó la atención el haber ejecutado un instrumento llamado "guitarra-arpa", sobre el cual nos referiremos más adelante.

No podemos ocultar la grata sorpresa que nos ha causado su sorprendente habilidad. En efecto, el Sr. Dorrego maneja admirablemente su *guitarra-harpa*, instrumento que no conocíamos, y cuya sonoridad deja mui atrás a las guitarras comunes. Para juzgar debidamente de su mérito y poder apreciar lo que vale ese instrumento es necesario oír al Sr. Dorrego que sin exageración puede ser reputado como una notabilidad [sic]¹¹.

⁹⁾ Esta información fue tomada de Prince (s.f.), como se verá más adelante.

¹⁰⁾ El Tiempo de Valparaíso, 1 de enero de 1862.

¹¹⁾ El Tiempo de Valparaíso, 1 de enero de 1862.

GRAN CONCIERTO VOCAL E INSTRUMENTAL DADO POR EL. GUITARRISTA DORREGO, en union de varios artistas y aficionados, en el salon de la 3.4 Compania de Bombas, para el martes 31 del presente.

Imagen 2. Aviso. El Mercurio, 30 de diciembre 1861.

Sobre este concierto tenemos, además, información respecto a las obras ejecutadas por el guitarrista, con lo que podemos comprobar también su labor como compositor. De igual forma, corroboramos la tendencia del repertorio guitarrístico de la época, conformado en su mayoría por arreglos, fantasías y variaciones sobre temas de ópera, así como valses y polkas, entre otras danzas. En esta ocasión, todas las piezas, salvo *El tambor de Palermo*, son de autoría de Dorrego y fueron interpretadas en su guitarra-arpa: 1) Grandes variaciones tituladas *La flor de Mayo*; 2) *Batalla de Caseros*, fantasía militar; 3) *Recuerdos de Norma* fantasía; 4) *El tambor de Palermo* gran vals de Strauss; y 5) Gran divertimento que incluye una polka titulada *La Porteña*, compuesta y dedicada a los bomberos de Valparaíso¹².

Posteriormente, en mayo de 1862 ubicamos a Dorrego en Santiago. Al parecer, en la capital sus actividades se desarrollaron solo en el ámbito privado, como lo sugiere la siguiente nota:

Jamás [hemos] oído entre nosotros un instrumento mejor ejecutado, el que por sus melodías despierta en el alma del oyente las más gratas sensaciones. Deseamos que el señor Dorrego, dé cuanto ántes sus conciertos para que nuestro público tenga el placer de oírle i tributarle los aplausos que merece [sic]¹³.

Luego, avanzamos hasta julio del mismo año para encontrar una segunda referencia del guitarrista en la prensa local.

Anoche hemos tenido la oportunidad de oir a este célebre guitarrista i nos hemos agradablemente sorprendido al escuchar los preciosos sones que este artista arranca de su singular instrumento la *guitarra* – *arpa*. Tan espedita ejecución creemos no haber visto en ningún ejecutante de este instrumento de suyo difícil, a la que se agrega una fuerza de inspiración que a la verdad conmueve al oyente. Desearíamos que el señor Dorrego, antes de dejar la capital, ostentase su poder artístico en algún sitio en que pudiera el público aficionado a la buena música verlo i escucharlo [sic]¹⁴.

Como vemos, la presentación se realizó nuevamente en el ámbito privado, incluso el autor de la nota hace un llamado para que el guitarrista realice un concierto público para el acceso de mayores aficionados. También llama la atención, nuevamente, la utilización de la fórmula discursiva que hace relación al hecho de que "nunca antes ha sido posible oír una interpretación de tanta calidad".

¹²⁾ Información presentada en *El Mercurio* de Valparaíso, 30 de diciembre 1861.

¹³⁾ El Ferrocarril, 3 de mayo de 1862.

¹⁴⁾ El Ferrocarril, 26 de julio de 1862.

Aparte de la información hasta aquí presentada, no tenemos mayores datos sobre otras actividades desarrolladas en su paso por Chile. Como hemos visto, estuvo en nuestro país desde fines de 1861 hasta al menos agosto de 1862, y en la ciudad de Valparaíso fue donde realizó actividades públicas alcanzando un gran reconocimiento. Tanto así, que incluso en una crónica de 1893, a propósito de un concierto de Antonio Jiménez Manjón en dicha ciudad, el cronista señala, describiendo su maestría como guitarrista, que "el mejor recuerdo que conservábamos de un artista de dicha talla era el del famoso Dorrego, "que hoi se queda chiquito, no obstante su buena vista, al lado del eminente ciego [sic]" ¹⁵.

Posteriormente, Dorrego realizó una exitosa carrera principalmente en Estados Unidos, en donde se presentó en diferentes ciudades. Sánchez, por ejemplo, indica que el guitarrista se estrenó en 1865 en San Francisco, luego de haber recorrido "todo el continente americano a través de la ruta del Pacífico" (Sánchez 2009, 145).

Acerca de su "guitarra-arpa", el novedoso instrumento que Dorrego ejecutaba, informes de la época señalan que era una creación y fabricación del mismo guitarrista. Asimismo, que generaba un gran impacto en el público, pues le permitía "sacar armonías que no podría sacar una guitarra vulgar"¹⁶, y "cuya sonoridad deja mui atrás a las guitarra comunes"¹⁷. La impresión, por lo tanto, es que la invención de Dorrego en cierto modo "elevaba" el estatus de la guitarra común, lo que evidencia, nuevamente, la visión peyorativa que se tenía del instrumento.

En esa misma línea, Ignacio Ramos señala que a fines del siglo XIX en la ciudad de Alicante, el guitarrista Luis Soria ejecutaba un instrumento similar. En su texto, Ramos (2012) presenta una crónica de 1896 en la cual se ofrece una descripción de esta "nueva" invención: "[...] es una combinación de los dos instrumentos señalados, apareciendo como guitarra en la parte superior y prolongándose en la inferior, en forma de campana, hasta descansar sobre el pavimento". De esta forma, se obtiene una mayor caja acústica, "[...duplicando así la sonoridad, mejorando la calidad del sonido, con voces bien timbradas y con vibraciones de mayor duración" (25).



Imagen 3. Luis Soria y su "guitarpa". Ateneo, 31 de diciembre 1896. 18

¹⁵⁾ El Mercurio, Valparaíso, 23 de diciembre 1893.

¹⁶⁾ El Mercurio, Valparaíso, 11 de enero de 1862.

¹⁷⁾ El Tiempo, Valparaíso, 1 de enero de 1862.

¹⁸⁾ Ramos 2012, 25.

A modo de cierre

Pese al estado preliminar de este estudio, creemos que la información recopilada hasta este momento contribuye, de todos modos, a iluminar el panorama relativo a la circulación de concertistas y guitarristas extranjeros en Chile en la etapa pre institucional del instrumento, es decir, antes de su ingreso al Conservatorio Nacional de Música en 1938.

Por ejemplo, permite reafirmar que sí hubo una actividad guitarrística importante en nuestro país en esta etapa fundante. Como vemos, en Chile realizaron conciertos, clases y diversas actividades, algunos de los concertistas extranjeros más destacados de su época, como Buenaventura Bassols y Pedro Dorrego, y luego en las primeras décadas del siglo XX, Antonio Jiménez Manjón, Miguel Llobet, Agustín Barrios, Andrés Segovia y Albor Maruenda¹⁹. Esta información vendría en cierta medida a contradecir la impresión generalizada de vacío o de inactividad que supuestamente caracterizaba a la actividad guitarrística nacional en dicho periodo.

Asimismo, evidencia la presencia y persistencia de discursos relativos a la guitarra. Entre estos, destaca como hemos visto, la visión peyorativa del instrumento y su supuesta escasa capacidad expresiva y artística. Como tendremos oportunidad de presenciar posteriormente, a lo largo del siglo XX estos discursos continuarán presentes en el medio nacional, influyendo de manera decisiva en el entendimiento y valoración del instrumento.

Finalmente, queremos recalcar que esta información precisa ser revisada también a la par de la actividad desarrollada por guitarristas locales como: José Pavez, Ester Martínez, Francisco Rubí, Hermosillas y Carlos Pimentel. Además de otros que seguramente permanecen aún en el desconocimiento. De esta manera, podría completarse un esbozo más completo acerca de este periodo de la historia de la guitarra en Chile.

Bibliografía

Briso de Montiano, Luis. 2018. "Una parte de la biblioteca personal de Dionisio Aguado en el legado de Rosario Huidobro". Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra 12: 115-164.

Mangado, Josep. 1998. La guitarra en Cataluña, 1769-1939. Londres: Tecla Ediciones.

Milanca Guzmán, Mario. 2000. "La música en el periódico chileno *El Ferrocarril* (1855-1865)". Revista Musical Chilena 54, núm. 193: 17-46.

Prat, Domingo. 1934. Diccionario de guitarristas. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández.

Prince, Nancy. S.f. "A Simple, Elegant Marker by the Side of the Road in the Northeast Section of Riverside Cemetery Marks the Final Resting Place of a Man of Mystery. 'Prof. P. C. Dorrego, Born in Buenos Ayres, Argentine Republic, Died in Denver Oct. 24, 1887". http://fairmountheritagefoundation.org/prof-p-c-dorrego-19th-century-guitar-hero/. (Consultado el 19 de agosto de 2020).

Ramos, Ignacio. 2005. Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. España: Editorial Club Universitario.

Ramos, Ignacio. 2012. "La guitarra clásica en la ciudad de Alicante (1875-1936)". Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra núm. 7: 20 -50.

¹⁹⁾ Para mayor detalle, véase Soto 2018.

Sánchez, Víctor. 2009. "Es California una tierra ideal... Sonidos españoles en la California del Gold Rush". Cuadernos de música Iberoamericana 17: 131-154.

Soto, Pablo. 2018. La técnica de la guitarra clásica en el Chile del siglo XX. Aportes para una historia crítica. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Periódicos

El Ferrocarril. Santiago, Chile.

La España. Madrid, España.

El Tiempo. Valparaíso, Chile.

El Mercurio. Valparaíso, Chile.

Biografía

Pablo Soto Hurtado es guitarrista e investigador. Doctor en Artes por la Universidad Católica de Chile; Diploma de postgrado en music performance por la Trinity College of Music de Londres; Intérprete en guitarra por la Universidad Católica de Chile. Como concertista ha desarrollado una destacada trayectoria con recitales en diversos países de América Latina y Europa. También ha obtenido reconocimientos en concursos nacionales e internacionales de interpretación musical. Como investigador, ha presentado sus investigaciones en coloquios, conferencias y congresos en Chile, Brasil y México. Sus áreas de interés son la historia de la guitarra clásica en Chile, la técnica y la interpretación musical. Actualmente es docente del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Contacto: pablo.soto@umce.cl.

Myriam Kitroser

Algo viejo, algo prestado, algo nuevo. Las grabaciones de música antigua en Argentina a mediados del siglo XX

Resumen

A mediados del siglo pasado, el desarrollo de la tecnología de reproducción sonora, la industria cultural y el crecimiento de la economía de mercado en la producción discográfica contribuyeron a que la música antigua tuviese una difusión internacional, dando a conocer a través de grabaciones de grupos europeos y norteamericanos un repertorio desconocido u olvidado. Esta irrupción en el campo de la música académica, junto con su naturaleza anti-establishment original, despertó interés en diversos ámbitos de la vida musical argentina, e impulsó su práctica a partir de los años sesenta en adelante. Los registros que llegaron a Argentina, así como las primeras presentaciones en vivo de los grupos extranjeros, dieron forma a nuestra percepción y apreciación de músicas de las que no habíamos tenido referencias previas ni vivencias directas, e impactaron en las interpretaciones de los grupos nacionales. Las influencias de los grupos extranjeros se pueden escuchar en las grabaciones de los conjuntos argentinos a través de ciertos cambios en sus ejecuciones, sin embargo, creemos que, a pesar de ello, los artistas nacionales mantuvieron en sus ejecuciones rasgos propios que los distinguen. Como sostén de esta hipótesis, analizaremos la producción grabada de los dos conjuntos argentinos paradigmáticos: el Pro Música de Rosario en su rol de vanguardia nacional en este campo, y el Pro Arte de Flautas Dulces, importantes impulsores de la práctica musical del repertorio propio de este tipo de conjuntos. Como ensambles extranjeros, consideraremos al New York Pro Musica y al Studio der Frühen Musik como seminales.

Palabras clave: música antigua, grabaciones, migraciones.

Something old, something borrowed, something new. Early music recordings in Argentina in the mid-twentieth century

Abstract

In the middle of the previous century, the development of sound reproduction technology, the culture industry, and the growth of the market economy related to record production contributed to the international dissemination of early music, specifically through recordings of European and North American groups dedicated to an unknown or forgotten repertoire. This breakthrough in the field of academic music, along with its original anti-establishment nature, aroused interest in Argentina and boosted its local practice from the 1960s onwards. The recordings that arrived in Argentina, as well as the first live performances of foreign groups, shaped our perception and appreciation of musics for which we had no prior points of reference or direct experiences, and influenced the performances of our national groups. The influences of foreign groups are audible in the recordings of Argentine ensembles, for example in certain changes in their performances. However, we believe that national artists also maintained unique, distinguishing traits in their performances. To support this hypothesis, we will analyze the recordings of two paradigmatic Argentine ensembles: Pro Música de Rosario in its role as national pioneers in this field, and Pro Arte de Flautas Dulces as important drivers of the musical practice of the repertoire of this type of ensemble. We will also focus on the seminal foreign ensembles New York Pro Musica and Studio der Frühen Musik.

Keywords: early music, recordings, migration.

Algo viejo, algo prestado, algo nuevo. Las grabaciones de música antigua en Argentina a mediados del siglo XX

Introducción

A mediados del siglo pasado, el desarrollo de la tecnología de reproducción sonora, la industria cultural y el crecimiento de la economía de mercado en la producción discográfica contribuyeron a que la música antigua tuviese una difusión internacional, dando a conocer a través de grabaciones de grupos europeos y norteamericanos un repertorio desconocido u olvidado (Haskell 1988, 112-130). Al irrumpir en el campo de la música académica, su naturaleza *anti-establishment* original despertó interés en diversos ámbitos de la vida musical argentina e impulsó su práctica a partir de los años sesenta en adelante. Los registros que llegaron a Argentina, así como las primeras presentaciones en vivo de los grupos extranjeros, dieron forma a nuestra percepción y apreciación de músicas de las que no habíamos tenido referencias previas ni vivencias directas. Con una tradición interpretativa inexistente, no habiendo autoridades en el campo, la irrupción de la música antigua tuvo consecuencias estéticas, prácticas e ideológicas.

Una grabación condiciona e impacta tanto a nivel intelectual como emocional, puede convertirse en un documento potente e influyente que da lugar a una idea falsa de que la versión que se está escuchando es la misma que se ejecutó y receptó en su época original. Los LP y/o casetes, funcionaron como paradigmas de interpretación hasta los años ochenta con el boom de los CD y la revolución de Internet en los noventa. Se podían concebir como productos finales de experiencias que en realidad eran pruebas, ensayos de distinta naturaleza por parte de los artistas extranjeros. Ellos no sabían que aquello que los estimulaba para sus búsquedas estéticas se convertiría en un slogan sumamente efectivo de la industria discográfica (Knighton 1997). Las compañías supieron sacar ventaja del espíritu de esta época publicitando como "auténticas" las ejecuciones de este repertorio, poniendo el acento en el uso de instrumentos "originales". Como señala Bruce Haynes: "Hubo un tiempo en que 'AUTÉNTICO' vendía discos igual que 'ORGÁNICO' vende tomates" (Haynes 2007, 10)¹.

El impacto de las propuestas de grupos extranjeros en las interpretaciones de los argentinos se puede escuchar a través de ciertos cambios en sus interpretaciones; sin embargo, creemos que los conjuntos locales mantuvieron en sus ejecuciones rasgos propios que los distinguen. Como sostén de esta hipótesis, analizaremos la producción grabada de los dos conjuntos argentinos paradigmáticos: el Pro Música de Rosario en su rol de vanguardia en este campo, y el Pro Arte de Flautas Dulces, importantes impulsores de la práctica musical del repertorio propio de este tipo de consort. Como ensambles extranjeros consideraremos al New York Pro Musica y al Studio der Frühen Musik como seminales, los que más tempranamente influyeron en la música antigua argentina, aunque más adelante hayan entrado a tallar otros artistas y sus conjuntos.

Música antigua a la Argentina

El surgimiento de grupos de música antigua en el medio argentino tuvo algunas fuentes fundamentales: el movimiento coral vocacional, la tarea de los institutos de lengua extranjera como el Instituto Goethe o las asociaciones de Cultura Británica que poseían muy buenas bibliotecas con discografías actualizadas, y la llegada de la inmigración judeo-alemana, antes y durante la Segunda Guerra Mundial, quienes fundaron instituciones como el Collegium Musicum de Buenos Aires, también con una importante biblioteca. A este último se acercaron músicos con formación académica, quienes "insatisfechos con la competitividad del medio"², buscaron otros caminos para su práctica musical. De allí surgieron varios grupos dedicados a este repertorio.

- 1) Traducción de la autora.
- 2) Gustavo Samela, comunicación personal.

Este trabajo forma parte de una investigación doctoral que comprende la práctica de la música antigua en Argentina. Para el proyecto madre hemos tenido en cuenta los criterios de organización de las grabaciones en una serie de piezas breves generalmente dispuestas en un orden cronológico similar a un formato de antología, con un sentido direccional (Knighton 1997, 31), dado también por el cuidado especial en la distribución interna de la música —comienzos y finales de grabaciones con piezas cuyo carácter llamen la atención del oyente, alternancia de obras de naturaleza contrastante, organización similar a la utilizada en conciertos en vivo—. Estudiamos, asimismo, la territorialización de la historia de la música acotando la producción musical a determinadas regiones europeas, así como sus presentaciones gráficas y las notas que las acompañan. Teniendo en cuenta la extensión del presente trabajo, hemos acotado el enfoque y el material a analizar. En esta ocasión nos detendremos en algunos criterios de interpretación, poniendo el acento en las características del sonido de cada conjunto, mediante el análisis de una selección de tracks de grabaciones elegidas en pares extranjero-nacional, donde expondremos tanto las influencias directas audibles como las diferencias.

Breve caracterización de los grupos

Cristián Hernández Larguía formó el Conjunto Coral e Instrumental Pro Música de Rosario en 1962, seleccionando un grupo de coreutas del Coro Estable de Rosario, una agrupación vocacional de la cual también era director. Una de sus características sobresalientes es que nunca dejó de hacer gala de su preferencia por la interpretación *amateur* y no profesional³. De manera coherente con esa postura, propuso para las presentaciones en vivo y en un mismo programa un constante cambio de roles entre los integrantes, impulsando a los cantantes a tocar instrumentos que debieron ir aprendiendo. También puso en manos de algunos coreutas réplicas de instrumentos antiguos para que fuesen experimentando⁴.

En el Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires (1969-1980), reunidos bajo la órbita del Collegium Musicum, comenzaron sus actividades profesionales los siguientes integrantes: Mario Videla, flautista dulce y organista; Gustavo Samela, flautista dulce y pianista; Andrés Spiller, oboísta y flautista dulce, y Ricardo Graetzer, flautista dulce y ejecutante de viola da gamba. Además, había diversos invitados que fueron rotando. Fue el primer conjunto argentino que contó con un consort de flautas dulces —industriales— que cubrían un amplio espectro de registros.

El New York Pro Musica (1952-1974) surgió de la reunión de Noah Greenberg, director del Coro Primavera Singers con Bernard Krainis, flautista dulce profesional, director de los Santa Cecilia Players, quien formó parte hasta 1960. Cuando Greenberg se retiró fue reemplazado por LaNoue Davenport, quien más adelante asumió la dirección. Los cantantes, en un comienzo, fueron las sopranos Betty Wilson y Bethany Beardslee, el primer contratenor norteamericano Russell Oberlin, el tenor Charles Bressler, el barítono Gordon Myers, y como bajo Brayton Lewis, todos cantantes líricos formados en la Julliard. En 1962 este conjunto contaba con un nutrido conjunto instrumental de flautas dulces de diversos tamaños, flauta travesera barroca, cromornos, chirimías, cornetos, sacabuches, viola da gamba, clave, órgano portátil y percusión (Davenport 1962)⁵.

El Studio der Frühen Musik (1960-1980) fue fundado por el laudista Thomas Binkley en Munich. Los primeros integrantes fueron, además de su fundador, Sterling Jones, ejecutante de viela; Andrea von Ramm, mezzo-soprano, y Willard Cobb, tenor. El aporte más impactante del conjunto fue la aplicación en su práctica musical de la teoría de Binkley sobre la influencia de la cultura árabe en la Europa de los siglos X al XV (Binkley 1970).

³⁾ Cristián Hernández Larguía, comunicación personal a la Dra. Clarisa Pedrotti, Rosario, 2004.

⁴⁾ En la comunicación personal con Claudio Morla, integrante del Pro Música, dijo que Cristián Hernández puso en sus manos un laúd, así como a Carlos López Puccio una viola da gamba.

⁵⁾ Véase también: New York Pro Musica / Noah Greenberg. A Discography. http://www.medieval.org/emfaq/performers/nypm.html. (Consultado el 25 de noviembre de 2019).

Intercambios personales

No solo las grabaciones fueron modelos para las producciones nacionales. También contribuyeron los encuentros personales. Como parte de la estrategia de divulgación, pero también con una intención pedagógica, entre los años 1965 y 1975, tanto el New York Pro Música como el Studio der Frühen Musik viajaron a la Argentina en varias oportunidades, durante las cuales brindaron numerosos conciertos y algunos cursos. También fue importante la visita de Robert Shaw con su agrupación coral en 1964, pues Cristián Hernández Larguía fue invitado junto a otros directores a tomar cursos de interpretación en Estados Unidos.

En cuanto a los encuentros con el Studio der Frühen Musik, integrantes del Pro Música de Rosario asistieron a los cursos y conciertos que el grupo alemán brindó en Buenos Aires y en Rosario. Cristián Hernández Larguía estableció relaciones epistolares con Thomas Binkley que perduraron hasta su fallecimiento en 1995.

Con respecto a los integrantes del Pro-Arte de Flautas Dulces, Gustavo Samela recordó cómo en 1960 se acercaron con Mario Videla al Collegium Musicum de Buenos Aires⁶ donde participaron en distintas actividades y formaron parte de conjuntos de música antigua, asistiendo a los cursos organizados por la institución, entre los cuales se destacó el brindado por el conjunto muniquense. Enfatizó el fuerte impacto que les produjo el Studio, especialmente el canto de Andrea von Ramm, y cómo esta instancia definió una manera distinta de tocar la flauta dulce⁷, la importancia del uso de las articulaciones y de "encontrar un sonido liso"⁸.

El Collegium Musicum de Buenos Aires tuvo un importante rol en los orígenes de la práctica de la música antigua en Argentina. Sus fundadores, Guillermo Graetzer, Ernesto Epstein y Erwin Leuchter, junto a otros miembros de la comunidad alemana, fueron los protagonistas de este emprendimiento fundado en 1946. En el artículo "¿Qué es el Collegium Musicum?" del Boletín mensual de actividades Nº 1 del 2 de junio de 1948, declaran que "El Collegium Musicum se dedicará con preferencia a la música antigua, no excluyendo, empero, el cultivo de obras de épocas posteriores, siempre que respondan a las finalidades artísticas e instructivas de la institución" (Di Cione 2006).

Análisis de la producción discográfica. Similitudes y diferencias

Analizando la producción discográfica de extranjeros y nacionales, vemos que las similitudes entre ambos consisten en: a) la selección del repertorio, a partir de un recorte temporal que incluye la Edad Media y el Renacimiento; b) la combinación de voces con instrumentos; c) los criterios de instrumentación, y d) la organización general de los vinilos, además de otras características cuyo análisis excede el espacio disponible para este trabajo. La organización en secuencias de piezas cortas encadenadas, la búsqueda de contrastes entre canciones aun del mismo autor orquestadas de diferente manera, la voluntad de dirigir la percepción del oyente hacia el color instrumental, son algunas de estas similitudes.

Para la instrumentación, el New York Pro Musica tenía en su haber una gran variedad instrumental. Una riqueza tímbrica y distintas combinaciones se pueden apreciar en las instrumentaciones de las danzas renacentistas. En un extracto de la Pavana "The Honie Suckle" de Anthony Holborne grabada en 19629, su inspiración en el doble coro permitió lograr contrastes tímbricos y dinámicos. Para ejemplificar esto, hemos seleccionado la sección A que en su presentación está instrumentada con una fuerte sonoridad de cromornos, sacabuches, chirimías y cornetos, y que en su repetición se escucha un suave consort de flautas dulces graves y una chirimía.

⁶⁾ Para más información sobre el Collegium Musicum de Buenos Aires y su relación con la inmigración alemana, consultar Glocer 2012; Di Cione 2006, y Guerrero 2003.

⁷⁾ Ferdinad Conrad y Hans Martin Linde brindaron cursos de flauta dulce organizados por Collegium Musicum entre 1965 y 1967.

⁸⁾ Comunicación personal en una entrevista realizada en Buenos Aires, agosto 2008.

⁹⁾ New York Pro Musica. Instrumental Music from the Courts of Queen Elizabeth and King James. LP MCA- 2509 Records, Inc. California 1962. Anthony Holborne Five Dances I The Honie Suckle Side A, Track 1. Véase hipervínculo a la música en el apéndice.

Una versión con criterios similares podemos escucharla en un fragmento de la Pavana "La Batalla" de Pierre Phalese, en el primer LP de 1969 del Conjunto Pro Música de Rosario¹⁰. La instrumentación está pensada como un *broken* consort donde participan todos los instrumentos al alcance del conjunto en ese momento: trompetas y trombones modernos, flautas dulces, cromornos y percusión. La ausencia de los trombones en una sección de la danza aliviana la textura. Se puede escuchar el comienzo de la gallarda con cromornos y flautas dulces en contraste con la pavana anterior. Los cambios tímbricos se consiguieron alternando un conjunto de flautas dulces solas con un bajo pizzicato en viola da gamba, o con bronces solos, o combinando flautas y bronces graves.

Ambos conjuntos con diferente cantidad de recursos consiguieron lucir una orquestación variada y particular, lograr contrastes dinámicos, texturales y tímbricos, aprovechando y resaltando las formas de las danzas renacentistas, sus secciones y repeticiones. El mayor atractivo en las primeras épocas de la música antigua eran los instrumentos poco conocidos y su sonoridad novedosa. Esto también formaba parte de las ediciones de discos y folletos que contenían explicaciones que, con criterio didáctico, incluían datos sobre el repertorio junto a grabados de las familias de instrumentos. Es conveniente aclarar que en realidad los conjuntos usaban instrumentos de construcción industrial, mezclando períodos y en afinación 440.



Imagen 1. Interior del LP Instrumental Music from the Courts of Queen Elizabeth and King James del New York Pro Musica 1962.

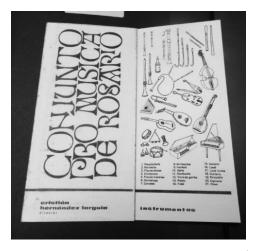


Imagen 2. Folleto Pro Música de Rosario 1973/74.

¹⁰⁾ Conjunto Pro Música de Rosario. Música medieval y renacentista. LP QI-4003 Qualiton, Buenos Aires 1969. Suite de danzas ed. Pierre Phalese. Lado 1, track 6. Véase hipervínculo a la música en el apéndice.

Para señalar las diferencias tomamos como ejemplo dos versiones del mismo carol inglés del siglo XV, "Nowel Sing We"¹¹. En el siguiente cuadro exponemos el canto, la combinación de instrumentos y voces, la organización formal, y el tempo utilizado.

"Nowel Sing We"	New York Pro Musica 1963	Pro Música de Rosario 1969
Pulso aproximado	66	41
Voces	Líricas, individualizables, con vibrato.	Corales, poco vibrato, amalgamadas.
Fraseo	Muy ligado, unión de dos frases, muy pronunciados los finales, incluso un poco golpeados. Muy marcada la pronunciación del inglés antiguo destacando el texto en su interpretación. No hay uso de dinámica.	Separado entre versos, cada frase tiene sus reguladores, con finales cuidados, largos y más pianos. Una atención especial en el fraseo melódico más que en el contenido del texto.
Forma	Respetan la partitura, cantan solo tres estrofas, hacen una cesura antes de cada refrán.	Agregan introducción con flautas dulces.
Instrumentación	A capella.	Flautas doblan voces en los estribillos; guitarra puntea el bajo.

En otro ejemplo renacentista, el villancico español "E la don don" 12, encontramos características similares.

"E la don don"	New York Pro Musica 1960	Pro Música de Rosario 1970
Pulso	100	86
Voces	Barítono solista con mucha presencia. Coro de voces líricas.	Coro, poco vibrato, voces corales.
Fraseo	Muy rítmico. Pronunciación muy clara. Gesto expresivo en "una noche sola".	La flauta dulce staccato; las voces con fraseo más ligado.
Forma	Cantan solo tres estrofas y una cuarta la interpreta un consort de flautas dulces.	Cantan dos estrofas. Agregan introducción instrumental flautas en octavas.
Instrumentación	Estribillo coro, flautas dulces, pandero y pandereta. Estrofas barítono y pandero.	Estribillo doblado por flautas dulces y pandereta. Estrofa Tenor doblado por flauta tenor.

^{11) &}quot;Nowel Sing We" en: New York Pro Musica. Medieval English Carols & Italian Dances. Brunswick LP SXA 4517, USA 1963 y Pro Música de Rosario Música en Medieval y Renacentista de los siglos XIII a XVI Qualiton LP QI-4003. Buenos Aires 1969. Lado 2 track 4. Véase hipervínculo a ambos ejemplos en el apéndice.

^{12) &}quot;E la don don" en: Spanish Music of the renaissance. New York Promusica DECCA Records DL 79409 USA 1960 Lado 1 track 1 y en Música Española del siglo de oro Conjunto Pro Música de Rosario Qualiton, LP SQI-4008 Argentina 1970 track 8. Véase el hipervínculo a la música de ambos ejemplos en el apéndice.

En los dos ejemplos percibimos las distintas cualidades vocales que caracterizan cada conjunto donde tallan otros elementos, además de la formación vocal solística de unos y la tradición coral *amateur* de otros. Otras diferencias están en el fraseo y la articulación del texto. En el *carol*, los extranjeros están atentos al texto, cuidando la pronunciación del inglés antiguo, un tempo más ágil con espíritu navideño alegre, para los nacionales la melodía cobra mayor importancia, con un tempo más lento y nostálgico. En el villancico español, los norteamericanos usan el staccato como recurso expresivo de algarabía española, al contrario del grupo rosarino que está cantando en un lenguaje para ellos natural, donde adquiere mayor sentido el contenido del texto.

El conjunto rosarino signado por su trayectoria coral y formado por catorce voces despliega una gama de articulaciones y un fraseo muy claro incluyendo cesuras y silencios de articulación. En las flautas dulces, se escucha una gama de articulaciones, aunque sin fluidez técnica. Las ornamentaciones parecen más programadas que improvisadas. Los norteamericanos los aventajan con floridas improvisaciones en los vientos, siempre cambiantes. Estas se pueden apreciar en el video de la banda renacentista filmada en 1965, disponible en Youtube¹³.

El New York Pro Música, a pesar de una técnica incipiente en los bronces, fue el primer conjunto que recreó la música antigua con gran variedad y colorido instrumental, usando tiempos ágiles en sus interpretaciones, elementos muy atractivos para la época. Al Pro Música de Rosario le llevó casi quince años igualar la variedad de instrumentos que los norteamericanos ya tenían en los años sesenta. Ambos conjuntos acortaban la cantidad de estrofas, y alternaban partes vocales con versiones instrumentales, porque la simple repetición de esquemas melódicos se consideraba inapropiada para los oídos contemporáneos.

El Studio der Frühen Musik por lo contrario, consideraba el texto como una herramienta expresiva. Su particular sonoridad oriental y el uso de la nuba árabe en sus interpretaciones impactaron de tal manera que todos los conjuntos que abordaron este repertorio en adelante sonaron árabes. El Studio se caracterizaba por sus ejecuciones ricas en expresividad, dinámica y sutileza conseguidas con pocos recursos. Un buen ejemplo es la cantiga "Ben com aos" grabada solo con laúd y voz¹⁴. Toda la variedad está lograda a través del protagonismo de la poesía. Entre la flexibilidad de la voz de Andrea Von Ramm y la diversidad de toques del laúd ejecutado por Binkley, consiguen crear diferentes climas, acompañando la temática de la historia.

La misma cantiga grabada en 1997 por el Pro Música de Rosario¹⁵ muestra aún la influencia del Studio con sonoridades orientales, pero su interpretación expresa la estética de la variedad mediante el uso de una considerable cantidad de recursos vocales e instrumentales.

Veamos ahora cómo son las relaciones entre una versión de la danza italiana conocida como "saltarello" del Studio y otra Pro Arte de Flautas Dulces.

Estructura formal del "saltarello"		Studio der Fruhen Musik 1970	Pro Arte de Flautas Dulces 1972
	Introducción	Improvisación de fídula cascabeles y nakir	
Prima pars	Punctum	Flauta soprano, bordón cambiante de fídula, cascabeles	Flauta soprano, pandereta
	Ouvert y clos		Flautas soprano y bajo en octavas

¹³⁾ Observemos la disposición de los músicos como orquesta tradicional: director al frente, bronces y percusión atrás. https://www.youtube.com/watch?v=NV3 gnlQX2E&t=20s (Consultado el 25 de noviembre de 2019).

¹⁴⁾ Caminos de Santiago II. Studio der Fruhen Musik LP Reflexe C063-30108 Alemania 1973

lado 1 track 1. Véase el hipervínculo a la música en el apéndice.

¹⁵⁾ La Música de los caminos de Santiago. Pro Musica de Rosario Qualiton IRCO 211, Argentina 1997. Track 8. Véase el hipervínculo a la música en el apéndice.

Seconda pars	Punctum	Flauta soprano	Flauta alto, pandereta
	Ouvert y clos	Flauta soprano, fídula y percusión	Flauta soprano y bajo en octavas y pandereta
Tercia pars	Punctum	Flauta soprano, fídula bordón tenido y cascabeles	Flauta alto, pandereta
	Ouvert y clos	Flauta soprano, bordón cambiante, nakir	Flauta soprano y Bajo en octavas y pandereta
Cuarta pars	Punctum	Flauta dulce bordón tenido cascabeles.	Flauta bajo y pandereta
	Ouvert y clos	Flauta soprano, con nakir, campanita y bordón cambiante	Flauta soprano y bajo en octavas y pandereta

Este cuadro expresa la similitud de criterios utilizados en la instrumentación de la danza entre ambos conjuntos¹⁶. Distintas son las elecciones realizadas entre el New York Pro Musica y el Pro Arte de Flautas Dulces¹⁷ al instrumentar una danza renacentista. Elegimos para apreciarlo una sección de la pavana "Honie Suckle".

"Honie Suckle" Primera sección de la pavana	New York Pro Musica 1962	Pro Arte de Flautas Dulces 1969
Pulso	Aprox. negra 60	Aprox. negra 70
A	Cromornos, cornetos, chirimías y sacabuches	Quinteto de flautas dulces SAATB
A'	Flautas dulces graves	SAATB adornado con disminuciones
Fraseo y articulación	Portato y fraseo extendido	Portato y frases separadas mediante cesuras

¹⁶⁾ Canción de trovadores. Studio der Fruhen Musik. Das Alte Musik Telefunken SAWT9567 Lado 1, track 3 y La Flauta Dulce, historia y música. Pro Arte de Flautas Dulces. Qualiton CQ2020. Lado 1 track 1. Véase el hipervínculo a la música en el apéndice.

¹⁷⁾ New York Pro Musica. Instrumental Music from the Courts of Queen Elizabeth and King James. LP MCA- 2509 Records, Inc. California 1962. Anthony Holborne Five Dances I The Honie Suckle Side A, Band 1. Véase el hipervínculo a la música en el apéndice.

Pro Arte de Flautas Dulces. *La Flauta Dulce. Historia y música*. LP Qualiton CQ-2020, Buenos Aires 1969. Anthony Holborne Suite para cinco instrumentos The Honie Suckle Lado A track 6. Véase el hipervínculo a la música en el apéndice.

Ambos conjuntos buscan variedad mediante diferentes recursos, uno cambiando el sonido instrumental, el otro mediante la técnica de ejecución. Hemos constatado semejanzas en los tratamientos de una música que nos es ajena; estas versiones muestran criterios estéticos musicales dirigidos a nuestros oídos contemporáneos y anacrónicos: buscan variedad, riqueza tímbrica y contrastes dramáticos. Pero aprendimos a incorporarla logrando las diferencias con nuestros primeros modelos cuyos resultados nos distinguieron. La pobreza de recursos, tanto económicos, de comunicación, acceso a las fuentes, así como el alcance a la variedad de instrumentos y técnicas de ejecución, impactó en los grupos nacionales que con poco supieron brindar versiones musicalmente interesantes y memorables.

Para finalizar

Todo lo expuesto explica el título de este trabajo: algo viejo, la interpretación de la música de un pasado muy lejano de hace más de cuatrocientos años, algo prestado, un repertorio que ejecutamos tomando muchos de los criterios de interpretación de conjuntos que hemos admirado, que nos han transformado, algo nuevo es lo que hemos aportado desde nuestras propias perspectivas, nuestras pocas herramientas: aquellas que nos obligaron a ser creativos hasta lograr resultados que, finalmente, nos son propios y distintos de los demás.

Bibliografía

- Binkley, Thomas. 1970. "Música e instrumentos en Europa medieval y renacentista. Studio der Frühen Musik". Notas en colección de LP, *La Cornamusa*, E/020/021/022. Buenos Aires, Montevideo.
- Davenport, LaNoue. 1962. "About Renaissance Instruments". Instrumental Music from the Courts of Queen Elizabeth and King James del New York Pro Musica. Notas en LP MCA- 2509 Records, Inc. California.
- Di Cione, Lisa. 2006. "La música antigua en la Argentina contemporánea: actividad cultural del Collegium Musicum de Buenos Aires durante el período fundacional (1946-1950)". Trabajo final de la cátedra Evolución de los Estilos I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Guerrero, Juliana. 2003. "La difusión de la música antigua en Buenos Aires: la importancia del Collegium Musicum como institución pionera". Trabajo final de la cátedra Evolución de los Estilos I, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Glocer, Silvia. 2012. "Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes". Latin American Music Review 33, núm. 1: 65-101.
- Haskell, Harry. 1988. The Early Music Revival: A History. Nueva York: Thames and Hudson.
- Haynes, Bruce. 2007. The End of Early Music. Nueva York: Oxford University Press.
- Knighton, Tess. 1992. "Going Down on Record". En *Companion to Medieval & Renaissance Music*, editado por Tess Knighton y David Fallow, 30-35. Berkeley: University of California Press.
- Mayer Brown, Howard. 1988. "Pedantry or Liberation?". En *Authenticity and Early Music. A Symposium*, editado por Nicholas Kenyon, 27-56. Oxford: Oxford University Press.
- Yri, Kirsten. 2006. "Noah Greenberg and the New York Pro Musica: Medievalism and the Cultural Front". American Music 24, núm. 4: 421-44.

Fuentes consultadas por Internet

New York Pro Musica / Noah Greenberg. A Discography. http://www.medieval.org/emfaq/performers/nypm.html. (Consultado el 3 de enero de 2020).

Discografía

- Conjunto Pro Música de Rosario. 1969. Música en medieval y renacentista de los siglos XIII a XVI. Qualiton LP QI-4003, Buenos Aires.
- Conjunto Pro Música de Rosario. 1970. Música española del Siglo de Oro. Qualiton LP SQI-4008, Buenos Aires.
- Conjunto Pro Música de Rosario. 1997. La música de los caminos de Santiago IRCO 211, Argentina.
- Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires. 1969. La flauta dulce. Historia y música. Qualiton CQ-2020, Buenos Aires.
- Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires. 1976. La flauta dulce en Inglaterra. Qualiton SQI-4060, Buenos Aires.
- New York Pro Música. 1962. Instrumental Music from the Courts of Queen Elizabeth and King James. LP MCA- 2509 Records, Inc. California.
- New York Pro Música. 1963. Medieval English Carols & Italian Dances. Brunswick LP SXA 4517, Estados Unidos.
- New York Pro Música. 1960. Spanish Music of the Renaissance. LP DECCA Records DL 79409, Estados Unidos.
- Studio der frühen Musik. 1970. Canciones de trovadores. Canciones y trozos instrumentales del siglo XII. LP Das Alte Musik Telefunken SAWT9567, Alemania.

Studio der frühen Musik. 1973. Caminos de Santiago II. LP Reflexe C063-30108, Alemania.

Apéndice con hipervínculos para acceder a los archivos de audio

Título	Enlace
Honie Suckle	https://drive.google.com/file/d/1KTbFzlyeR1n9url0JkBiDcnXp8nKgyWJ/view?usp=sharing
Pavana La Batalla	https://drive.google.com/file/d/1fFysO0YNpzTOI5CR4z A9xan3TgTXeZC/view?usp=sharing
Nowel syng we NYPM	https://drive.google.com/file/d/1jeU1A9NMRjs9FGueN7P39eJ0D8MxLf UZ/view?usp=sharing

Nowel syng we PMR	https://drive.google.com/file/d/1POX0pwoU2SlCsMSXS2PXsUrkYFs4 wCdv/view?usp=sharing
E la Don Don NYPM	https://drive.google.com/file/d/16fhmb_tfVIkA_DMdZoi9l0fxJlCQxLh_o/view?usp=sharing
E la Don Don PMR	https://drive.google.com/file/d/1GId21SC- y2SrpQhav1Lb4fmHlEzsVufl/view?usp=sharing
Ben com aos SdFM	https://drive.google.com/file/d/1bfJwm2t8aaa40Tk rC9Rrm3xKZH0X wr/view?usp=sharing
Ben com aos PMR	https://drive.google.com/file/d/16zRsG5xUXXZj1Cprme36_ygB3IEf6Z KZ/view?usp=sharing
Saltarello SdFM	https://drive.google.com/file/d/17- hZQA8wddsIpjQe9JJtThfaZV1TZJ2I/view?usp=sharing
Saltarello PAFD	https://drive.google.com/file/d/1rkC9CXYN0sTjMnXynd8ho1yvxIwuNqR3/view?usp=sharing
Honie Suckle NYPM	https://drive.google.com/file/d/1KTbFzlyeR1n9url0JkBiDcnXp8nKgyW J/view?usp=sharing
Honie Suckle PAFD	https://drive.google.com/file/d/15ae4DCYtOwjIBGh- qjYAQYu9fTDZXXDW/view?usp=sharing

Biografía

Myriam Kitroser es miembro del Grupo de Musicología Histórica (GMH) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Como intérprete y docente de flauta dulce, formó parte de diferentes ensambles instrumentales, destacándose Musica Segreta bajo la dirección de Leonardo Waisman, con quienes realizó giras al exterior y grabó dos CD. También fundó y dirigió el Conjunto de Flautas Dulces de Collegium y Ensamble Ricercare. Es integrante del proyecto de investigación "Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música" bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba. Dentro del mismo se ocupa de la interpretación de la música colonial americana. Fue decana de la Facultad de Artes en el período 2015-2018. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica instrumental I, II y III. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre "La práctica de la música antigua en Argentina" bajo la dirección del doctor Leonardo Waisman y la codirección de Gabriel Pérsico.

Contacto: <u>mbkitro@gmail.com</u>.

Malucha Subiabre Vergara

La salsa en vivo en Santiago de Chile. Corrientes circulatorias de músicos, orquestas y versiones en la escena¹

Resumen

La escena de la salsa en Santiago de Chile, activa desde finales de la década de 1980, se teje en una red en la que confluyen el baile, la escucha, la creación, producción y ejecución de la música en vivo o grabada, actividades que se realizan en diferentes lugares de la ciudad. Aunque la escucha de repertorio grabado y el baile concentran buena parte de la actividad, diferentes orquestas se dedican a la ejecución en vivo de esta música. Utilizando las técnicas de la entrevista y la observación participante y articulando la discusión a partir del concepto de escena, se abordan los modos en que cantantes e instrumentistas se agrupan en dichas orquestas y, a su vez, circulan en varios espacios estables para la música en vivo de la ciudad. Así, son objetivos de este escrito dar cuenta del rol que cumplen músicos, músicas y la música en la escena; considerar las maneras en que las orquestas se despliegan alrededor de la ciudad y, por último, explorar la relevancia que adquieren las versiones de repertorio neoyorquino, puertorriqueño, venezolano y cubano como eje de esta práctica musical en la escena.

Palabras clave: escena musical, música en vivo, salsa, circulación, versión.

Salsa live in Santiago de Chile. Circulation of Musicians, Orchestras and Covers in the Scene

Abstract

Santiago de Chile's salsa scene has been active since the end of 1980s. In this scene, dancing, listening, creation, production, live performance and recorded music are intertwined in a network that spans the city. Although listening and dancing to recorded music comprise most of the activity, live performance by several orchestras is frequent, as well. Through a method of fieldwork involving interviews and participant observation, and articulating a discussion based on the concept of the music scene, in this paper I approach the ways in which musicians congregate via these orchestras, and the ways in which they transit among the city's stable locations for live music. Thus, the aims of this paper include delineating the roles of the musicians and the music in the scene, considering the ways in which orchestras circulate around the city, and exploring the value of covers—of salsa from New York, Puerto Rico, Venezuela and Cuba—as a key aspect of this musical practice.

Keywords: music scene, live music, salsa, circulation, cover.

¹⁾ Las observaciones participantes que incluyo aquí en esta revisión fueron realizadas hasta enero de 2020. Posteriormente, y como efecto de la pandemia producida por el COVID-19, la escena salsera se ha virtualizado para dar continuidad a sus actividades, de lo que no doy cuenta en este texto. Agradezco, además, a todas las personas entrevistadas para este trabajo: Javier Barahona, Manuel Ramírez, Daniel Araneda, Miguel Cortés, Clara Racz, Paz Bulnes y César Troncoso (entrevistado el 7 de julio de 2018, comuna de Recoleta).

La salsa en vivo en Santiago de Chile. Corrientes circulatorias de músicos, orquestas y versiones en la escena

La escena de la salsa de Santiago de Chile hoy se teje en una compleja red en la que música en vivo y grabada, baile, agrupaciones musicales, DJs y, por supuesto, fanáticos y fanáticas convergen en torno a diferentes establecimientos nocturnos situados en distintos puntos de la ciudad. La música es el motor que los moviliza alrededor de ellos y, a la vez, es el elemento que los aglutina (Spencer 2017).

Aunque para revelar la real complejidad de las relaciones producidas entre estos elementos sería necesaria una revisión exhaustiva de la escena que excede el espacio disponible aquí, quisiera dedicar las siguientes páginas a examinar algunas características de una fracción de esta: las presentaciones en vivo que realizan varias orquestas dedicadas al repertorio, usualmente denominadas "tocatas". A partir del trabajo de campo realizado entre 2018 y 2019 en la salsoteca Maestra Vida, el bar Raíces y el restobar Bar Volantín y de entrevistas, en lo sucesivo reviso, primero, las formas en que se relacionan los y las intérpretes al interior de las orquestas y que permiten su formación —y también su desaparición—; segundo, los vínculos entre estas y los lugares en los que se realizan las presentaciones en vivo y tercero, aunque de manera preliminar, las relaciones entre aquellas y el público. Propongo que, aunque el disfrute individual de la música y la participación de músicos/as y audiencia son esenciales para el desarrollo de la escena, las relaciones entre estos tres componentes —intérpretes, audiencia y lugares— no deja de ser problemática.

Salsa, en vivo, escena y participación: conceptos clave

Uso el concepto de escena "en vivo" para distinguirla de las actividades con música grabada y "tocada" por DJs, a lo que no me referiré en esta ocasión. Además, aunque estos casos puedan presentar similitudes con las actividades vinculadas a otros géneros musicales, no las considero aquí pues en parte se trata —pienso— de dinámicas que son específicas de la salsa. Una discusión relativa a la circulación de públicos e intérpretes vinculados a otras expresiones musicales latinas por los espacios para la música en vivo de Santiago necesita de un trabajo teórico y metodológico más extenso. Por otra parte, aunque los conciertos de estrellas internacionales de salsa y timba que se han realizado en la ciudad son parte de la escena, tampoco me refiero a ellos aquí.

Es necesario señalar que utilizo aquí operativamente la etiqueta de "salsa" para denominar tanto a las actividades relacionadas con la música salsa como las de la timba y el son cubano. Aunque es cierto que se ha desarrollado una discusión relativa a si estas tres músicas son o no géneros musicales y también, sobre si se trata del mismo tipo de música con nombres distintos², advierto que no entro en esa discusión pues no es relevante para los efectos de lo que aquí presento. Aunque es cierto que existen diferencias musicales entre ellas y que los músicos los consideran lenguajes diferentes, me interesa subrayar las relaciones musicales y entre personas que se producen en torno a estos distintos géneros musicales. En ese sentido, he considerado preferible referirme a ellos aquí utilizando el mismo concepto —salsa— dado que a) existe cierta fluidez en la circulación de músicos entre los distintos repertorios³, b) que en ocasiones las agrupaciones combinan géneros y estilos distintos en los arreglos o en sus presentaciones, c) que además utilizan los mismos espacios para las presentaciones en vivo, d) que estos géneros musicales comparten el espacio de las salsotecas⁴, e) que, en consecuencia, los bailarines y bailarinas tanto aficionados como profesionales⁵ los bailan utilizando —en general— el mismo repertorio de gestos y movimientos, y f) que las ideas relativas al funcionamiento de la escena a las que aquí me refiero son aplicables a todas las agrupaciones independientemente del género que cultiven. Con todo, utilizo aquí principalmente ejemplos del ámbito de la salsa dura⁶.

²⁾ Ver, por ejemplo, Ochse 2004; López Cano 2009; Berríos Miranda 2002.

³⁾ Además, buena parte de los instrumentistas, especialmente los bronces, circulan hacia otros géneros musicales como la cumbia.

⁴⁾ En la mayoría de ellas convergen también otros géneros musicales, especialmente la bachata que es rara vez ejecutada por las agrupaciones salseras de Santiago.

⁵⁾ En la escena se utiliza la distinción caribeña entre bailarines y bailadores para diferenciar entre profesionales y amateurs, respectivamente, que aquí evito.

⁶⁾ Para una relación más detallada acerca de la salsa denominada dura o clásica, ver Rondón 2008 y Washburne 2008.

De acuerdo con Mendívil y Spencer (2016), la noción de escena ha ganado un espacio importante en el discurso académico anglófono y ha producido una renovación conceptual en la investigación musical, ya que ha permitido describir "las cambiantes formas de socialización que incluyen a la música como parte de la postmodernidad y le dan un carácter interdisciplinario que extiende nuestro alcance teórico" (1)⁷. Según indica Spencer (2017), para el caso de la cueca urbana, una escena puede definirse como,

un clúster de músicos, audiencias, productores (*managers*), encargados de sellos independientes y administradores de lugares de baile, todos los cuales confluyen en un espacio geográfico destinado a la producción, performance y recepción de música (134).

Su propósito es "crear la música colectivamente para su propio disfrute" (Bennet y Peterson 2004, 3). En general, tienen un carácter informal, aunque puedan estar insertas en la industria musical, y funcionan en la lógica del Do-It-Yourself (ibid., 4-5). En este sentido y siguiendo la conceptualización de Bennet y Peterson, considero que la escena de la salsa de Santiago es situada localmente, pero con conexiones globales, con otras ciudades de Chile, América Latina y el mundo. Al mismo tiempo, posee elementos virtuales, ya que tanto a través de las redes sociales como de las plataformas de streaming se gestionan las relaciones translocales, a la vez que se difunden las actividades en vivo⁸.

La escena de la salsa en vivo en Santiago es de carácter participativo (Turino 2008). El concepto refiere a una "práctica artística en la que no existe una separación entre artista y audiencia sino sólo participantes y potenciales participantes que juegan diferentes roles" (ibid., 26). Su objetivo es involucrar el máximo número de personas en cualquiera de estos roles. Si bien la práctica de la salsa en vivo posee elementos de los otros campos que son definidos por el autor (ibid., 25-26), el que sea necesaria la participación de todos los actores, esto es, oyentes, bailadores/as e intérpretes, para que la actividad sea exitosa, la convierte en una performance participativa. En este sentido, para Turino la música y el baile tienen más que ver con las relaciones sociales que generan antes que con los objetos artísticos producidos en ellas. Un elemento importante de la participación es el concepto de *Flon*: Este corresponde a la elevada concentración que alcanzan las personas cuando se involucran en una actividad de modo que otros pensamientos, preocupaciones y distracciones desaparecen, lo que permite que el actor esté completamente en el presente. Este tipo de experiencias son altamente liberadoras y placenteras, por lo que las personas buscan volver a ellas permanentemente (ibid., 4-5).

La escena



Imagen 1. Interior salsoteca Maestra Vida. Fuente: Facebook Maestra Vida.

⁷⁾ Todas las traducciones son mías.

⁸⁾ Algunas de las plataformas utilizadas son Facebook, Instagram, YouTube y Spotify.

Las salsotecas son los espacios más importantes para el desarrollo de la escena salsera. En ellas convergen las personas en torno al baile social, actividad que a su vez se nutre de las escuelas y academias de baile⁹. Una de las características importantes de estos espacios es que funcionan principalmente en torno a música grabada, por lo que, si bien podría pensarse que son lugares naturales para la salsa en vivo, los músicos entrevistados señalaron que por lo general son pocos los espacios adecuados para esta actividad. De acuerdo con los testimonios recogidos, el espacio mejor acondicionado para ello y, a la vez, el más importante, es la salsoteca Maestra Vida, ubicada en el Barrio Bellavista, comuna de Recoleta. Si bien funciona regularmente como lugar de baile y con música grabada, es la única que al mismo tiempo ofrece una cartelera regular de música en vivo. Allí es posible escuchar distintos géneros de música latina los martes y miércoles, mientras que los jueves usualmente están destinados a la salsa, la timba o el son cubano. En 2018 actuaron allí treinta y una agrupaciones diferentes, y cerca de cuarenta, en 2019. El segundo lugar estable para este tipo de actividades es el Bar Raíces, ubicado en la comuna de Santiago, que funciona de martes a sábado con música en vivo. Desde 2017 incorporó a su cartelera agrupaciones salseras. Durante 2018 se realizaron allí nueve presentaciones, mientras que en 2019 se realizaron dieciséis¹⁰. Entre junio y octubre de 2019, además, se llevaron a cabo descargas salseras los miércoles¹¹.

Para el percusionista Miguel Cortés serían razones económicas las que impedirían que otras salsotecas incluyeran presentaciones en vivo en su cartelera. Para él, por ejemplo, acondicionar la salsoteca Orixas con este fin requeriría cambios estructurales para mejorar la acústica e inversión en equipamiento. Además, normalmente la ganancia monetaria por una presentación en vivo se obtiene exclusivamente de "la puerta", como se le denomina en la escena al dinero de la venta de entradas. Por lo tanto, destinar tiempo y espacio de la programación semanal de una salsoteca para este tipo de actividades resultaría, como explica Cortés, en una merma económica para el establecimiento. Lo anterior, asimismo, impactaría en el valor de taquilla perjudicando al público, si se considera que la entrada en estos lugares normalmente es gratuita o de bajo costo¹².

De acuerdo con Miguel Cortés y Daniel Araneda, es por estas razones que las salsotecas programan música en vivo sólo de forma ocasional. Algo similar ocurre con bares y restaurantes cuyas dimensiones normalmente impiden acomodar a una orquesta de diez o más músicos¹³. A pesar de esto, algunos de estos comercios en Santiago han abierto sus puertas a este tipo de espectáculos de manera ocasional, como ocurre con el Bar Volantín y con conocidos enclaves de la cueca urbana, como el Bar Victoria y El Club Social y Deportivo Comercio Atlético.

⁹⁾ En ellas se dictan clases de diferentes estilos salseros, además de otros bailes caribeños. Su práctica se vuelca hacia las salsotecas, ya sea en el baile social o a través de presentaciones coreográficas.

¹⁰⁾ Las fechas de estas presentaciones se pueden revisar de la cartelera publicada en el perfil de Facebook de la Salsoteca Maestra Vida (https://web.facebook.com/salsotecamaestravida) y del bar Raíces (https://web.facebook.com/search/top?q=raices%20bar). El conteo de las presentaciones en vivo realizadas en Maestra Vida se extrajo de la cartelera que publica mensualmente Maestra Vida en sus redes sociales, que pude consultar gracias a la gentileza de Paz Bulnes.

¹¹⁾ Las descargas son situaciones —escénicas o no— dedicadas a la improvisación. En ellas, distintos músicos pueden participar sin la necesidad de formar parte estable de una agrupación.

¹²⁾ Entrevista a Miguel Cortés, 10 de enero de 2020, comuna de Santiago.

¹³⁾ Entrevista a Miguel Cortés, 10 de enero de 2020, comuna de Santiago; entrevista a Daniel Araneda, 27 de diciembre de 2019, comuna de Ñuñoa.



Imagen 2. Cartelera Maestra Vida noviembre de 2019. Gentileza Paz Bulnes.

Como señalé antes, los lugares para la salsa en vivo son compartidos, además, con agrupaciones dedicadas a otros géneros musicales. Como indica Paz Bulnes, productora de Maestra Vida, si se considera que hay cincuenta agrupaciones de salsa¹⁴ para aproximadamente 144 fechas en el año de las cuales solo 48 son para esta música¹⁵, entonces cada una podría actuar solo dos o tres veces anualmente¹⁶. Por lo tanto, la pregunta que surge inmediatamente es que si hay tan pocos escenarios disponibles, entonces, ¿por qué hay tantas orquestas de salsa en Santiago?

Se debe considerar que, en su mayoría, estas agrupaciones se componen de entre trece a quince personas¹⁷, lo que implica que la ganancia por cada presentación o tocata debe ser repartida por el total de músicos. Generalmente, el director musical o el "dueño" del proyecto o agrupación y quien gestiona el evento obtienen un porcentaje mayor, mientras que los reemplazantes reciben menos. Por lo tanto, esta actividad en general se complementa con otras como clases particulares o tocando otros géneros musicales. Esto hace que, por un lado, la escena sea fuertemente endogámica y por otro, que haya una importante movilidad de músicos que son mayoritariamente hombres. Lo primero quiere decir que varios integrantes de una agrupación —o todos— participan también de otras, y lo segundo, que en general estas no tienen una formación estable, sino que se modifican dependiendo de la disponibilidad de sus miembros o de su compromiso con la agrupación. Por ejemplo, el combo Sangre Nueva está compuesto por Daniel Araneda, líder y trombón; Miguel Cortés, tumbadoras; Luciano Ruiz, piano; Alonso Lara, flauta, bongó y campana; Christian Matas, bajo; y Simón Arias, güiro, maracas y voz. Ocasionalmente reemplaza a Christian Matas el bajista Javier Barahona, quien ha tocado con Santiago All Stars y con la orquesta de Manuel Ramírez¹⁹. Araneda, a su vez, acompaña a Javiera la Caimana en sus presentaciones en Chile, y junto con Cortés, integran el Combo Montuno del que este último es director. Hasta mediados de 2019 formaba también parte de la agrupación el cantante Jorge Panes, que ha cantado con Santiago All Stars, Combo montuno y Yambeque Salsa Orquesta.

¹⁴⁾ Es el número estimado de agrupaciones activas que Paz Bulnes ha logrado contar.

¹⁵⁾ El cálculo es: tres fechas semanales, multiplicadas por cuatro semanas en el mes y por los doce meses del año, son ciento cuarenta y cuatro fechas anuales. Si se considera que, en general, los jueves son los días destinados a la salsa, el cálculo es una fecha a la semana, cuatro al mes y cuarenta y ocho anuales.

¹⁶⁾ Entrevista a Paz Bulnes, 30 de diciembre de 2019, comuna de Recoleta.

¹⁷⁾ Los conjuntos de son en formación de trío son los más pequeños, como en el caso de Cuba Ilé.

¹⁸⁾ A falta de un mejor nombre, los entrevistados denominaron "dueño" a la persona que congrega a un grupo de músicos bajo un nombre y con un objetivo artístico-musical particular.

¹⁹⁾ Entrevista a Javier Barahona, 6 de agosto de 2018, comuna de Providencia; entrevista a Manuel Ramírez, 26 de septiembre de 2012, comuna de Ñuñoa.

Lo anterior se explica por razones económicas, pero también artísticas. Un músico que toca en varias orquestas tocará en más fechas y percibirá una ganancia mayor. Bajo este criterio, un músico considerado como "bueno" en la escena, será llamado por varios directores, ya sea como integrante estable o como reemplazante. Asimismo, los roles que un músico cumple pueden variar de una orquesta a otra, lo que ocurre especialmente con los percusionistas. Así, Miguel Cortés es timbalero de Santiago All Stars²⁰, conguero de Sangre Nueva, pero es percusionista y director de Combo Montuno. En este último rol, asume las responsabilidades de arrendar sala para ensayar, pactar las fechas con los locales, encargar los afiches y distribuirlos para su difusión, comprar los arreglos si es necesario²¹, elegir el vestuario, pero también tomar decisiones artísticas, tales como seleccionar a los músicos y el repertorio.

En la mirada pragmática de Cortés, el director es el "dueño" de la orquesta, lo que, aunque implica una inversión de dinero, permite satisfacer una inquietud artística individual, tomar decisiones musicales y montar un repertorio de su interés. Por esta misma razón, para su proyecto la orquesta Combo Montuno, Cortés adquirió arreglos para preparar un repertorio poco común y escogió "buenos músicos", es decir, con buena lectura y capacitados para montar un repertorio difícil en poco tiempo. Esto le permite presentarse con un ensayo antes de cada tocata²². En contraste, para la pianista Clara Racz esta costumbre resulta conflictiva, pues dificulta el afianzamiento de la identidad grupal y sonora de una orquesta²³.

En el caso de Sangre Nueva, Daniel Araneda es creador del proyecto y actúa como el productor, sin embargo, la dirección musical está a cargo del pianista Luciano Ruiz. Además, se trata de una agrupación que trabaja de manera colaborativa, lo que es posible por formación de quinteto y porque Araneda prefirió seleccionar a músicos comprometidos con el proyecto, con los que ha construido una relación de amistad. En este sentido, su propósito fue montar versiones de temas que no formaran parte del repertorio recurrente, lo que para él es difícil cuando los músicos son requeridos por otras orquestas mejor pagadas, pues impide ensayar con regularidad²⁴.

Como muestran los testimonios recogidos en las entrevistas, las razones tras la selección de los miembros de la agrupación varían dependiendo de ésta. En algunas ocasiones se prioriza la relación de amistad y en otras puede primar un criterio estrictamente musical o profesional. Ambas, sin embargo, no son necesariamente excluyentes.



Imagen 3. Sangre nueva. De izquierda a derecha, Miguel "Masacote" Cortéz, Christian Matas, Jorge Panes, Luciano Ruiz y Daniel Araneda. Fuente: Facebook Bar Volantín.

- 20) Proyecto del tumbador Jorge Hasbún y dirigida por el trombonista Jaime Fredes.
- 21) Respecto a los arreglos, otra alternativa utilizada es buscarlos en Internet o transcribirlos desde la grabación disponible.
- 22) Entrevista a Mauricio Cortés, 2020.
- 23) Entrevista a Clara Racz, 13 de enero de 2020, comuna de Providencia.
- 24) Entrevista a Daniel Araneda, 2019.

En la escena, la música y el repertorio son los elementos aglutinadores y atraen tanto a músicos como bailadores. Sin embargo, el público tiene sus propias exigencias y motivaciones. Tanto las personas que acuden a clases de baile como a las presentaciones en vivo, son melómanas y, en este sentido, las clases de baile, el baile social y las tocatas operan como espacios de aprendizaje e intercambio de información y repertorio. Así, el baile, la escucha pública y privada y la interpretación musical colaboran en la conformación del canon o un "cuerpo representativo de música que materializa o visibiliza un ideal sonoro", como indica Spencer (2017, 204). Esto, sin embargo, es conflictivo pues el público privilegia las canciones conocidas, obligando a los músicos a combinarlas con las nuevas o poco conocidas, lo que en parte podría explicar el poco repertorio original que se escucha en vivo. Con todo, aunque para una parte de los músicos incursionar en la composición es importante, para otros —y esto a modo de hipótesis— el objetivo principal es ejecutar el repertorio salsero fundamentalmente porque la música es "rica" y "sabrosa". De esto se desprende que el disfrute de la música no depende de la originalidad del repertorio²⁵ y que la experiencia placentera más bien se obtiene, en el caso de los y las intérpretes, más bien gracias a las presentaciones en vivo y de la práctica colectiva -en el formato de orquesta-, que permite a su vez una forma de encuentro social. Por esta razón es posible que músicos y músicas busquen volver permanentemente a ella (Turino 2008).



Imagen 4. Sangre nueva en el Bar Victoria, marzo de 2018, en otra formación. De izquierda a derecha, Aníbal Montero, tumbadoras, Juan Urbina, y Daniel Araneda, trombón, Francisco "Chichi" Huerta, bongó y campana, Jorge Panes, voz, Christian Matas, bajo. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

He intentado mostrar en las páginas anteriores que la escena de la salsa ha florecido en los últimos años vinculando a músicos, público y establecimientos nocturnos. En esto, la música es el eje central. Sin embargo, las relaciones tejidas a su alrededor pueden ser conflictivas y plantear una diversidad de preguntas. Por un lado, salta a la vista el excesivo número de orquestas que se origina ante la necesidad individual de explorar repertorio conocido o de enfrentar la composición de repertorio nuevo. Esta necesidad individual, sin embargo, debe tener un correlato colectivo —la orquesta de salsa— para la puesta en música del repertorio. Con todo, la endogamia de la escena impide que dichas agrupaciones tengan un desarrollo continuo en el tiempo. Por otro lado, y salvo excepciones, los espacios dedicados a la práctica de la música salsa en Santiago no suelen dar cabida a estas orquestas. En la opinión de los músicos entrevistados, las razones son principalmente económicas. A pesar de esto, otro tipo de establecimientos —bares y restaurantes— han comenzado a incluir salsa en vivo en su programación.

²⁵⁾ Es interesante señalar que durante el año 2020 y ante el cierre de la mayoría de los establecimientos de la escena producto de las condiciones sanitarias, Daniel Araneda junto a Sangre Nueva y El Chibano, por ejemplo, se han dedicado a componer y grabar nuevo repertorio.

La relación entre la audiencia que asiste a las presentaciones en vivo y las agrupaciones de salsa —que aquí sólo he llegado a esbozar— también es problemática. Los testimonios aquí recogidos indican que el público que asiste a estos eventos prefiere las canciones conocidas antes que el repertorio original, lo que resulta complejo para las agrupaciones que tienen interés en este último. Pero, al mismo tiempo, el trabajo de campo también sugiere que no todo el público salsero que asiste a las presentaciones en vivo está interesado en ellas. En esta misma línea, algunos de los músicos entrevistados consideran que el público que baila, al igual que los dueños, administradores y/o productores de salsotecas, invierten poco en la música en vivo y no contribuyen a su desarrollo.

Así, aunque por una parte el baile y la salsa en vivo promuevan la integración social de quienes participan de la escena (Turino 2008, 33-35), los diversos intereses de diferentes participantes pueden producir desencuentros que la complejizan y enriquecen. La información recopilada hasta ahora indica que esto es relevante, no solo para comprender el funcionamiento de la escena sino para entender también los modos de relación social producidos en ella y las formas contrastantes de búsqueda de disfrute individual. Por otra parte, aunque la práctica musical de la salsa ocupa un lugar marginal en la escena de la música en vivo de Santiago, entender sus maneras de usar los espacios también puede ayudar a conocer las dinámicas de circulación de los diferentes géneros musicales con los que convive para avanzar en la comprensión de las corrientes circulatorias de la música en la ciudad.

Bibliografía

- Bennett, Andy, y Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.
- Berríos Miranda, Marisol. 2002. "Is Salsa a Musical Genre?". En *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, editado por Lise Waxer, 23–50. Nueva York: Routledge.
- López Cano, Rubén. 2009. "La salsa en disputa". Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxia 14-15: 522-541.
- Mendívil, Julio, y Christian Spencer Espinosa. 2016. "Introduction. Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World". En *Made in Latin America: Studies in popular music*, editado por Julio Mendívil y Christian Spencer Espinosa, 1- 22. Nueva York: Routledge.
- Ochse, Markus. 2004. "Discutiendo la autenticidad en la música salsa". *Indiana* 21: 25–33. http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_21/03Ochse_neu-kM_.pdf. (Consultado el 24 de agosto de 2020).
- Rondón, César. 2008. The Book of Salsa. A Chronicle of Urban music From the Caribbean to New York City. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Spencer Espinosa, Christian. 2017. ¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010). Santiago: Biblioteca Nacional.
- Turino, Thomas. 2008. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press.
- Washburne, Christopher. 2008. Sounding Salsa. Performing Latin Music in New York City. Filadelfia: Temple University Press.

Biografía

Malucha Subiabre se formó como musicóloga en la Pontificia Universidad Católica de Chile y obtuvo el grado de Magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad en Chile. A pesar de sus diversos intereses, se ha especializado en el estudio de la escena de la música popular latina de Santiago, con énfasis en la música y el baile de la salsa. Sobre este y otros temas, ha presentado ponencias en diferentes congresos en Chile, Bolivia y Argentina. Además, ha colaborado con revistas especializadas como la Revista Musical Chilena y la revista Resonancias. Actualmente, se desempeña como académica en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Contacto: masubiab@uc.cl.

Paloma Martin

Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI

Resumen

Con tres décadas de recorrido desde su reactivación, el tango argentino vive hoy la pulsión de una "nueva época de oro" que logró recoger los últimos alientos de un siglo XX glorioso, aturdido y tenaz, para fluir en el veloz devenir de nuestros días. Son cientos los/as músicos/as intérpretes, compositores/as, directores/as y arregladores/as que protagonizan un manantial de nuevas sonoridades, formas de circulación y redes de apoyo; una oleada creativa que, a su vez, dialoga entre el tradicionalismo y la vanguardia del género, en una era post-piazzolliana. Hoy, son numerosas las tendencias musicales que constituyen al tango nuevo, las que transitan por corrientes estéticas que pueden confluir entre sí o desbordar sus propios límites. Pero más allá de los rasgos estrictamente musicales, se trata de estilos que responden a corrientes de pensamiento y enfoques artístico-políticos, que han definido no solamente las morfologías sonoras, sino además modos de discurso, difusión, encuentro y escucha.

Mi objetivo en este trabajo es instalar los tópicos más preponderantes de la realidad política y cultural de la sociedad argentina de estos tiempos, desde una perspectiva poiésica de la creación musical tanguera. Junto con estas problemáticas palmarias —como la reciente "marea verde feminista", los circuitos de tango autogestionados, las re-invenciones y nuevas subjetividades de identidad, entre otras—, intentaré establecer posibilidades taxonómicas del tango argentino del siglo XXI que puedan funcionar como una ruta elemental de las actuales corrientes tangueras, las que continúan irradiando su influencia hacia quienes desarrollan el género alrededor del mundo.

Palabras clave: tango del siglo XXI, tango nuevo argentino, corrientes estéticas, corrientes musicales tangueras, poiesis de la creación musical tanguera.

Currents, confluences, ruptures and overflows: Notes for a panorama of the Argentine tango of the twenty-first century

Abstract

Three decades into its revival, Argentine tango today reflects the impulse of a "new golden age," which began with the last breaths of a glorious, stunning and tenacious twentieth century, and continues amidst the rapid unfolding of current events today. Hundreds of musicians, performers, composers, conductors, and arrangers have brought forth new sounds, forms of circulation, and support networks, amounting to a creative wave that, in turn, dialogues between traditionalism and the avant-garde of the genre, in a post-Piazzolian era. Today, numerous musical trends constitute the new tango, defined by aesthetic currents that can converge with each other or push their own boundaries. However, beyond strictly musical features, the new tango involves styles that respond to currents of thought, and to approaches to art and and politics, that have defined not only changes in sound but also modes of discourse, diffusion, encounter, and ways of listening.

My objective in this presentation is to lay out the principle themes concerning the political and cultural reality of Argentine society today, from the perspective of tango's musical creative process. Along with these issues —such as the recent "feminist green tide," the self-managed tango circuits, and new and reinvented identities and subjectivities, among others— I will work to establish the taxonomic possibilities of the Argentine tango of the 21st century, as signposts for today's tango currents, which continue to radiate their influence towards those who develop the genre around the world.

Keywords: twenty-first-century tango, new Argentine tango, aesthetic currents, musical currents of tango, tango's poiesis.

Corrientes, confluencias, rupturas y desbordes. Apuntes para un panorama del tango argentino del siglo XXI

Introducción

A comienzos de los años noventa, el llamado "tango nuevo" emerge en Argentina como la expresión social que rozaba los bordes contraculturales de aquellos años de crisis. Era necesario volver a las raíces de la tradición, mediante el rescate de un género musical silenciado por el desuso de las generaciones que envejecían, para rebelarse a la realidad de un presente que clamaba renovarse. Proyectarse hacia el mañana desde las manos de músicos nietos de la audiencia devota que experimentó el esplendor del tango en la mitad del siglo XX, dio forma a la actual pulsión de una nueva época de evolución de este género, que ya se extiende por tres décadas.

Sus potencialidades estéticas han logrado atravesar las fronteras, llegando a establecer vínculos sólidos entre Chile y Argentina, por ejemplo, mediante enriquecedoras versiones de tangos nuevos tocados y arreglados por músicos chilenos de tango¹. Por otra parte, la fuerte movida milonguera *queer* y feminista ha marcado espacios en Santiago y Valparaíso, mientras se generan rutas de ida y retorno de colectivos y agrupaciones tangueras disidentes².

Pero, ¿cómo se piensa el tango hoy? ¿Cuáles son las diversas posiciones artístico-políticas que definen a músicos y músicas de la nueva época de esplendor del tango? ¿Qué rutas desconocidas iluminan la imaginación de tangueros y tangueras en la práctica y supervivencia de este género?

El recorrido por estas preguntas me permitió revisar los tópicos más preponderantes de la sociedad argentina tanguera de estos tiempos y analizarlos desde la perspectiva *poiésica* de la creación musical tanguera. A través de estos apuntes, veremos que además de rasgos musicales, se trata de *estilos* de tango que responden a corrientes de pensamiento, subjetividades de identidad y planteamientos artísticos. La diversidad en las maneras de sonar de uno u otro camino estético-musical se compone del reflejo de los modos de discurso, difusión, encuentro y escucha de la comunidad tanguera actual, en constante diálogo con las problemáticas sociales imperantes. Además, se plantearán algunas posibilidades taxonómicas de las actuales corrientes en el tango —a modo de ruta esencial—, con las que intento proponer puntos de referencia sobre las principales influencias estéticas y estilísticas que pueden detectarse en cientos de tangueros a nivel global.

El tango del siglo XXI

En el transcurso del presente siglo el género tango se ha visto envuelto en problemáticas sociopolíticas constantes. Si bien el tango nunca estuvo ajeno a los cuestionamientos propios de su ciudad
—Buenos Aires— desde veredas tanto existencialistas como filosóficas, hoy las tensiones que allí se generan
también forman parte de la aldea global y sus permeabilidades; ellas son cruciales en la definición de las
posturas político-artísticas y estéticas que moldean al tango nuevo. Quisiera destacar tres grandes aspectos en
permanente tensión: 1) el enfrentamiento entre el tango que se exporta al mundo y el llamado *tango for export*;
2) los *outsiders* de la escena alternativa; y 3) las reinvenciones y nuevas subjetividades de identidad (ver figura
1).

¹⁾ El grupo chileno Quinteto del Revés ha grabado e interpretado en vivo los tangos argentinos "Calle" de Alfredo *Tape* Rubín y Fabrizio Pieroni, "Otro lugar" de Alejandro Guyot y Lucas Ferrara, y "Ripio" de Julián Peralta (CD *Tango de Porfía*, Santiago de Chile: Independiente, 2018).

²⁾ Por ejemplo, en Santiago la Milonga Callejera es un movimiento milonguero de encuentros al aire libre, desarrollados en variadas pistas improvisadas en el espacio urbano capitalino. Entre los numerosos grupos de milongueros en Valparaíso, se destacan los colectivos con perspectiva de género Milonga Queer —que organizó en noviembre de 2019 el 1er Encuentro de Tango Queer Valparaíso— y el Colectivo Útera Tanguera. Estas y otras múltiples manifestaciones de la actividad tanguera chilena se han visto ampliamente afectadas a partir del intenso estallido social chileno que se inició el 18 de octubre de 2019, varios meses antes de la pandemia mundial que afecta al orbe durante el 2020.

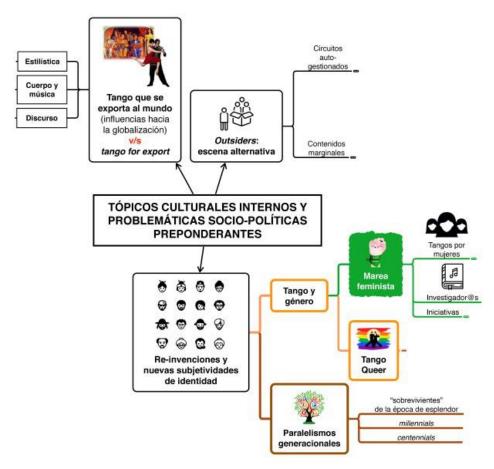


Figura 1. Tópicos y problemáticas culturales del tango argentino del siglo XXI. Fuente: elaboración propia.

Al nacer el tango a fines del siglo XIX, se exportó velozmente al mundo, sembrando semillas tangueras en una diáspora ininterrumpida³. Sin embargo, durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, el género sufre una merma en la popularidad local argentina⁴. Surge la necesidad de modificar los cánones de exportación para su supervivencia, esta vez como una marca registrada de Argentina o cúspide de las expectativas turísticas de esa nación. El *tango for export* no es, entonces, el fenómeno que se globalizó por sus propias virtudes artísticas como ocurrió durante las décadas pasadas, sino la fabricación minuciosa de lo que debe conocerse como "lo argentino" y "lo tanguero", repletándose de faldas, tacones altos, medias de malla, sombreros de ala inclinada, pañuelos al cuello, etc.⁵.

En las requeridas cenas-show donde es posible ver un espectáculo de tango tradicional, trabajan varios de los y las intérpretes que, fuera de este horario laboral, se dedican a cultivar el tango nuevo. Además de las fricciones de índole económica, coexisten las de tipo estilísticas o estéticas —pues en las cenas-show no es posible mostrar novedades musicales—, las performativas que afectan a los cuerpos —ya que músicos y bailarines deben estar típicamente vestidos— y discursivas —porque, recordemos, no son estos los tiempos del arrabal ni del barrio ni de la prostituta maleva, como rezan los tangos que canturrea el público extranjero en busca de tanguidad—.

³⁾ Sobre la diáspora del tango en el mundo, ver Pelinski 2000.

⁴⁾ Poco se ha escrito sobre este interesante período de "resistencia" del género. Sin embargo, conviene revisar los valiosos aportes en García Brunelli (2010, 31-37) y en García Brunelli y Fernández (2002, 149-153).

⁵⁾ Para una visión general acerca del tango for export, ver Gubner (2014, 25-32)

Sin embargo, existen numerosas instituciones que funcionan con una lógica contraria al tango for export, surgidas desde el puntapié inicial que brindó el movimiento de las jóvenes y nuevas orquestas típicas de La Máquina Tanguera a comienzos del siglo XXI⁶. En los últimos años, estas instituciones musicales se han dedicado a promover la inclusión popular del tango en la sociedad, para promover y difundir el género con objetivos educacionales. Sus intenciones han sido poder mantener fuertes vínculos con el tango de tradición, como una forma de fortalecer la identidad local y expandirse desde allí hacia el tango nuevo. Por mencionar solo algunas de ellas: TangoVia Buenos Aires, Tango sin fin, Proyecto Bandoneón Pichuco UNLa, Instituto Argentino del Tango, Plan Nacional de Tango, ProTango Argentina, etc.

Con especial intensidad durante el último gobierno constitucional no peronista, bajo el mandato de Mauricio Macri, una escena alternativa de oposición, alejada de los habituales espacios de desarrollo del género, se abrió cancha como un modo de resistencia cultural. Aunque no suelen abundar, llama la atención acá una rama divergente en la creación de tangos cantados, que defiende la permanencia de una usanza tradicional criolla: tangos de contenidos políticos, marginales, con una suerte de estética "carcelaria". Sin embargo, lo más importante en el campo alternativo han sido los circuitos autogestionados, desplegados en decenas de milongas⁸, festivales y encuentros de tango nuevo⁹.

Quienes participan de todo lo recién descrito conforman una sociedad reinventada e impregnada de nuevas subjetividades de identidad que se ve cruzada por paralelismos generacionales, pues conviven simultáneamente aquellos sobrevivientes de la "época de esplendor" —músicos tangueros que fueron integrantes de las clásicas orquestas típicas— junto a los *millennials* y *centennials*. Todos tangueros activos, son interpelados por los cuestionamientos actuales sobre las mujeres, el género y las disidencias sexuales, entre otras cuantas subjetividades de identidad.

La marea verde feminista¹⁰ en el tango ha dado origen a un centenar de tangueras mujeres dedicadas componer, dirigir, arreglar y escribir las letras de nuevos tangos femeninos y feministas. Algunos de los cada vez más grupos compuestos solo por mujeres: La Empoderada-Orquesta Atípica —más de 30 músicas—, Sciammarella Tango, Las Malevas, La Rantifusa, Madreselva Quinteto y el colectivo Las Pianas. Paralelamente, varias investigadoras mujeres han ido hilando poco a poco la actividad de estos movimientos feministas en escritos, libros, trabajos académicos y ponencias, dedicados exclusivamente al movimiento tanguero femenino: es el caso de Mercedes Liska (2018), Soledad Venegas (2016), Analía Pérez (2020) y Vanina Steiner (2019), entre otras. Varias de estas mujeres se han logrado congregar en agrupaciones multidisciplinarias de gestión tanguera; por mencionar las más importantes en Argentina: Tango Hembra, Vivas, Aires del Sur, Movimiento Feminista de Tango. A esta escena, más minorías culturales se han vinculado también a la marea verde, especialmente desde la práctica del tango *queer* y la libertad de bailar el tango con cambio de roles "femenino-masculino". Con extensa popularidad y convocatoria, se han producido eventos como el 1er Encuentro de Mujeres y Disidencias en el Tango, realizado en Montevideo en 2019, que logró congregar a protagonistas del género provenientes de ambas orillas del Río de la Plata.

Como consecuencia de los cruces dialécticos entre estas problemáticas socioculturales en tensión, se han creado varias corrientes musicales en el tango como forma de expresión. A continuación, veremos los aspectos estéticos y estilísticos de las músicas del tango nuevo, desde un panorama general sobre lo que estas comunidades descritas desarrollan en la actualidad.

7) Podríamos mencionar aquí a grupos como Bombay Buenos Aires —ex 34 Puñaladas— y Sindicado de Borrachos del Abasto. Parte de esta escena es estudiada por Marina Cañardo (2016).

9) Se han formado importantes festivales de tango autogestionados. Por nombrar solo algunos: FACAFF, Festival de Tango de la República de La Boca, Festival de Tango y Criollismo, Festival de Tango de Boedo, Festival de Tango de Flores.

⁶⁾ Sobre las orquestas típicas jóvenes y el movimiento de La Máquina Tanguera, recomiendo leer a Adorni (2016) y Luker (2016).

⁸⁾ Entre los lugares más influyentes en la ciudad de Buenos Aires, se pueden mencionar: El Faro, Sanata-Bar, Oliverio Girondo Espacio Cultural, CAFF, La Academia Tango Club, Vuela El Pez Centro Cultural y Pista Urbana.

¹⁰⁾ El término "marea verde" surgió en Argentina en 2018 y alude al masivo movimiento feminista que se formó para apoyar la despenalización del aborto en ese país. Esta causa fue simbolizada a través de pañuelos verdes que vestían las adherentes al movimiento, tendencia que se extendió rápidamente hacia el resto de las manifestaciones feministas del continente latinoamericano.

Corrientes

Defino como *corrientes* a las diferentes líneas de estilo y escuela que caracterizan a las músicas del tango en el siglo XXI. Similar a como lo fue antaño, existen los tradicionalistas y los vanguardistas, aunque con matices rizomáticos que vale la pena detallar.

Podremos notar una tradición dividida en *clásica* e *innovada* (ver figura 2). En la primera encontramos la práctica de repertorios tradicionales —como ocurre con los cenas-show y las pistas de baile o milongas—, y nuevas composiciones, pero en estilos clásicos. En la segunda, hallamos el desarrollo de nuevos clásicos del siglo XXI; es decir, composiciones actuales que ya forman parte de una escena tanguera clásica, debido a los múltiples *covers* que se hacen aquí y allá¹¹. Tenemos también las versiones "de ida y vuelta" que incluyen tocar temas o canciones de otros géneros con aire de tango. Dentro de lo más destacable de la tradición clásica están las orquestas "tributo" —que aspiran a tocar idénticamente a varias de las grandes orquestas de la época de oro inicial, en las décadas del cuarenta y cincuenta¹²— y las "orquesta escuela"¹³, espacios de aprendizaje y cultivo de los estilos. Las nuevas composiciones en estilos clásicos han resaltado algunas influencias musicales por sobre otras, como son los casos de Carlos Gardel —para los tangos cantados con guitarras¹⁴—, Osvaldo Pugliese en el tronco decareano y Ástor Piazzolla¹⁵.

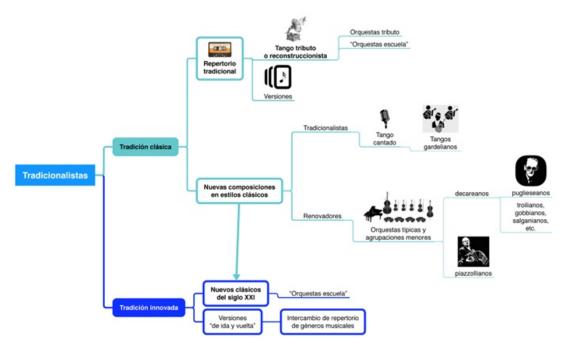


Figura 2. Corrientes tradicionalistas del tango argentino del siglo XXI. Fuente: elaboración propia.

- 11) En esta rama, se destacan particularmente dos agrupaciones: la Orquesta Típica Julián Peralta y la Orquesta Escuela de Tango Nuevo. Ambas se han dedicado a versionar tangos cantados del siglo XXI que, gracias a su popularidad, se han transformado en los nuevos clásicos del presente.
- 12) Buenos ejemplos de estas orquestas "tributo" son la Orquesta Típica Pichuco (al estilo de Aníbal Troilo), Orquesta Típica Sans Souci (al estilo de Miguel Caló y Osmar Maderna), Orquesta Típica Tanturi (al estilo de Ricardo Tanturi), Los Herederos del Compás (al estilo de Juan D'Arienzo), Misteriosa Buenos Aires (al estilo de Carlos Di Sarli), Color Tango (al estilo de Osvaldo Pugliese), etc.
- 13) Además de la pionera Orquesta Escuela Emilio Balcarce, se pueden mencionar la Orquesta Escuela Juvenil de San Telmo, Orquesta Escuela de Bandoneones, Orquesta Escuela Municipal de Tango Mariano Abramovich, Orquesta Escuela de Tango Rosario y la Orquesta Escuela de Tango Nuevo.
- 14) Bajo esta influencia sonora e instrumental —cantor con guitarras—, se pueden mencionar a los proyectos musicales de Alfredo *Tape* Rubín, Chino Laborde y Dipi Kvitko, Bombay Buenos Aires y Juan Serén.
- 15) Resultaría muy extenso nombrar solo a algunos de grupos que mantienen estas influencias en sus creaciones nuevas, ya que la gran mayoría de la escena de tango actual se caracteriza por conservar estos rasgos. Cabe mencionar que, de cierta forma, son los pilares que han logrado anclar las músicas nuevas a la tradición, aun cuando en su momento estos eximios músicos de la era clásica tanguera fueron, en sí mismos, renovadores y avanzados.

Los llamados "tangos contemporáneos" se adscriben a lo que denomino el *vanguardismo* en el género; consisten en creaciones tangueadas con lenguajes nuevos, que se encaminan hacia los bordes del tango¹⁶. Aquí, también es posible escuchar versiones de composiciones pertenecientes a la tradición, aunque con sonidos, formas e instrumentos nuevos. Merecen resaltarse las manifestaciones fusionadas, donde encontramos cruces con el jazz en estilos piazzollianos y post-piazzollianos —se pueden nombrar ejemplos como las músicas de Diego Schissi y de Quasimodo Trío—, el rock¹⁷, el folklore y una faceta más afro con el candombe y la murga porteña¹⁸. Algunos músicos han incursionado en la práctica de una organología innovada¹⁹, donde el aspecto más complejo de ubica en el tango orquestal/sinfónico (ver figura 3).

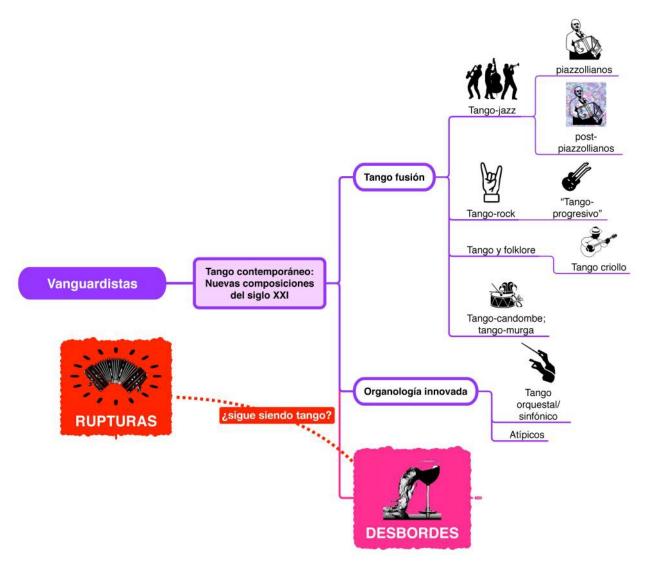


Figura 3. Corrientes vanguardistas del tango argentino del siglo XXI. Fuente: elaboración propia.

16) Esta es una apreciación personal y forma parte de una futura profundización que tomará en cuenta los aspectos estilísticos y la llamada *tanguidad*, concepto acuñado por Pelinski (2000).

Afortunadamente, son abundantes las agrupaciones tangueras que podemos encontrar en esta clasificación. Por mencionar unas cuantas: Orquesta Típica Ciudad Baigón, Sexteto Fantasma, Derrotas Cadenas, Rascasuelos, Astillero, Tensión Tango, Nox, Cañón, Alto Bondi, entre muchos más.

Dentro de esta misma línea, recomiendo leer el análisis sobre varios de los músicos y las músicas que se adscriben a la denominación de tangos contemporáneos, en García Brunelli (2011).

17) Es, quizás, el cruce de géneros más recurrente que se produce en el tango hoy, llegando al desarrollado de subgéneros, como el "tango progresivo" de Pampa Trash –tango con una mezcla de rock progresivo—.

18) Se puede oír en algunos trabajos del Quinteto Negro La Boca y también en el disco *Quilombo* del sexteto Astillero (CD

Quilombo, Buenos Aires: Independiente, 2017).

19) Én esta rama se ubican agrupaciones con instrumentos que no son típicos de la tradición tanguera, como por ejemplo la agrupación de flautas traversas Chifladas Tango y la Atípica Orquesta de Saxofones. También su sitúan acá los casos de tangos sinfónicos contemporáneos, como algunas de las composiciones del bandoneonista Daniel Ruggiero.

Desbordes y rupturas

Establezco como desbordes la actividad musical cuyo sonido se escapa de los límites del género, pero sin dejar de sonar a tango, quedándose de alguna manera en el cuerpo de lo que continúa manteniendo el recipiente. Probablemente, el tango fusionado a la música contemporánea²⁰ es un buen ejemplo de este estado limítrofe, aunque aún tenemos casos más rudos, como el tango-metal o tango-punk²¹ (ver figura 4).

Si bien no se trata de un ejemplo exclusivamente estilístico, merece mención la curiosa tribu vinculada con el tango actual: el steampunk argentino. Este movimiento artístico y sociocultural mundial, que se inició como género literario en los ochenta y promueve el culto por la época victoriana y la revolución industrial. En síntesis, el steampunk combina una idea de retro futurismo con romanticismo, elegancia, y nostalgia. En la serie steampunk argentina Distopía —dirección de Guillermo H. Tellechea²²—, se puede oír la música del grupo Tensión Tango, cuyos integrantes visten prótesis futuristas del siglo XIX.

Avanzando un poco más lejos, hacia el rastro de las estelas que dejaron los desbordes se ubican las rupturas. Si lo que se desbordaba era parte de un cuerpo que aún se mantenía contenido por el receptáculo del género, las rupturas se generan por el quiebre de ese mismo recipiente. Aquí podremos encontrar diferentes músicas que portan en su definición la palabra "tango", como el tango-electrónico o electro-tango²³, el tango-cumbia²⁴ y lo que he nombrado como "tango-pista" —por las secuencias en bucle que son usadas como base sonora— de la que se desprende el tangorap y el tango-trap²⁵. ¿Siguen siendo tango estas especies musicales? El elemento que indudablemente las ancla al género es el sonido del bandoneón, un instrumento esencial, aunque no exclusivo del tango. Pero a veces el lazo con este género se produce mediante el conocido "pie de milonga" —saltillo y dos corcheas— en algún elemento rítmico. No obstante, a mi juicio serán necesarios otros signos los que al empalmarse con estas sonoridades formarían parte de las vanguardias o desbordes, fuera de la popularidad de las producciones discográficas que se expresan a través de estos conceptos de relación con el tango.

²⁰⁾ Esta fusión aparece en composiciones de Daniel Ruggiero y de Agustín Guerrero.

²¹⁾ Por ejemplo, El Cachivache Quinteto se autodefine como un grupo de tango-punk. Pero, hablando de tango-metal, ¿dónde se adscribe el estilo de los últimos discos de la Orquesta Típica Fernández Fierro? Por muchos años, la audiencia tanguera ha relacionado el tango de esta orquesta con una impronta metalera, más por sus aspectos performativos que por las relaciones musicales, aunque de ellas pueden desprenderse sonoridades que evocan el rock más duro. En esta misma senda estilística, se hallan la Orquesta Los Crayones y varios de los tangos del grupo parisino Taxxi Tango XXI; ambas bandas surgen como nuevas ramas del ya clásico estilo de "la Fierro", como se suele nombrar a la OT Fernández Fierro.

²²⁾ Sobre la serie Distopía, visitar <u>www.distopiasaga.com</u>.
23) En esta clasificación, se encuentran Carlos Libedinsky, Lilí Gardes, Tanghetto, Tangorra Orquesta Atípica y Otros Aires. Muchos de los grupos de tango electrónico en el mundo han encontrado su espacio de masividad en discotecas bailables de música electrónica, que no tienen relación con el mundo tanguero. Sin embargo, también es posible encontrar su desarrollo de popularidad en milongas queer con prácticas de baile que incluyen los cambios de roles.

²⁴⁾ Ejemplos de tango-cumbia se encuentran en Agua Sucia y Los Mareados, Tangumbieros y algunas grabaciones del Quinteto Negro La Boca.

²⁵⁾ Como tango-rap encontramos Argentina Tango Trap, mientras que se pueden escuchar tangos-trap en Oscu, Elio, Flexo y también en Ysy A.

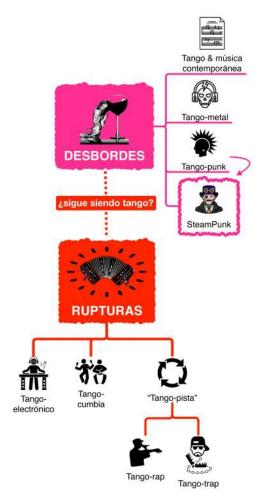


Figura 4. Desbordes y rupturas en el tango argentino del siglo XXI. Fuente: elaboración propia.

Confluencias. Palabras finales

Para cerrar estos apuntes, mencionaré acá la importancia de aquellos espacios a los que he denominado *confluencias*, que consiste en la red donde todas las diferencias tangueras posibles se han reunido con fines de difusión. Existen, por supuesto, tanto vínculos oficiales como alternativos independientes para las emisoras radiales²⁶ y los circuitos de festivales de tango, como ya se mencionó. Principalmente de manera online²⁷, una serie de publicaciones especialistas en tango nuevo han brindado enormes posibilidades de contacto entre quienes se desenvuelven en la música, el baile y la investigación²⁸.

Más allá de la organicidad de difusión que identifico con el término, numerosas confluencias atraviesan la movida tanguera en general: desde las problemáticas socio-políticas hasta la diversidad de corrientes, rupturas y desbordes. Por encima de las clasificaciones, la realidad nos muestra que la creación y práctica del tango del siglo XXI transita por todas ellas sincrónicamente, respondiendo a momentos y formas de expresión de la cultura tanguera de nuestros tiempos en pleno flujo y circulación.

Como hemos visto, el llamado "tango nuevo" emerge desde una necesidad de expresión

²⁶⁾ Sobresalen las emisiones alternativas de Radio CAFF, el programa de la Radio 2x4 "Ayer Hoy Era Mañana" —conducido por el contrabajista Ignacio Varchausky—, Fractura Expuesta, Doble A Radio, entre otras.

²⁷⁾ Todos los datos aportados en este texto fueron investigados antes de la pandemia mundial del año 2020, situación que modificó considerablemente los usos y prácticas de la comunicación virtual. Por tanto, se han omitido las nuevas tendencias y modificaciones que este tipo de difusión ha experimentado durante los últimos meses.

²⁸⁾ Cabe la mención para El Tangauta, Tinta Roja y Revista El Sordo, entre varias más.

inexorable en los comienzos del actual milenio, como un síntoma de las múltiples tramas sociales que fluctuaban otra vez en la genealogía de la crisis económica y política argentina, quebrando la continuidad de la calma. Se requiere, entonces, de audacia para demostrar que el tango se ha mantenido pese a todo con buena salud, a través de lenguajes nuevos y fusiones que parecen imposibles. Pero también, audacia de homenajear la tradición que ayuda a resguardar las identidades culturales. Así se proyecta el futuro de un género que recién inicia una nueva época de esplendor, de la mano de las renovadas inquietudes de las sociedades de este siglo en constante reformulación.

En este texto he querido dar el impulso de una ruta de investigación que me he propuesto indagar, pero que jamás pensé podría ser tan profusa, variada y múltiple. Es más que probable que en estos breves párrafos hayan quedado fuera algunas menciones fundamentales de la escena actual. Sin embargo, mi interés es apenas esbozar las posibilidades visibles de la movida tanguera del hoy que resuena de manera creciente en el globo y en Chile, junto con dejar las puertas abiertas para que la comunidad investigadora alrededor del tango también pueda ampliarse, sin dejar de mirar lo que ocurre ahora, mientras la música suena.

Bibliografía

- Adorni, Angélica. 2016. "Sonoridades del tango de hoy. Un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica". En *Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, coordinado por Liska y Venegas, 9-35. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Desde la Gente.
- Cañardo, Marina. 2016. "Cantores con guitarras. Recreación y la creación del tango por la joven guardia". En Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente, coordinado por Liska y Venegas, 93-112. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Desde la Gente.
- García Brunelli, Omar. 2011. "El tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo". Revista Afuera 6, núm. 10. http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=163&nro=10. (Consultado el 22 de octubre de 2011).
- García Brunelli, Omar, y Laureano Fernández. 2002. "Tango I. 5 La Tercera Guardia, 1955 en adelante". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, compilado por Emilio Casares, Volumen X, 149-153. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Gubner, Jennie. 2014. "Tango, Not-For-Export: Participatory Music-Making, Musical Activism, and Visual Ethnomusicology in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires". Tesis doctoral, University of California. http://escholarship.org/uc/item/2qx1c6m9#page-10. (Consultado el 20 de febrero de 2016).
- Liska, Mercedes. 2018. Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Liska, María Mercedes, y Soledad Venegas, coords. 2016. *Tango. Ventanas del presente II. De la gesta a la historia musical reciente.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Desde la Gente.
- Luker, Morgan. 2016. The Tango Machine. Musical Culture in the Age of Expediency. Chicago: University of Chicago Press.
- Pelinski, Ramón. 2000. Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Madrid: Akal.
- Pelinski, Ramón, coord. 2000. El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango. Buenos Aires: Corregidor.

Pérez Pavez, Analía. 2020. Tango y feminismo. Buenos Aires: Tinta Roja Ediciones del Sur Siglo XXI.

Steiner, Vanina. 2019. Mirada de mujer: las letristas del siglo XXI. Tango y canción rioplatense. Buenos Aires: Contemporánea Grupo Editor.

Biografía

Paloma Nicole Martin Vidal es musicóloga y académica de la Universidad de Chile y de la Universidad Alberto Hurtado. Magíster en Artes mención Musicología (U. de Chile), Título de Profesora Especializada en Teoría General de la Música y Licenciada en Artes mención en Teoría de la Música. Como docente universitaria, ha dictado clases sobre teoría, investigación y análisis musical. Es miembro de varias asociaciones internacionales de musicología, como la Asociación Argentina de Musicología (AAM), la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana (IASPM-AL), y la International Musicological Society (IMS), entre otras. Ha participado en congresos y conferencias musicológicas en Chile y el extranjero. Sus estudios sobre música y género se han fortalecido a partir de su participación en el colectivo MyGLA (MÚSICAS Y GÉNERO - Grupo de Estudios Latinoamericanos). Sus investigaciones musicológicas versan sobre estudios de género, tango instrumental rioplatense de la "época de oro" y tango argentino del siglo XXI.

Contacto: palomamv44@gmail.com.

Lo corriente y lo cotidiano

Katia Chornik

¿Qué voces debiéramos escuchar? Ampliando el archivo de memorias musicales del Chile de Pinochet

Resumen

El uso de centros de detención política fue central en la política de represión del régimen liderado por Augusto Pinochet (1973-1990). La presencia de la música en estos centros era habitual. Sin embargo, hasta hace poco tiempo, los sobrevivientes frecuentemente autocensuraban sus recuerdos de experiencias musicales en prisión política, ya que solo se valoraban los testimonios que pudieran ser útiles a las investigaciones judiciales sobre detenidos desaparecidos o ejecutados políticos. Experiencias positivas y empoderadoras, tales como los festivales de música organizados por presos en campos de concentración, son ejemplos de lo que el crítico cultural y ex preso político Jorge Montealegre denomina "felicidad paradójica", en su libro Derecho a fuga: una extraña felicidad compartida (2018). Recordar estas historias ha sido considerado como inadecuado, inoportuno e inconsecuente con el discurso trágico en torno a la dictadura. En este trabajo, discuto las implicaciones de traer a la luz los recuerdos de momentos musicales en prisión política, así como piezas musicales que transmiten felicidad y diversión, compuestas e interpretadas en estos contextos. También exploro las implicaciones de dirigir la atención a piezas musicales y recuerdos de otros tipos de testigos, como perpetradores y visitantes ocasionales a centros de detención política. Al fin y al cabo pregunto: ¿qué voces debiéramos escuchar?

Palabras clave: música, dictadura chilena, Augusto Pinochet, archivo, memoria.

Whose Voices Should We Listen To? Expanding the Memory Archive of Pinochet's Chile

Abstract

The use of political detention centres was central to the politics of repression of the regime led by Augusto Pinochet (1973-1990). Music was commonly present in these centres. However, until recently, survivors would often self-censor memories of their musical experiences in detention as only testimonies that could be useful to judicial investigations around the detained-disappeared and executed for political reasons were valued. Positive and empowering experiences such as music festivals organised by prisoners in concentration camps are examples of what the cultural critic and former political prisoner Jorge Montealegre terms "paradoxical happiness", in his book *Derecho a fuga: una extraña felicidad compartida* (2018). Remembering these stories has been considered as inadequate, inopportune and inconsequent with the tragic discourse around the dictatorship. In this paper, I discuss the implications of spotlighting survivors' memories of musical moments, as well as musical pieces composed in detention that convey happiness and fun. I also explore the issues around directing attention to the music and memories of other types of witnesses such as perpetrators and casual visitors to political detention centres. I ultimately ask: Whose voices should we listen to?

Keywords: music, Chilean dictatorship, Augusto Pinochet, archive, memory.

¿Qué voces debiéramos escuchar? Ampliando el archivo de memorias musicales del Chile de Pinochet

La música tuvo una presencia significativa en los recintos de detención política y tortura en Chile durante la dictadura encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990). El Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004), conocido como Informe Valech, menciona brevemente la música en relación con ocho centros de detención de las Fuerzas Armadas y los servicios secretos DINA y CNI. Estos son: Londres 38, Academia de Guerra Aérea y Venda Sexy de Santiago; Recinto calle Azola (Arica); Regimiento de Infantería 19 (Colchagua); Recinto Piscicultura (Curicó); Recinto calle Pedro de Valdivia 710 (Concepción) y Regimiento La Concepción (Lautaro) (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura 2004, 317, 390, 415, 444, 445, 453, 517 y 529). Todas estas referencias indican que se empleó la música como forma o fondo para la tortura, pero no proporcionan más información o análisis. La música con fines destructivos también se utilizó en otras dictaduras del Cono Sur en la segunda mitad del siglo XX. Así se evidencia en los reportes de las comisiones de verdad y justicia de Uruguay (Comisión Interamericana de Derechos Humanos 1978), Argentina (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas 1984), Paraguay (Comisión de Verdad y Justicia 2008) y Brasil (Comissão Nacional da Verdade 2014).

Mi investigación ha demostrado que, en Chile, la música estuvo presente en un mayor número de centros de detención que los identificados por el Informe Valech: hasta ahora he encontrado evidencia relacionada con 36 centros, desde casas de tortura clandestinas hasta campos de concentración y prisiones oficiales. Es probable que la cifra total de recintos donde hubo música sea mucho mayor. El Informe Valech tampoco menciona el hecho de que muchas de las actividades musicales surgieron de la iniciativa de los propios presos políticos. Organizadas o espontáneas, las actividades musicales servían para recuperarse de los malos tratos, expresar solidaridad, construir camaradería, e incluso, para pasarlo bien. Sin embargo, tal y como indica un testimonio de la etnomusicóloga y ex prisionera política Rosalía Martínez (Martínez 2015), hasta hace pocos años, los sobrevivientes a menudo autocensuraban los recuerdos de sus experiencias individuales en prisión, ya que solo se valoraban los testimonios que arrojasen luz sobre las investigaciones judiciales.

En este trabajo, analizaré las implicaciones de sacar a la luz las memorias de sobrevivientes que dan cuenta de experiencias musicales enriquecedoras, así como las piezas musicales que producían felicidad, diversión y otros sentimientos positivos, ejemplos de lo que el crítico cultural y ex preso político Jorge Montealegre (2018) denomina la "felicidad paradójica". Como señala Montealegre, por lo general, recordar estas historias ha sido considerado inadecuado, inoportuno e inconsecuente con el discurso trágico en torno a la dictadura. En este trabajo, también exploraré las implicaciones de dirigir la atención a la música y memorias de otros tipos de testigos, como perpetradores y visitantes a los centros de detención política. Al fin y al cabo, pregunto: ¿qué voces debiéramos escuchar?

Como primer ejemplo de memorias que pueden considerarse fuera del canon del discurso trágico en torno a la dictadura, elegiré el testimonio del sobreviviente Ignacio Puelma, centrado en la canción "Se escucha muy lejos", escrita colectivamente por presos políticos del campo de concentración de Ritoque. En su testimonio (2015), Puelma describe el sonido de la canción y la reacción que esta generó en el Festival de la Canción de Ritoque, organizado en febrero de 1975 como una parodia del Festival de Viña del Mar:

La letra, la música que los instrumentos potenciaron, dieron vida a un tema musical que se apartaba de la música tradicional de la izquierda chilena de entonces. Guardando todas las distancias, nuestro tema era más próximo a la vanguardia que entonces tenía por exponentes a Los Blops o Los Jaivas. [...] Cuando llegó el día, ya frente al público, esta música sonó innovadora. Cuando finalizamos nuestro turno de presentación, el aplauso masivo y el Jurado decidieron que "Se escucha muy lejos" fuera la ganadora del Género Internacional. [...] Algunos días después, mientras me aseaba en el baño del Campo, un dirigente político, a quien respetaba y aún lo hago, me dijo en tono solemne: "Compañero Puelma, con esa música no se hace resistencia." Sentí entonces que nuestro canto era cautivo, pero que despertara sospecha revelaba que además era cautivante¹.

Consideren el comentario del preso político mencionado por Riquelme: "con esa música no se hace resistencia". A pesar de que la letra de la canción hace referencias explícitas al encarcelamiento, represión y dolor, se podría sugerir que la música alegre de canción, así como la ocasión festiva en que fue presentada, fue lo que convenció al camarada de que "Se escucha muy lejos" no era suficientemente útil para satisfacer necesidades políticas y crear resistencia contra el régimen.

Otro ejemplo es el testimonio del ex preso político Guillermo Orrego (2015), sobre la canción "Libre" interpretada en el Estadio Nacional. La canción fue originalmente escrita por José Luis Armenteros y Pablo Herrero en honor a Peter Fetcher, un joven alemán de dieciocho años que fue asesinado al intentar cruzar el muro de Berlín. Fue popularizada por Nino Bravo, en su grabación de 1972. Orrego recuerda que,

Esta canción es interpretada, en las graderías del Estadio [Nacional de Chile], por un obrero de la fábrica Madeco: el Peineta Vásquez, ganador de un Festival de la Canción que se realizaba a nivel popular, en los momentos en que confluíamos desde las diferentes escotillas a tomar el sol, mezclados con mujeres de otros países, antes que estas fueran enviadas al sector de la piscina.

En estos y muchos otros testimonios de sobrevivientes que he recopilado, no se mencionan explícitamente las atrocidades cometidas contra los encarcelados. Uno podría imaginar al compañero de prisión de Puelma, mencionado anteriormente, quejándose de que tomar el sol y cantar canciones ligeras también son inútiles para crear resistencia.

Jorge Montealegre analiza los problemas relacionados con las memorias sobre la vida cotidiana en prisión política, argumentando que estas generalmente se han silenciado porque,

La demanda ha priorizado comprensiblemente la reconstrucción de escenas, con pretensiones de objetividad, que son más funcionales a la denuncia política o judicial. [...] La magnitud de los crímenes y la urgencia por aclararlos, como una prioridad jurídica, ética y política, ha restado importancia a la necesidad de una mayor reflexión sobre aspectos de la vida cotidiana en situación de duelo (Montealegre 2018, 412).

Montealegre ve la música y otras actividades culturales como una fuga, una evasión psicológica que puede ocurrir incluso en los peores momentos, por ejemplo, durante la tortura o el confinamiento solitario. Esta fuga traslada a las personas a otro lugar imaginario (ibid., 406). Para Montealegre, este tipo de experiencias diarias son percibidas como disonantes en un testimonio de prisión política, alterando un cierto deber ser heroico en esa situación, alejándose de un comportamiento esperado que debiera representar el papel del preso político (ibid., 412-413).

¹⁾ Los textos completos de los testimonios citados anteriormente, y las letras y audios de las canciones a las que se refieren, están disponibles en la plataforma Cantos Cautivos (<u>www.cantoscautivos.org</u>).

Montealegre ve la música y otras actividades culturales como una fuga, una evasión psicológica que puede ocurrir incluso en los peores momentos, por ejemplo, durante la tortura o el confinamiento solitario. Esta fuga traslada a las personas a otro lugar imaginario (ibid., 406). Para Montealegre, este tipo de experiencias diarias son percibidas como disonantes en un testimonio de prisión política, alterando un cierto deber ser heroico en esa situación, alejándose de un comportamiento esperado que debiera representar el papel del preso político (ibid., 412-413).

Ahora, ¿cuáles son las implicaciones de desenterrar, investigar y difundir las obras musicales de los sobrevivientes o los recuerdos sobre música escrita, interpretada o escuchada en prisión política, particularmente aquellos que transmiten felicidad? Debemos hacer una distinción entre la reacción de aquellos sustancialmente afectados por la represión —por ejemplo, los sobrevivientes y familiares de sobrevivientes y víctimas— de la reacción de aquellos que tienen poco o ningún conocimiento o relación con el tema. Hasta ahora, no he recibido críticas negativas del primer tipo de personas. Sin embargo, personas pertenecientes al segundo grupo, incluidos estudiantes universitarios, han cuestionado que el trato recibido por los prisioneros haya sido realmente tan malo, dado que podían hacer música e incluso divertirse. En otras palabras, la música a veces es vista como algo que relativiza las violaciones a los derechos humanos.

Me parece también necesario reflexionar sobre las implicaciones de dirigir la atención a la música y memorias sobre experiencias musicales en prisión de otros tipos de testigos. En 2012, hice dos entrevistas con un miembro fundador de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la policía secreta del régimen de Pinochet entre 1974 y 1977, que llamo por el seudónimo de "González"; este hombre actualmente se encuentra condenado por su participación en la Operación Colombo. En 2014, entrevisté dos veces a Álvaro Corbalán, ex Jefe de Operaciones de la Central Nacional de Informaciones —CNI, la policía secreta entre 1977 y 1990— y cantautor, quien cumple una cadena perpetua y sentencias relacionadas con más de una veintena de casos judiciales.

Una de mis principales preocupaciones ha sido la recepción de estos trabajos, particularmente entre los sobrevivientes y familiares de víctimas de violaciones a los derechos humanos. He cuestionado la tendencia arraigada de que dar voz a quienes concibieron, participaron o facilitaron violaciones a los derechos humanos conlleva la justificación, relativización o validación de estos eventos, o mancha la memoria de las víctimas y los sobrevivientes. Con hesitación, he dado charlas a audiencias de ex presos políticos y publicado dos artículos sobre uno de los agentes (2013; 2014b), dejando en claro mi convicción de que dialogar con el lado oscuro de la historia permite la posibilidad de presentar un caso más sólido contra la tortura y en defensa de los derechos humanos, temas en torno a los cuales la música ha tenido históricamente un papel clave. Hasta ahora, no he recibido críticas negativas, pero he tomado la decisión deliberada de no publicar los testimonios de perpetradores en la plataforma Cantos Cautivos, la cual dirijo.

Otro ejemplo de historias no canónicas que he incorporado a mi investigación es la del ex futbolista y cantante Julio Iglesias, que en 1975 se presentó en un lugar radicalmente distinto a los escenarios donde suele actuar: la Cárcel de Valparaíso. En aquella época, ese recinto albergaba a un número significativo de presos políticos. Según testimonios de sobrevivientes, los presos políticos pifiaron e insultaron a Iglesias, quien se tuvo que retirar de la prisión sin poder cantar una nota. También entrevisté al presentador del evento, el ex locutor de radio Mario Herrera. A partir de estas entrevistas, publiqué artículos para los medios El Mostrador (2014a), The Guardian (2014c) y Diagonal (2016). Aunque mis artículos también discutieron las actividades musicales de los presos políticos y las terribles condiciones en las que tuvieron lugar, sin duda fue la fama de Julio Iglesias, un hombre asociado a la extrema derecha española, la que me permitió publicar en estos medios.

Conclusión

Tal y como lo reconoce Montealegre (2018), el recordar experiencias positivas de vida cotidiana en prisión política generalmente ha sido considerado inadecuado, inoportuno e inconsecuente con el discurso trágico en torno a la dictadura. Sin embargo, destaco que los objetos culturales y recuerdos asociados, entre ellos la música y memorias musicales, han ganado lentamente la apreciación de diferentes sectores. Investigar las relaciones de los perpetradores con la música es controvertido, ya que desafía la noción de que las cosmovisiones de los sobrevivientes y las de los perpetradores no tienen nada en común. Dar voz a personajes como Julio Iglesias y el presentador del espectáculo en la cárcel de Valparaíso podría verse como un riesgo de distraer a la opinión pública.

Concuerdo con Michael Lazzara (2014, 89), quien señala que el archivo de memoria de la dictadura está en constante evolución, y que a veces admite nuevos elementos, incluido lo *ob-sceno* —en latín, lo que ha quedado fuera de escena—, ejemplificado con el fenómeno mediático producido a partir de 2010 por "El Mocito", un hombre que en su adolescencia servía café a Manuel Contreras, el Director General de la policía secreta de la DINA.

Al responder a la pregunta del título de este trabajo, "¿qué voces debiéramos escuchar?", simplemente diré que mientras más diversas las voces que contribuyen con música y memorias, más rico será el legado cultural para las generaciones presentes y futuras.

Bibliografía

Cantos Cautivos. https://www.cantoscautivos.org.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). 1984. *Nunca más*. http://www.enmanosdenadie.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/nunca-mas-conadep.pdf. (Consultado el 22 de agosto de 2020).

Comissão Nacional da Verdade. 2014. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/. (Consultado el 22 de agosto de 2020).

Comisión de Verdad y Justicia. 2008. Informe Final.

http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/paraguay/Informe Comision Ver dad y Justicia Paraguay Conclusiones y Recomendaciones.pdf. (Consultado el 22 de agosto de 2020).

- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). 1978. *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Uruguay*. http://www.cidh.org/countryrep/Uruguay78sp/indice.htm. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Chornik, Katia. 2013. "El objetivo de obligar a los presos a cantar era reventarlos". *BBC Mundo*, 9 de septiembre de 2013. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130903 chile musica tortura crz. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Chornik, Katia. 2014a. "El día que Julio Iglesias intentó tocar en la ex cárcel pública de Valparaíso y le gritaron '¡hijo de puta!". *El Mostrador*, 15 de mayo de 2014.

 https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/05/15/el-dia-que-julio-iglesias-intento-tocar-en-una-carcel-de-presos-de-pinochet-y-le-gritaron-hijo-de-puta/. (Consultado el 17 de agosto de 2020).

- Chornik, Katia. 2014b. "Música y tortura en centros de detención chilenos: conversaciones con un ex agente de la policía secreta de Pinochet". *Resonancias* 18, núm. 34: 111-126.
- Chornik, Katia. 2014c. "When Julio Iglesias played Pinochet's Prison". *The Guardian*, 15 de mayo de 2014. https://www.theguardian.com/music/2014/may/15/julio-iglesias-valparaiso-pinochet-chile. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Chornik, Katia. 2016. "El misterioso concierto de Julio Iglesias en una cárcel". *Diagonal*, 11 de septiembre de 2016. https://www.diagonalperiodico.net/culturas/31322-misterioso-concierto-julio-iglesias-carcel.html. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Lazzara, Michael J. 2014. "El fenómeno Mocito (las puestas en escena de un sujeto cómplice)". *A Contracorriente* 12, núm. 1: 89-106.

 http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1301. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Martínez, Rosalía. 2015. "Oración para que no me olvides". Cantos Cautivos. http://www.cantoscautivos.cl/canciones/oracion-para-que-no-me-olvides. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Montealegre Iturra, Jorge. 2018. Derecho a fuga: una extraña felicidad compartida. Santiago de Chile: Asterión.
- Orrego, Guillermo. 2015. "Libre". Cantos Cautivos. https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10692. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Puelma, Ignacio. 2015. "Se escucha muy lejos". Cantos Cautivos. https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10698. (Consultado el 22 de agosto de 2020).
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. 2004. *Informe*. https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455. (Consultado el 22 de agosto de 2020).

Biografía

Katia Chornik es Manager de Impacto de la Investigación de la Universidad de Kingston, Inglaterra, e Investigadora Asociada en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Anteriormente, ocupó puestos de investigación y gestión en la Universidades de Manchester y Cambridge y en el sector gubernamental del Reino Unido, y trabajó como violinista con la Orquesta Filarmónica de Santiago, Chile. Es titulada de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Royal Academy of Music, University of London y Open University (UK), y Fellow de la Higher Education Academy (UK). Es autora de las monografías Alejo Carpentier and the Musical Text (Legenda/Routledge) y Captive Songs: Music and Political Detention in Pinochet's Chile (de próxima aparición con Oxford University Press). Ha publicado ampliamente sobre temas culturales en revistas académicas y medios de comunicación, incluidas la BBC, The Guardian, The Conversation y The Economist. Es la creadora y editora de la plataforma Cantos Cautivos (www.cantoscautivos.org), sobre música en centros de detención política en Chile, que desarrolló inicialmente en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Su proyecto, aclamado por el crítico de The New Yorker Alex Ross como "un archivo digital extraordinario", fue parte de la exposición del Museo Británico I Object: Ian Hislop's Search for Dissent (2018-19).

Contacto: katia.chornik@gmail.com.

Natalia Cortés Largo, Pía Tamayo Azola y Montserrat Venegas Fernández

El rol de la música en mujeres privadas de libertad, un estudio de caso de la Cárcel de Huachalalume

Resumen

La cárcel es un espacio complejo caracterizado por la carencia, la vulneración y la precariedad para quienes la habitan, contrastando de manera paradójica con su función de rehabilitación y reinserción. De esta manera, la cárcel propone dinámicas propias que matizan toda cotidianidad y actividad. Sumado a esto, la experiencia de un hombre y una mujer en la cárcel es muy distinta. Este trabajo busca abordar cómo la música se inserta en el espacio penitenciario de Huachalalume en La Serena y qué rol cumple para las mujeres privadas de libertad que constituyen nuestro caso de estudio.

Palabras clave: música, mujer, cárcel, cotidianeidad, identidad.

The role of music for encarcerated women, a case study concerning the Huachalalume Prison

Abstract

The prison is a complex space characterized by lack, vulnerability and precariousness for those who inhabit it, in direct contrast with its function of rehabilitation and reintegration. In this way, the prison presents unique dynamics that permeate all daily life and activity. Additionally, the experiences of men and women in prison are very different. This article seeks to address how music is inserted in the space of the prison Huachalalume in La Serena and what role it plays for the women deprived of liberty who constitute our case study.

Keywords: music, woman, prison, everydayness, identity.

El rol de la música en mujeres privadas de libertad, un estudio de caso de la Cárcel de Huachalalume

Breve descripción

La presente investigación nace desde el interés sobre la relación entre música, mujer y vida dentro de un contexto de privación de libertad, poniendo en relevancia cómo esta relación se inserta en la dinámica que el espacio penitenciario ofrece, de suyo lleno de privaciones y carencias. Asimismo, considerar de qué manera la experiencia musical puede servir a los objetivos de reinserción y rehabilitación que la institución penitenciaria propone. Por último reconocer el espacio carcelario como un lugar que se construye, se habita y padece, y que cuenta con una definición identitaria, con rasgos políticos, económicos, sociales, afectivos, y que no queda exento de poseer una manera particular de vivir la experiencia y práctica musical.

En razón de lo mencionado, esta investigación busca determinar el rol de la música en mujeres privadas de libertad a través de la reconstrucción del panorama de la práctica musical en el centro de detención Huachalalume ubicado en La Serena.

Encarcelamiento y sus efectos

La cárcel se conforma como institución recién a partir del siglo XVIII, cuando se establece la privación de libertad como pena. Es en este momento que se comienza a configurar de manera incipiente su rol de rehabilitación, el que ha ido mutando en sus lineamientos hasta conformar el propósito que la institución penitenciaria alberga actualmente (Arévalo y González 2015). Sin embargo, en la práctica esto escasamente se cumple, prevaleciendo un carácter más bien punitivo.

En el contexto carcelario se articulan una serie de factores y condicionantes que tienen incidencias radicales en las personas que lo habitan (Echeverri 2010). Wheeler reconoce la ansiedad, la despersonalización, la baja autoestima, la pérdida de intimidad, la ausencia de expectativa y constante sentimiento de falta de control sobre la propia vida como los principales efectos psicológicos del encarcelamiento (Wheeler 1961). De este modo, la prisión reúne varios rasgos atribuidos a un evento traumático.

En razón con esto, en nuestra investigación nos inclinamos por los lineamientos teóricos propuestos por Dechiara y Furlani (2009), que reconocen a la prisión como un contexto potencialmente traumatogénico, bajo la noción de Desorden de Estrés postraumático complejo, planteado por Judith Herman. Según las autoras:

Las respuestas al trauma se pueden comprender mejor si se analizan más como un conjunto de condiciones que como un único desorden [...] contemplamos que muchas de las personas sometidas a los tratos y prácticas del ámbito carcelario pueden desarrollar un síndrome complejo derivado del trauma prolongado y repetido (162).

La cárcel, aun con todas estas características negativas, alberga la conformación de una comunidad penitenciaria en la que tienen cabida medios de expresión como la música, tanto de manera colectiva como individual.

Objetivos

En concordancia con lo planteado anteriormente, los objetivos de la investigación son:

- Identificar el papel de la música en el acontecer diario, en la rehabilitación y en la posible reinserción en la sociedad de personas privadas de libertad.
- Distinguir los tipos de prácticas musicales (espontáneas, organizadas, dirigidas, canto, baile, etc.) y el repertorio que se desarrolla en el centro de detención estudiado.
- Conocer las significancias que la música tiene para las personas que constituyen nuestro caso de estudio.
- Identificar el espacio y las instancias en las que se practica la actividad musical en el centro de detención estudiado y su función en el acontecer diario.

Metodología y las técnicas de investigación

Esta investigación se define como de tipo no experimental, con un enfoque cualitativo de tipo descriptivo.

Nuestro trabajo de campo consistió de tres visitas al recinto penitenciario de Huachalalume, en el que se realizaron dos grupos focales y una práctica de observación a un grupo de estudio de catorce mujeres presidiarias. Cada una de las visitas tuvo una hora de duración. En la primera sesión del grupo focal se realizó el reconocimiento de nuestras sujetas¹ de estudio, se presentó el proyecto y una primera ronda de preguntas sobre las características del recinto y su calidad de vida en privación de libertad. Por su parte, la segunda sesión abordó preguntas sobre su experiencia con la música y la importancia de esta en su cotidianidad. En la tercera visita se realizó la práctica de observación a una sesión del taller de musicoterapia del cual participan las sujetas de estudio.

A modo de complemento se realizaron tres entrevistas individuales. La primera de ellas al jefe de reinserción, señor Jorge Blanco, quien nos aportó datos sobre las características de nuestras sujetas de estudio y el funcionamiento de la institución y el área de reinserción.

La segunda entrevistada fue una funcionaria de gendarmería quien nos ofreció un panorama general del recinto penitenciario, su experiencia con otras investigaciones realizadas en el recinto y antecedentes respecto al comportamiento de las internas.

Finalmente, la última entrevista fue a una ex interna de la cárcel de Huachalalume con la que pudimos ahondar más en la experiencia musical individual de una persona en un recinto penitenciario, funcionando así como complemento a lo recabado en los grupos focales.

Descripción de las sujetas de estudio

El perfil general de nuestras sujetas de estudios corresponde a mujeres adultas en un rango etario entre 22 y 61 años, la mayoría madres y provenientes de estratos sociales bajos de gran marginalidad económica y educativa. Esto lo evidenciamos en una dificultad en la expresión verbal y en la baja escolaridad general de las internas del recinto, de acuerdo a información entregada por Jorge Blanco, jefe de reinserción. Según el Sr. Blanco, la población penal, en su mayoría, se conforma principalmente de "personas adultas con un nivel de desarrollo cognitivo de edades más bajas".

Se reconoce una comunidad penitenciaria formada sobre vínculos interpersonales de apoyo y compañía, pero articulados por roles de poder definidos.

¹⁾ Hemos decidido utilizar el lenguaje inclusivo dado que es relevante para este trabajo visibilizar la experiencia de nuestras sujetas de estudio, según las denominaremos en adelante, desde su identidad como mujeres.

En lo que respecta a las características del recinto, el jefe del área de reinserción lo define como un centro de exclusión social, idea que se ve reforzada en la ubicación geográfica alejada de la ciudad y rodeada de cerros. Una de las internas nos comenta "es muy feo, huacha. Siempre está nublado, siempre hace frío, siempre corre mucho viento. Porque está literalmente arriba de un cerro".

Finalmente la calidad de vida de las reclusas se caracteriza por un clima de tensión constante y con una gran contaminación acústica. Los sentimientos de estrés, angustia, rabia y culpa son persistentes. Sumado a esto, supone un ambiente de mucha violencia y amenaza constante. Todo esto se ve matizado por las redes de apoyo que las mismas reclusas forman entre ellas.

Práctica musical

En nuestro caso de estudio podemos reconocer dos instancias de práctica musical al interior del recinto penitenciario, una brindada por la institución y otra que se lleva a cabo de manera espontánea por las reclusas.

El primer caso comprende, la realización de un taller de musicoterapia —que también contempla la conformación de un coro— el taller de zumba y un taller de folclor.

Ahora bien, en nuestra investigación nos concentramos principalmente en la práctica musical espontánea que tiene lugar en la cotidianidad de las reclusas. Aquí nos encontramos con prácticas que engloban principalmente el baile, el canto y la audición.

Tipo de práctica musical	Institucionalizada	Espontánea
	Taller de musicoterapia	Pieza
	Taller de zumba	Patio de los módulos
	Taller de folclore	
Espacios o instancias de	Actividades de relación con el	
práctica musical	medio	
	Presentación del coro en una misa	
	de Navidad	
	Instrumental: xilófono, charango,	Baile
	guitarra, Instrumentos de	Canto
	percusión (triángulo, tambor,	Audición (radio, mp3)
Práctica Musical Grupal	maracas)	
	Baile	
	Canto (práctica coral)	
	Audición dirigida	
	No aplica	Audición
Práctica Musical Individual		
	Villancicos	La cumbia
	Música de los ochenta	La bachata
	Música ambiental	La salsa
Repertorio		El reguetón
		Música de los ochenta Música
		cristiana
		Música gitana y rock

Categorías de análisis

En la medida que el objetivo de nuestra investigación busca reconocer el rol de la música en mujeres privadas de libertad decidimos levantar categorías que abordan las valoraciones, significaciones y funciones de esta. Es así que, fundamentado en los lineamientos teóricos revisados y la información recabada en el trabajo de campo, contamos con diez categorías.

Encuentro con la corporalidad y expresión emocional

El repertorio que escuchan las entrevistadas se determina por ser de fácil acceso y apropiación. Sus características se ven exaltadas por el carácter ambiguo de sus letras que permite que nuestras sujetas de estudio le entreguen significados a los diversos discursos musicales del repertorio que escuchan.

Ahora bien, es posible distinguir dos funciones según las particularidades del repertorio. La primera de ellas es el encuentro con la corporalidad, que se manifiesta en la música bailable —reggaetón, salsa, cumbia, etc.— y que es preferida por nuestras sujetas de estudio más jóvenes; aquí el ritmo se presenta como elemento fundamental para la experiencia musical.

Por otro lado, tenemos la expresión emocional que evidenciamos en aquella música donde prima lo discursivo-verbal, preferida por nuestras sujetas de estudio de mayor edad, donde las letras funcionan como elemento articulador.

Música, rehabilitación y reinserción

Las funciones que debe cumplir la cárcel, según lo que esta misma declara, comprende la rehabilitación y la reinserción.

Muchos autores (Holmes y Rahe 1967; Valdés y Florez 1985; Dechiara y Furlani 2009; Ruiz 2007; Ayuso 2000; Echeverri 2010) mencionan que los principales aspectos que se ven mellados al ingreso a la cárcel comprenden la identidad, la autoestima, las relaciones sociales y la expresión emocional.

Las entrevistadas aluden constantemente al bienestar emocional que les brinda la práctica musical, tanto institucional como cotidiana. La música se constituye como un medio propicio de expresión y de desahogo de los padecimientos que supone la cárcel: "Si pu, porque así me siento más tranquila, baja mi ansiedad"².

La práctica musical favorece la generación de vínculos afectivos, permitiendo un replanteamiento de las relaciones de las sujetas con su realidad, y reconsiderando la vivencia en comunidad y sociedad. Esto es altamente concordante con lo dicho por Pastor y Rodríguez (2013) quienes exponen que la práctica artística compromete a todos los actores en una intervención de este tipo "transformando su originaria dimensión poética en un acto performativo de integración" (353).

Música, mujer y espacios carcelarios

Según lo que nos declaran nuestras sujetas de estudio, la música se presenta como un medio para expresar su femineidad a través de prácticas del baile o el canto. Las entrevistadas demuestran la necesidad de poder reafirmar su ser-mujer como parte de su identidad, aspecto que se ve muy afectado por la experiencia de privación de libertad. A modo de ejemplo, "Sí, por ejemplo la Saya, en la mujer es súper femenino y los hombres saltan, y el profe a nosotras nos hacían saltar"³.

- 2) Entrevista a reclusa, 3 de octubre del 2018.
- 3) Entrevista a reclusa, 20 de noviembre del 2018.

Fundamentado en lo dicho por Natalia Ojeda (2013) y en lo que pudimos percibir, las mujeres internas tienden a ser más cooperativas entre ellas, logrando formar fuertes lazos afectivos más demostrativos (237-254). La práctica musical soporta y posibilita estos vínculos.

También, porque si no lo hubiesen escuchado, si no hubiesen bailado, o no se hubieran motivado a mí a enseñarme a bailar que tengo menos ritmo que una gotera (risas) Entonces las niñas, ponían salsa, se ponían a bailar y yo, claro, cantaba, etc. pero me agarraban y 'ya po Pauli se baila así, se hace esto, se hace lo otro', y ahí estábamos todo el día⁴.

Música y maternidad

Uno de los aspectos más importantes para la mujer privada de libertad, es el tema de la maternidad. Según Quidel (2007), "la preocupación por ellos [los hijos] está presente en toda su vida carcelaria y en muchas ocasiones se convierte en una verdadera obsesión" (299).

Constatamos que la música funciona como un medio de transmisión y comunicación de sus sentimientos y una manifestación del apego.

Las mujeres son muy sobreprotectoras con los hijos [...] Sipo, es el triple. Es el triple, hay cariño, uno se pierde muchas cosas y que los niños son felices y que los niños corran porque al final, como mamá no los puedes proteger afuera, los puedes proteger adentro. Entonces somos más sobreprotectoras⁵.

Música y regulación de ánimo

Observamos cómo la música afecta en los estados anímicos de nuestras sujetas de estudio. Muchas de ellas mencionan que la música las relaja, las desestresa o las acompaña en la vivencia de diversas emociones.

Obvio, la música es sanadora, es terapéutica, es sanadora. Para todo estado de ánimo tienes como tu tema, o no sé po, si querí llorar poní tu tema llorón, si te querí reir tení tu tema regalón, si quieres bailar también⁶.

La música como acompañamiento

Nuestras sujetas de estudio declaran que la música la sienten como una compañera, sirviendo como un sucedáneo de los vínculos en los momentos de soledad. "No me gusta estar sola tampoco, y como no me gusta estar sola escucho música".

La música como facilitadora para generar o mantener vínculos afectivos

En relación al hecho musical se puede establecer lo que Laura Rúa (2016) denomina como un "lugar de conservación de la identidad", que comprende la memoria colectiva, el arraigo y el apego afectivo (171-194). De esta manera, podemos constatar en los testimonios de nuestras sujetas de estudio la función de la música como facilitadora para generar o mantener vínculos.

- 5) Entrevista a reclusa, 3 de octubre del 2018.
- 6) Entrevista a reclusa, 3 de octubre del 2018.
- 7) Entrevista a reclusa, 3 de octubre del 2018.

En primer lugar, a través de la experiencia de la maternidad donde declaran que ciertas músicas o cantar por ejemplo, ayuda a "sentir a sus hijos" con ellas.

El tema de la película, sí, una película que a ella le gustaba y yo dale, y lo escuchaba y lo escuchaba llorando así po, como condená a muerte, pero era la forma de sentirla conmigo⁸.

Asimismo, el afecto y los lazos generados en el taller de musicoterapia y la práctica coral han incidido positivamente en la propia experiencia musical. En consecuencia, la práctica musical genera un sentido de pertenencia que, según Ramírez (2006), crea identidades públicas, en este caso en las reclusas, creando una red de significados compartidos (243-270).

Música y evasión de la realidad

Por otro lado, reconocemos la función de evasión de la realidad, donde la música es el espacio de proyección de un anhelado estado de libertad, de recuerdos o de una plena vivencia del presente. "Nos vamos pa la calle, al menos yo me voy pa la calle con la mente mía, con la música". "Es que nos olvidamos un poquito que estamos presas"¹⁰.

La música como medio de entretención o de distracción

La música también tiene su aspecto lúdico que se manifiesta en la generación de momentos de distensión y entretención.

Eso lo complementa, porque a mí me gusta mucho tejer. Entonces yo para entretenerme y concentrarme, escucho música y tejo. Entonces así podía estar toda la tarde en la custodia, toda la tarde. [...] estábamos muy aburridas cantábamos cualquier tontera y así se nos pasaba la tarde¹¹.

Música, autopercepción e identidad

En el entorno carcelario, es imperante tener un espacio en el cual sancionar la identidad. Creemos que la música puede brindar ese espacio. Respecto a esto, nuestras sujetas de estudio sancionan su identidad por medio de los gustos musicales, la raigambre a una tradición cultural, generacional o de estilo de vida. "A mí me gusta la música cumbia, porque lo más tradicional de Bolivia es la cumbia" "2. "Por la edad de nosotras también" "13. "Sí, porque la música que escuchan estas niñas es muy rara" "14.

A modo de fundamentación, Sabatella (2009) nos dice en su artículo "Música e identidad":

La identidad personal es la percepción y vivencia que el individuo tiene de sí mismo como poseedor de unas determinadas competencias y habilidades, unas necesidades, intereses y valores concretos, con unos proyectos e ilusiones que desearía lograr y satisfacer; como una realidad organizada y cohesionada que permite integrar las distintas experiencias personales como elementos que encuentran su sentido dentro del proyecto vital global que le define como persona (2).

⁸⁾ Entrevista a reclusa, 3 de octubre del 2018.

⁹⁾ Entrevista a reclusa, 12 de octubre del 2018.

¹⁰⁾ Entrevista a reclusa, 12 de octubre del 2018.

¹¹⁾ Entrevista a reclusa, 3 de octubre del 2018.

¹²⁾ Entrevista a reclusa, 20 de noviembre del 2018.

¹³⁾ Entrevista a reclusa, 20 de noviembre del 2018.

¹⁴⁾ Entrevista a reclusa, 20 de noviembre del 2018.

Por otro lado, damos cuenta cómo la práctica musical funciona como un lugar en el cual la mujer que está recluida busca ser reconocida más allá de su calidad de persona privada de libertad.

Es algo que te cambia, que mi hija que es joven y mi nieta, yo que nunca cante, y que estén sentadas ahí en la navidad y que me sientan cantar, se sientan emocionadas porque, cambio po, si todo lo que sea positivo es un cambio¹⁵.

Conclusiones e implicancias

Para finalizar, en esta investigación podemos constatar la importancia de la música en la vida cotidiana de las mujeres que constituyen nuestro caso de estudio. El valor que ellas le otorgan a la música crece en este espacio, una opción que hace de su estadía en la cárcel un poco más tolerable.

Sumado a esto, reconocemos que la gran implicancia que la música puede tener en el proceso de reinserción y rehabilitación en personas privadas de libertad está relacionada estrechamente con la mantención, construcción y reformulación de la identidad.

Ahora bien, hemos dado cuenta a lo largo de esta investigación que reiteradamente la prisión resulta una alternativa bastante ineficaz a la hora de atender a la problemática del delito, de la reinserción y rehabilitación, y que la configuración de esta se encuentra profundamente ligada a los paradigmas de las sociedades en las que se inserta, generalmente priorizando la idea del castigo más que el compromiso con la reinserción y rehabilitación.

Consideramos necesario que exista retroalimentación y crítica sobre los resultados y verdaderas implicancias del sistema penitenciario, tal como se ha instituido a lo largo de la historia. Dejar de considerar a la prisión "como algo natural, sin alternativa y como consecuencia obligada frente al delito" (Díaz 2007, 171).

Bibliografía

- Arévalo Leal, Karen, Vicente González Gutiérrez. 2015. Estado actual del derecho penitenciario en Chile: bases para el establecimiento de una reforma. Santiago: Universidad de Chile.
- Dechiara, Paula, Liza Furlani, Nerina Gutiérrez, y Paula Kratje. 2009. "Efectos del cautiverio de las cárceles sobre las personas privadas de libertad". Revista de Epistemología y Ciencias Humanas: 161-190.
- Díaz Cortés, L. 2007. "Algunas consideraciones sobre el castigo. Una perspectiva desde la sociología". *Derecho Penal y Criminología* 28, núm. 83: 141-176. http://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derpen/article/view/971/921. (Consultado el 28 de agosto del 2018).
- Echeverri, Jaime Alberto. 2010. "La prisionalización, sus efectos psicológicos y su evaluación". *Pensando Psicología* 6, núm. 11: 157-166. <a href="http://www.academia.edu/24562555/A La prisionalizaci%C3%B3n sus efectos psicol%C3%B3n sus efectos psicológicos y su evaluación". *Pensando Psicología* 6, núm. 11: 157-166.

 <a href="http://www.academia.edu/24562555/A La prisionalizaci%C3%B3n sus efectos psicol%C3%B3n sus efectos psico
- Escobar, Jazmyne, y Francy Bonilla-Jiménez. 2011. "Grupos focales: una guía conceptual y metodológica". *Cuadernos hispanoamericanos de psicología* 9, núm. 1: 51-67.

- Herman, Judith. 2004. Trauma y recuperación: cómo superar las consecuencias de la violencia. Madrid: Colección Espasa.
- Ojeda, Natalia. 2013. "Cárcel de mujeres. Una mirada etnográfica sobre las relaciones afectivas en un establecimiento carcelario de mediana seguridad en Argentina". Revista Sociedad y Economía, núm. 25: 237-254.
- Pastor Comin, J. J., y C. Rodríguez Yagüe. 2013. "Educación en prisión y reinserción social: la intervención musical desde un paradigma cognitivo-conductual". *Educatio Siglo XXI* 31, núm. 2: 347-366. https://revistas.um.es/educatio/article/view/187671. (Consultado el 24 de abril del 2018).
- Quidel Gacitúa, Carolina. 2007. "Sistema penitenciario chileno: aspectos sociales y psicológicos". *Cuadernos de neuropsicología* 1, núm. 3: 296-302. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci-arttext&pid=S0718-41232007000300012. (Consultado el 28 de agosto del 2018).
- Ramírez Paredes, Juan. 2006. "Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social". Revista Sociológica 21, núm. 60: 243-270.
- Rúa, Laura Melissa. 2016. "Construcciones socioespaciales en el encierro: la cárcel Bellavista". Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía 25, núm. 1: 171-194.
- Sabbatella, Patricia L. 2007. "Música e identidad: musicoterapia grupal en esquizofrenia". Interpsiquis.
- Schäfer, Tomas, Peter Sedlmeier, Christine Städtler, y David Huron. 2013. "The Psychological Functions of Music Listening". *Frontiers in Psychology* 4, núm. 551. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3741536/. (Consultado el 6 de abril del 2018).
- Wheeler, Stanton. 1961. "Socialization in Correctional Communities". *American Sociological Review* 26, núm. 5: 697-712.

https://www.researchgate.net/publication/271752236 Socialization in Correctional Communit ies. (Consultado el 24 de abril del 2018).

Biografías

Natalia Cortés Largo es Licenciada en Música de la Universidad de La Serena y alumna de la cátedra de guitarra clásica de Francisco Vergara. Desde el 2017 participa del Ensamble de Guitarras de la Universidad de La Serena dirigido por este mismo profesor. Asiste al Seminario Internacional de Guitarra Clásica en La Serena. Asistió en calidad de expositora al X Congreso Chileno de Musicología 2020 Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores.

Contacto: natalia.fercort@gmail.com

Pía Tamayo Azola es Licenciada en Música de la Universidad de La Serena y profesora de viola de la Academia Pedro Aguirre Cerda. Se desarrolla como intérprete en la Orquesta Filarmónica de La Antena participando de una diversidad de conciertos y giras desde el 2018. Se ha desempeñado como soprano en el Coro de Estudiantes de la Universidad de La Serena (2017-2018) dirigido por Gonzalo Tomckowiack, en diversos montajes a cargo de José Luis Domínguez y Rodolfo Fischer. En su desempeño como instrumentista, ha participado en la Orquesta Sinfónica Juvenil Jorge Peña Hen (2018-2019), Orquesta Universitaria de la Universidad de La Serena (2015), Orquesta de Niños del Valle de Elqui (2013-2015) y Orquesta Gabriela Mistral de Vicuña (2008-2012). Además, ha tomado cursos de dirección con Hugo Domínguez (2018) y Alejandro Meléndez (2020) y de lutería con Reynaldo Ferrera (2019), especializándose en cuerdas frotadas.

Contacto: piatamayoazola@gmail.com

Montserrat Venegas Fernández es Licenciada en Música de la Universidad de La Serena. Alumna de la cátedra de piano de Victoria Vial, ha tomado Clases Magistrales con destacadas pianistas como Beatrice Bertold (Alemania), Luisa Splett (Suiza) y Malgorzata Walentynowicz (Polonia). Participó del Taller de Técnicas Pedagógicas dictado por la pianista Ariadna Colli (2016-2018), abordando la práctica de música de cámara y solista. Ha participado con la Orquesta Universitaria de la Universidad de La Serena (2018-2019), la Orquesta Filarmónica de la Escuela Experimental de Música Jorge Peña Hen (2019) dirigida por Manuel Figueroa y la Orquesta Barroca "La Extravagante" dirigida por Tatiana Espinoza. Por otro lado, se ha desenvuelto en el ámbito de la gestión cultural, motivando diversas actividades entre las que destacan los Conciertos Estudiantiles "InContra Música", el proyecto de Talleres y Charlas Kinesiológicas y Fonoaudiológicas para los estudiantes del Departamento de Música y el Ciclo Conferencias "De Mujeres y Música".

Contacto: monvenfer@gmail.com

Antoine Freychet

Los paseos sonoros como prácticas críticas, pedagógicas y cotidianas de la escucha

Resumen

El paseo sonoro es una actividad desarrollada desde finales de los años sesenta por músicos y artistas sonoros como Max Neuhaus, R. Murray Schafer y Hildegard Westerkamp. Esta práctica, en la que orientamos nuestra escucha hacia lo que nos rodea, consiste en establecer a través de nuestra percepción y nuestros afectos una relación con el ambiente, para luego fortalecerla y extenderla. Los participantes siguen trayectos e indicaciones que permiten conducir, amplificar, cambiar y, especialmente, diversificar las maneras de aprehender los sonidos. A pesar de que esta práctica se centra en lo sonoro, ella concierne diversos campos de sensibilidad: los otros mundos sensitivos —visual, olfativo, corporal, etc.—; la imaginación; y la memoria. Asimismo, los paseos sonoros no solo son una nueva forma de producción artística: ellos ponen en juego nuestra relación con el mundo y nuestras lógicas existenciales. En el presente texto se desarrollarán tres dimensiones de los paseos sonoros:

- 1. Tienen un potencial de empoderamiento: requiriendo medios mínimos, los paseos sonoros producen una receptividad sensible y un conjunto de desplazamientos que pueden revelar y desafiar las distribuciones espaciales y sensibles dominantes. Además, ponen la experiencia encarnada, situada y compartida de los participantes en el centro de la producción artística, ofreciendo un espacio para extender sus posibilidades de sentir, pensar y actuar —en común—.
- 2. Son ocasiones de aprendizaje: a través de la sensibilización hacia nuestro entorno, asimilamos las diversas actividades humanas, animales y vegetales que tienen lugar en el ambiente, y la interacción entre ellas. Así, aprendemos y desarrollamos una estética ecológica.
- 3. Se pueden insertar en situaciones cotidianas: a través de la atención a los detalles, lo marginal y lo que generalmente pasa desapercibido, estamos desestabilizando la obviedad de lo cotidiano; presentando lo que subyace en lo ordinario.

Palabras clave: ecología sonora, empoderamiento, aprendizaje, vida cotidiana.

Soundwalks as critical, pedagogical and daily listening practices

Abstract

The soundwalk is an activity developed since the late 1960s by musicians and sound artists such as Max Neuhaus, R. Murray Schafer and Hildegard Westerkamp. This practice, in which we direct our listening towards what surrounds us, consists of establishing, through our perceptions and our affect, a relationship with the environment, and then strengthening and extending it. Participants follow paths and indications that allow them to direct, amplify, change and, especially, diversify ways of apprehending sounds. Although this practice focuses on sound, it concerns various fields of sensitivity: the other sensitive worlds (visual, olfactory, bodily, etc.); the imagination; and memory. Likewise, soundwalks are not only a new form of artistic production: they bring into play our relationship with the world and our existential logics. In this text three dimensions of soundwalks are developed:

- 1. they hold an empowering potential: requiring minimal resources, soundwalks produce a sensitive receptivity and a set of movements that can reveal and contest dominant spatial and sensitive distributions. In addition, they put the embodied, situated and shared experience of the participants at the center of artistic production, offering a space to extend their possibilities of feeling, thinking and acting (in common).
- 2. they are learning opportunities: through sensitization towards our environment, we assimilate the various human, animal and plant activities that take place in the environment, and the interaction between them. Thus, we learn and develop an ecological aesthetic.
- 3. they can be inserted in everyday situations: through attention to detail, the marginal and what generally goes unnoticed, we are destabilizing the obviousness of everyday life, presenting what underlies the ordinary. Keywords: sound ecology, empowerment, learning, daily life.

Los paseos sonoros como prácticas críticas, pedagógicas y cotidianas de la escucha

Presentación

Actualmente estoy cursando un doctorado en Musicología, en la universidad de Saint-Denis, ubicada en las afueras de París, Francia. Mi tesis trata de las prácticas artísticas de la ecología sonora, es decir sobre las y los artistas que proponen estrategias o situaciones que nos conducen a escuchar el mundo de manera especial: de manera particularmente sensible, consciente, que tal vez podríamos llamar "musical".

Trabajo sobre tres tipos de propuestas artísticas: 1) las instalaciones; 2) las composiciones basadas en grabaciones de campo (*fields recordings*); 3) los paseos sonoros. La idea, con esas prácticas, es abrir lo musical a nuevas estéticas: situadas, atmosféricas, participativas, inmersivas, documentales o cotidianas. De llevar la música a un punto donde se mezcla con la ecología, entendida como vinculación de un sujeto —aquí el sujeto de la escucha— con el medio ambiente —lado ambiental—, con los otros —lado social— y con su propia subjetividad —lado mental— (Guattari 1996 [1989]).

En efecto, estas prácticas suponen una escucha de los sonidos de los fenómenos naturales, de los animales, del cuerpo, como sonidos que pueden ser musicales. Supone también que la situación, la experiencia, forma parte del trabajo estético y musical.

Desde hace cinco años, con un colectivo compuesto por Raphaël Bruni, Anastasya Chernigina y yo realizamos paseos en varias situaciones. En esta ponencia, voy a desarrollar tres ideas, basadas en tres experiencias: la primera es una serie de paseos con adolescentes no escolarizados, que tuvo lugar en noviembre 2019; la segunda es otra serie de paseos sonoros, en una escuela primaria, en 2016; y la tercera es un único paseo, en la universidad, en mayo 2019.

Generalidades sobre los paseos sonoros

Los paseos sonoros, en la forma en que los estudiamos, emergieron hacia finales de los años sesenta y tuvieron un desarrollo importante —iniciando la diversidad de prácticas que conocemos ahora— en los años setenta, a la vez en el ámbito del arte sonoro y de la música experimental —con personas como Max Neuhaus o Christina Kubisch—, y en el ámbito de la ecología acústica —Murray Schafer, Hildegard Westerkamp o Andra McCartney—.

Durante un paseo sonoro caminamos en silencio, en general en grupo, para escuchar lo que nos rodea, y tomar conciencia de los sonidos que encontramos en los lugares que cruzamos. Así se define básicamente esta práctica.



Imagen 1. Video de un paseo sonoro a Saint-Denis, con Hildegard Westerkamp, 2016.

Si a partir de esta base se puede complejizar, y mezclarse con varias disciplinas —urbanismo, paisajismo, geografía, pedagogía y otros—, antes de todo es una práctica artística, porque aumenta nuestra conciencia sonora, nuestra sensibilidad al espacio, a los micro detalles, al cuerpo y a las interacciones sonoras —eso está incluido en una definición extensa de lo "musical"—.

Por eso las y los artistas tienen un papel importante: el papel de iniciar y desarrollar una escucha consciente. No producen los sonidos, pero producen una mediación entre el auditor y su medio sonoro, proponiendo lugares con sonidos interesantes, trayectos con contrastes y, sobre todo, instrucciones para la escucha. Y, en el fondo, esas y esos artistas permiten a todas y todos los participantes volverse, también, artistas: porque participan del proceso creativo.

Potencial crítico y empoderamiento

Los paseos sonoros tienen un poder crítico: contradicen las condiciones y las lógicas de producción dominantes de las industrias e instituciones artísticas. También permiten revelar y cuestionar las distribuciones espaciales y sensibles dominantes: Elena Biserna (2015) considera el paseo sonoro como una ocasión para hacer participar de manera efectiva y crítica a la realidad cotidiana, durante la cual se pueden abrir nuevas relaciones con los lugares y nuevas posibilidades de acción. Por eso, para pensar lo que ocurre en ciertos paseos sonoros, considero pertinente la noción de "empoderamiento". Esta noción viene de los estudios culturales —especialmente feministas y decoloniales: Magdalena León 2017, por ejemplo—, de las ciencias de la educación (Freire 1970), de la psicología comunitaria (Lavallée y Le Bossé 1993) y de las reflexiones filosóficas sobre el poder. Entonces, esta noción mezcla apuestas políticas, psicológicas, educativas y afectivas.

El empoderamiento corresponde a un proceso virtuoso en el cual un sujeto, 1) toma conciencia, y acepta el hecho de que hay elementos problemáticos en su situación; 2) se da cuenta que puede determinarse a sí mismo más de lo que creía y que puede operar cambios; 3) realiza acciones transformativas. Y, efectuando estas acciones, se da nuevas habilidades para pensar y participar en su mundo. El poder que corresponde a esta noción no es un poder que se gana en desmedro de los demás, pero es generativo: lo que genera es una intensidad existencial, una intensidad afectiva. No es un *poder sobre* —personas o cosas—,sino un *poder con*, un *poder por* y un *poder interior*. 1) un *poder con* porque es colectivo; 2) Un *poder por* porque es orientado hacia la acción; 3) Un *poder interior* porque implica transformaciones psicológicas, aperturas simbólicas y éticas (León 1997)¹.

Para ilustrar esta idea, voy a presentar una serie de paseos sonoros que hicimos con Anastasya Chernigina, Raphael Bruni, en octubre 2019. El mismo, fue realizado con adolescentes no escolarizados —y con problemas de familia, psicológicos, conductuales—, durante un mes: dos días cada semana, salimos a escuchar el medio ambiente, con tiempos de grabación y compusimos con los sonidos captados. También hicimos, eventualmente, talleres de improvisación.

Un problema central fue mostrar que otras relaciones con el medio ambiente y otras maneras de comunicar eran posibles. El hecho es que esos adolescentes comunican con provocación, agresividad y, sobre todo entre ellos, con palabras degradantes. Se trató de dar un espacio para otras cosas que la comparación, la justificación y la dominación. De emancipar la atención, el imaginario y las interacciones sociales, de la falta de confianza y de la necesidad de protegerse. La verdad es que fue difícil, y los cambios fueron muy sutiles. A veces había muchos enfrentamientos con los adolescentes: fue un mes muy agotador.

¹⁾ En este texto, Magdalena León retoma los conceptos desarrollados por Steven Lukes en Power: A Radical Vien, publicado en 1974.

Pero ocurrieron cambios, como lo ilustra la situación siguiente: durante el último paseo, nos acostamos en un parque, ojos cerrados. Uno por uno, los participantes deberían mencionar un sonido y explicar de dónde venía. El comienzo fue un poco caótico, pero después de unos minutos estuvieron inmersos en el ejercicio. Sentimos, al verlos y en vista de los sonidos nombrados, un cambio de estado: la escucha se volvía al mismo tiempo más global y más precisa, más sensible a las dinámicas espaciales y a los sonidos de baja intensidad. Les gustó mucho esta actividad, pidieron continuarla. Esta, para ellos nueva, forma de escucha mostró que aumentó su confianza en relación con sus propias facultades de aprender, de sentir y de sus derechos a expresar sus impresiones y sentimientos. Aumentó, también, su estabilidad frente al grupo. Propongo escuchar una grabación de Enzo, quien al principio estaba muy desconcentrado, y que luego focalizó su atención, poco a poco, sobre eventos sonoros muy precisos.

Aprendizajes experienciales

Con una escuela primaria, hicimos otra serie de paseos. La actividad tuvo lugar en el bosque de Meudon. Después de los paseos, hicimos unas composiciones colectivas. No voy a detenerme en esos experimentos, por falta de tiempo. Me permito decir, simplemente, que las ideas que aparecen a continuación provienen de los mismos.



Imagen 2. Video de un paseo sonoro en Meudon, 2016 (11'-12'). Podemos ver a niños (ocho a diez años) escuchando, con una escucha "desnuda" o a través de un micrófono, con mucha atención: los árboles del bosque de Meudon, un río, como acercan el micrófono a las hojas, etc.

Con este tipo de práctica, opera una fusión entre aprendizaje y estética, y van juntas la conciencia afectiva y la conciencia cognitiva. De hecho, defiendo las tesis de las pedagogías experienciales (Albarello et al. 2013) y de la cognición corporizada — embodied cognition—, que, para decirlo rápidamente, definen el aprendizaje como un encuentro, una co-determinación, entre un sujeto en curso de transformación y una situación. La experiencia, mezclando afectos, acciones, memoria, trabajo de conceptualización, produce cambios estructurales en el sujeto: inclina las co-relaciones que existen entre él y su medio ambiente. Es decir, que el aprendizaje tiene que ver con los mundos sensibles y los mundos de acciones posibles, cuyo sentido emerge en situación.

Quisiera mencionar cuatro objetivos generales de una educación musical experiencial, tomando en consideración la ecología sonora: 1) La formación, a través de la escucha, de un sentido estético ecológico —una sensibilidad hacia nuestro entorno—; 2) La creación de saberes holísticos relacionados con los sitios recorridos, las actividades humanas, animales, vegetales, entre otros, que tienen lugar allí; 3) La experimentación de un sentir compartido; 4) La iniciación en ciertos conocimientos técnicos —informáticos— o teóricos —acústicos, biológicos—.

Nuevas relaciones con lo cotidiano

Con los paseos sonoros, nuestra atención se dirige hacia las cosas y los eventos cotidianos; y nuestras relaciones con los mismos, cambian. Más exactamente, accedemos a lo *infracotidiano*, lo *infraordinario*—como dice Georges Pérec—, lo *infraleve*—como dice Marcel Duchamp—. Acceder a lo infracotidiano o a lo infraordinario quiere decir que tomamos conciencia de la singularidad de las cosas y de las situaciones. Nos damos cuenta de las diferencias ínfimas que existen entre ellas: la diferencia entre el sonido de tal auto y de tal otro, las diferencias de frecuencia, de dinámica espacial y de perfil de intensidad, y las interacciones entre ellos; y con lo demás del paisaje sonoro. Para decir esto de otra manera, se trata de desestabilizar la evidencia de lo habitual, de volverse disponible a lo imprevisto que tiene lugar dentro del ordinario y al poder afectivo, imaginario, narrativo, de los micro-eventos.

El infraleve es muy parecido, pero insiste sobre lo casi-imperceptible, sobre lo efímero y lo intangible. Por eso esta noción es adecuada para pensar el sonido, que es un fenómeno obviamente vinculado con el tiempo. Como dice Roberto Barbanti (2011), el sonido y el sujeto de la escucha pertenecen al mismo flujo temporal.

Para terminar, me permito reproducir un extracto que viene de un paseo sonoro que tuvo lugar en la universidad, en mayo 2019. Durante la discusión que siguió al paseo, los participantes hablaron de los efectos del experimento sobre la percepción de los lugares que atravesamos, que fueron en el fondo lugares muy banales. El extracto mezcla los comentarios de la conversación que siguió al paseo y los sonidos en cuestión:

Ejemplo 4: Extracto de una pieza que resulta del paseo sonoro en la universidad Paris 8, mayo 2019. Podemos escuchar los testimonios siguientes: 1) "Tuve una experiencia cinestésica, es decir, [además del aspecto sonoro], fui muy consciente [de las margaritas] que vi, de las briznas de hierba que me rozaron, de las hojas, todo eso" (Calume); 2) "El más mínimo movimiento comienza a tener peso y significado... Para mí fue muy muy sorprendente darme cuenta de que fue inducido por el lugar, los sonidos, los colores, la luz y la presencia de los otros. [...] Vi que cambiaron nuestros movimientos, que se volvieron muy cuidadosos, muy juguetones, notoriamente muy sensibles" (Elisabeth).

Bibliografía

Albarello, Luc, et al. 2013. Expérience, activité, apprentissage. París: Presses Universitaires de France.

Barbanti, Roberto. 2011. "Écologie sonore et technologies du son". Sonorités 6: 11-42.

Biserna, Elena. 2015. "Mediated Listening Paths: Breaking the Auditory Bubble". Wi: *Journal of Mobile Media* 9, núm. 2. http://wi.mobilities.ca/elena-biserna-mediated-listening-paths-breaking-the-auditory-bubble. (Consultado el 5 de septiembre de 2019).

Dávila, Thierry. 2002. Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle. París: Éditions du Regard.

Freire, Paulo. 1970. Pedagogía del oprimido. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Guattari, Félix. 1996 [1989]. Las tres ecologías, Valencia: Ediciones Pre-texto.

Lavallée, Marguerite, y Yann Le Bossé. 1993. "Empowerment et psychologie communautaire. Aperçu historique et perspectives d'avenir". Les cahiers internationaux de psychologie sociale, núm. 18. https://www.fse.ulaval.ca/ladpa/recherche dpa/articles comite lecture/empowerment psychologie communautaire perspectives avenir/. (Consultado el 7 de septiembre de 2019).

León, Magdalena. 1997. Poder y empoderamiento de las mujeres. Bogotá: Tercer Mundo.

Valentine, Vincent. 2003. "Éducation musicale et ERE : Éléments d'un cadre axiologique". *Vertigo* 2, núm. 4. https://journals.openedition.org/vertigo/4482?lang=pt. (Consultado el 15 de septiembre de 2019).

Westerkamp, Hildegard. 2006. "Soundwalking as Ecological Practice". The West Meets the East in Acoustic Ecology, proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology. Hirosaki: Hirosaki University. https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=14&title=%E2%80%8Bsoundwalking-as-ecological-practice-. (Consultado el 25 de septiembre de 2019).

Biografía

Antoine Freychet realiza actualmente un doctorado en Musicología en la Universidad Paris VIII, específicamente en el laboratorio MUSIDANSE, tras haber obtenido la beca COMUE-UPL. Su tesis se titula Démarches artistiques et préoccupations écologiques: les inclinations de l'écoute dans l'écologie sonore ("Enfoques artísticos y preocupaciones ecológicas: las inclinaciones de la escucha en la ecología del sonido"), y es desarrollada bajo la dirección de Makis Solomos. Asimismo, Antoine Freychet es miembro activo del proyecto de investigación Arts, écologies, transitions ("Artes, ecologías, transiciones"), proyecto perteneciente a la misma casa de estudios, y del comité de redacción de la revista Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société ("Filigrana. Música, estética, ciencias, sociedad").

Contacto: <u>freychet.antoine@gmail.com</u>.

Ariel Grez Valdenegro

Análisis lúdico de la escucha cotidiana. Propuesta de marco para avanzar hacia una prosaica de la escucha

Resumen

El presente artículo es una aproximación interdisciplinar a la escucha musical que aplica conceptos del ámbito de la lúdica, entendiendo a este campo como el estudio del aspecto de juego de la cultura. Para tal efecto, se describirán dos marcos categoriales propios del análisis de videojuegos (Calleja 2011; Roth 2017), así como la forma en la que estos se pueden aplicar a la escucha musical, con un énfasis en las situaciones cotidianas. De esta manera, se pretende construir las bases para un abordaje de la escucha que la comprenda más allá de la mera recepción de sonidos, sino que contemple su complejidad como actividad encarnada, mediada y situada (Domínguez 2019), con especial atención al aspecto interactivo que surge al situarnos en la intersección entre estética y lúdica (Mandoki 2006b). Además, se proyecta el rendimiento de la autoetnografía (Bénard 2019), como metodología para disponer de la experiencia personal, cuyos frutos permiten la elaboración de textos críticos que movilicen un diálogo en torno a la escucha musical.

Palabras clave: escucha, cotidiano, lúdica, música, estética

Ludic analysis of everyday listening. Proposal for a framework to move towards a prosaic of listening

Abstract

This article presents an interdisciplinary approach to the experience of listening to music that applies concepts from the field of ludics, understanding this field as the study of the play aspect of culture. To this end, I will describe two frameworks for categories that are unique to videogame analysis (Calleja 2011; Roth 2017), and the ways in which these can be applied to listening to music, with an emphasis on everyday situations. In this way, I intend to contribute to the foundations for an approach to listening that comprehends it as more than the mere reception of sounds, but rather contemplates its complexity as an incarnated, mediated and situated activity (Domínguez, 2019), with special attention to the interactive aspect that arises at the intersection of aesthetics and ludics (Mandoki 2006). Additionally, I will account for the effectiveness of autoethnography (Bénard 2019), as a methodology to deploy personal experience, whose fruits facilitate the elaboration of critical texts that mobilize a dialogue around musical listening.

Keywords: listening, everyday, ludics, music, aesthetics.

Análisis lúdico de la escucha cotidiana. Propuesta de marco para avanzar hacia una prosaica de la escucha

Cotidianamente, escuchar música constituye una experiencia que está muy presente en la vida de todos y todas, de distintas maneras y a través de diversos soportes. Sin embargo, y a pesar de que existen diversas investigaciones que profundizan en esta experiencia, se puede apreciar cómo siguen persistiendo ideas que la caracterizan como un proceso racional, unidireccional o de contemplación artística, y en especial en las academias de formación musical.

La presente investigación busca métodos interdisciplinares que permitan ampliar nuestra comprensión de la escucha musical, con un énfasis en la experiencia cotidiana de escuchar. Esto lo haré desde la perspectiva de que la escucha es una *performance*, por lo que se puede analizar como tal y por lo tanto se puede nutrir conceptualmente de otros campos como la estética o la lúdica.

Estudié Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música en la Universidad de Chile, donde se me presentó sistemáticamente una forma de comprender la escucha durante largos años. Con el objetivo de contribuir al debate interno de dicha carrera, cerré mi proceso formativo con una memoria de título en la que indagué históricamente en la forma de comprender ciertos conceptos en la academia local (Grez 2020), analizando una muestra de memorias de título (Acevedo y León 1993; Marcia, Leiva y Wotherspoon 1985; Alcalde y Silva 1981; Calonge et al. 1976; Castro 2013; Contreras 2016; Donoso 1996. Esquivel y Pérez 2012; Martin y Púa 2010; Sangüesa,1985), que constituyen una valiosa fuente de información en tanto hito final de la formación en este programa.

Entre los resultados de esa investigación, está la constatación de que en esta academia la música se entiende desde una perspectiva universalista, y que la escucha se entiende como un proceso racional. Una de las cuestiones que me llamaron la atención fue la prevalencia de planteamientos más bien conservadoras, que reproducían ideas como los de Theodor Adorno (1976, 1-21) o Aaron Copland (1994, 27-35), caracterizando a la escucha como un proceso jerárquico, en tanto se describen taxonomías de tipos de oyente donde algunos serían más ideales que otros, por estar más cerca de la comprensión cabal de la estructura de la obra de arte musical. Esto se puede entender como una manera de comprender la percepción musical con un foco en lo racional, que poco considera al cuerpo o la experiencia colectiva de la música, y que finalmente tiene un compromiso con el canon centro europeo y el concepto mismo de la obra de arte musical. En mi memoria, me percaté de que estos conceptos se reproducen en la producción teórica de la comunidad estudiada, pero sin una discusión o comentario bibliográfico que diera cuenta de dicha influencia, o de la trayectoria de estas ideas en este contexto local. El hallazgo de mi investigación fue que, en la práctica, este traspaso es tácito, en el marco de esta academia particular.

Si bien dicha experiencia investigativa permitió realzar la deriva de estos conceptos en una comunidad específica, esta concepción de la escucha ha sido identificada y criticada por diversos autores, que a su vez proponen perspectivas divergentes. Philip Tagg (2003), describe que en las instituciones se ha dividido el conocimiento musical, teniendo por una parte a la música como conocimiento y al conocimiento sobre la música. El autor describe que mientras en este último ámbito nos hemos ocupado tanto del discurso metatextual —la teoría musical—, como del discurso metacontextual —relación música y cultura—, en el otro ámbito solo nos hemos ocupado de las competencias poiéticas: el hacer, tocar o componer la música. Para Tagg, esto dejaría fuera a las competencias recepcionales o estésicas: el cómo escuchar.

La producción académica en el ámbito de la escucha se ha desarrollado en el tiempo. Por ejemplo, Peter Szendy (2008) hace una revisión de cómo la crítica musical ha oscilado entre la descripción objetiva del texto musical y subjetiva de las impresiones que esta causa, lo que sería expresivo de un régimen de escucha que tiene como pre-supuesto la noción de obra, la cual trae una comprensión de la música regulada por su estructura y relacionada con un compositor, lo que enmascararía una gran diversidad de formas de vivir la escucha de cualquier música. Esto estaría intimamente ligado con el paradigma de la música absoluta de Hanslick (1947), el cual recordemos que es gran influencia para el proyecto nacional de institucionalización del conservatorio liderado por Domingo Santa Cruz. En oposición a esto, se puede encontrar la obra de autores como Marta García Quiñones (2010), quien plantea que la escucha es una técnica corporal, dado que implica "una disposición del cuerpo ligada a una cierta actividad y transmitida normalmente por imitación en un determinado contexto y lugar". Así, para la autora, la escucha se consolida como una performance socialmente aprendida. Más recientemente, Ana María Domínguez plantea que:

La escucha, como cualquier actividad humana, es un fenómeno encarnado, situado y mediado: "encarnado" porque apela al cuerpo de un sujeto sensible, "situado" porque nos remite a un sujeto social que configura su escucha desde diversas posiciones, y "mediado" porque se trata de una actividad condicionada por una diversidad de circunstancias de índole fisiológica, simbólica, tecnológica y contextual (Domínguez 2019, 94).

Así, se configurarían diversos *modos de escucha*. Y es precisamente en el marco de esta visión compleja y diversa del sonido se sostiene la hipótesis de este trabajo, si la escucha es una *performance*, se puede analizar como tal. En ese contexto, quisiera hacer un énfasis en las posibilidades de comprender esta performance como una que es intersubjetiva. Mi propuesta es que, para revisar esta característica, la teoría lúdica será de gran valor en tanto se hace cargo de lo interactivo.

Estética y lúdica

Esta noción, se puede sustentar desde el pensamiento estético de Katya Mandoki (2006a). Ella define a la estética como "el estudio de la condición de la estesis [como la] condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto". Es decir, el estudio de la condición sensible de los seres vivientes, por lo que el arte sería tan solo un ámbito más de la estética, desligándose de conceptos como la contemplación o la belleza.

La autora propone la diferenciación de la poética, como la estética de la producción artística, y pone el foco en otro concepto: la prosaica, la estética de lo cotidiano (Mandoki 2006a, 112-121). Este último concepto es el que da vida a esta ponencia, puesto que para la autora todas las interacciones sensibles son parte fundamental de la vida en sociedad, y son susceptibles de ser analizadas estéticamente. En ese sentido, un fenómeno como la música, que entenderemos tanto como un sistema de significación como una práctica socio-afectiva, puede revisarse desde las dos perspectivas: podemos estudiar la poética si nos centramos en las estructuras de las piezas u obras, o en la prosaica si revisamos todo el resto de las interacciones estéticas que tienen lugar en las actuaciones musicales. Aplicar esta perspectiva otorga una robustez teórica a propuestas como la del "musicar" de Christopher Small (1999), quien plantea que hacer música es más que solo tocar, o componer, sino que también escuchar, ensayar, pensar o cualquier actividad que haga posible las actuaciones musicales. Así, una propuesta como la de Small, que en mí puede perder operatividad por su amplitud, crece en sus posibilidades de ser aplicada a situaciones concretas, porque la propuesta de Mandoki nos libera del estricto estudio del objeto musical, a la vez que abre el campo a un análisis complejo, ya que entiende las relaciones estéticas siempre como intersubjetivas y al menos bidireccionales, y aporta categorías específicas para ello. De esta forma, podemos entender la escucha como una actuación tan importante como cualquier otra para que la música suceda.

En el mismo texto, Katya Mandoki (2006) tiende un puente con la disciplina que creo puede dar algunas claves para mi cometido: la lúdica. Ella plantea que "el juego es estético como la estética es lúdica. La estesis y la lúdica conforman el mismo ovillo con el que se teje lo social" (135). Ambos campos tendrían una íntima relación, dado que en ellos tienen lugar prácticas donde se intercambian significados sociales a través de relaciones sensibles, las cuales requieren de un compromiso físico y afectivo por parte de los actores involucrados, además de trazarse círculos mágicos en el espacio-tiempo donde tienen lugar estas interacciones, a la vez que se despliegan identidades y constituciones de la realidad particulares. En diálogo con Johan Huizinga (1980) y Robert Caillois (Caillois 2001), la autora considera que el juego no es solamente un aspecto de la cultura, sino que la constituye: la lúdica no estudiaría los juegos que tienen lugar en la cultura, sino que el aspecto lúdico de las culturas. De esta forma, se pueden estudiar las matrices sociales en su carácter lúdico, y también desde un punto de vista estético.

Conceptos lúdicos

En este marco, haré una trasposición de categorías de análisis de juegos y videojuegos para estudiar el aspecto interactivo y estético o prosaico de la escucha musical. En primer lugar, tomaré el concepto de videogame space, que es propuesto por Martin Roth (2017). Para el autor, el videojuego sería medio un donde ocurre permanentemente una negociación multifactorial, y esta característica tecnológica e interactiva del videojuego permitiría visibilizar espacios de negociación que en ocasiones son difíciles de apreciar en la música. Esto, porque para Roth existiría una negociación entre los diseñadores del videojuego quienes objetivan su proyecto en un código, que corre en un hardware específico con sus posibilidades y limitaciones, que a su vez es puesto en acto por un jugador a través de su interacción: el juego tiene lugar cuando se enciende la consola y se ejercen comandos. Estos comandos vendrían a definir la instancia —que el autor denomina videogame world—, instancia específica del videojuego que se está jugando, la que sería única e irrepetible, y cada vez que jugamos añadimos experiencias que amplían gradualmente el horizonte infinito de posibilidades, que denomina space. Si bien es una teoría diseñada para analizar videojuegos, mi hipótesis es que es aplicable al campo de la escucha musical.

En el ámbito de la escucha, es evidente que quien crea la música propone un tipo de experiencia estética y, como han dicho autores como Julio Mendívil (2016), esto implica una negociación semiótica con el oyente. Sin embargo, estas categorías que componen el espacio del videojuego, el cual es aplicable a la escucha, traen al frente realidades. Ejemplo, en el proceso creativo de la música en general hay distintas personas que objetivan en ella sus subjetividades —es decir, son diseñadores/as— de los cuales los más evidentes son sonidistas y productores, pero incluyendo también a diseñadores, escenógrafos y programadores, o a diseñadores de audífonos o parlantes, y programadores de software de reproducción de música. Todos estos actores determinan la forma de escuchar.

Por otra parte, también hace visible que las limitaciones o posibilidades de la tecnología utilizada también definen la experiencia de escuchar, ya sean estas tecnologías el *hardware* (reproductores, parlantes), al *software* (programas de reproducción, algoritmos de aleatoriedad de listas de reproducción), lo análogo (instrumentos, acústica de la sala), mnemotécnicas (partituras, clave americana), entre otras.

Finalmente, también nos sirve para comprender que la *performance* del escuchar impacta en esta negociación, tanto como lo es el movimiento de las manos de un videojugador al operar el control. No es lo mismo escuchar música atentamente con los ojos cerrados, que manejando o que haciendo aseo. Distintas actitudes corporales y sicológicas impactan en lo que nos hace sentir en un momento dado la música.

Este modelo de análisis nos permite dimensionar la complejidad de cualquier situación de escucha dada, mientras que por la otra nos permite describir el entramado de actores que negocian en una actuación musical, poniendo el foco en las/los oyentes.

Incorporación e involucramiento

Sin embargo, si bien dicho modelo sirve para identificar a los actores que toman parte en la escucha musical, no nos informa de las características de estas interacciones. Para ingresar en esta discusión, me es útil uno de los debates más extendido de los *game studies*, que es el de cuáles son los modos de relación entre jugador y videojuego. Durante la década pasada, tuvo lugar una acalorada discusión que profundizaban, contraponían y refutaban categorías como *inmersión*, o el verse sumergido en el mundo del videojuego, o de *compromiso* como la interacción corporal en pos de afectar el juego, o de *flujo*, como un estado intermedio. Gordon Calleja (2011) critica este debate, pues considera que los usos que se les ha dado a estos términos son inconsistentes y equívocos, y propone la noción de *incorporación*, en tanto el jugador *incorpora* el entorno virtual propuesto por el juego, en su subjetividad, a la vez que el jugador es *incorporado* al mismo entorno. Para el autor, este tipo de relación estaría compuesta por seis formas de *imolucramiento*, cada una con sus características, y mi propuesta es que todas ellas son analógicamente aplicables al campo de la percepción musical. Es en base a esa analogía que he realizado la adaptación de estas seis categorías, de la siguiente manera:

- Kinético: referido al control del personaje en el videojuego o avatar, y en específico a su movimiento. En el paralelo con la escucha, permite el análisis de las disposiciones corporales. Por ejemplo, puede ser descriptivo de la actitud de bailar mientras se escucha, o al mover la cabeza o el pie al ritmo de la música.
- Espacial: referido al involucramiento con el entorno, en términos de navegación y exploración. Al escuchar, sirve para analizar los cambios que generan la disposición espacial de los actores en la escucha. Por ejemplo, al desplazarse escuchando.
- Compartido: nivel que implica la revisión de las interacciones que se dan entre los distintos actores involucrados, ya sean virtuales o humanos. En el ámbito musical, puede referirse por ejemplo a las interacciones dadas en un concierto o en un debate sobre música.
- Narrativo: se refiere a la interacción entre el jugador y la narrativa del juego, tanto a nivel de aquella historia que está explícitamente descrita, como a la construcción que se genera en base a las acciones del jugador. En música, por ejemplo, podría estar dada por la asociación de músicas a la biografía personal o a propuestas narrativas en discos conceptuales.
- Afectivo: se refiere al compromiso emocional que tiene lugar al jugar. Utilizada en el contexto musical, serviría para revisar los distintos estados de ánimo que pueden suscitar distintos tipos de actuaciones musicales.
- Lúdico: nivel que se refiere a la interacción con las reglas del juego y con las decisiones que toma el jugador al respecto. En música, podría relacionarse con las reglas de la situación social de escucha, como el concierto, o con los sistemas de reproducción, como una lista de reproducción aleatoria.

La aplicación de este marco

Para poner a prueba estas nociones, realicé un ejercicio del que no daré cuenta en detalle en este escrito por razones de extensión. Sin embargo, encontré en la autoetnografía una metodología que me permitió aplicar este marco conceptual y explorar su rendimiento para describir analíticamente la escucha cotidiana. Entendiendo la autoetnografía como un "acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural" (Bénard 2019, 17) y aplicando sus premisas, logré hacer mi vida cotidiana musicalizada un fértil territorio de análisis. Para Carolyn Ellis (2011), el aporte de esta metodología radica en las herramientas analíticas que pueda proponer el investigador y la posibilidad de constituirse como un espacio para que los lectores vinculen sus saberes con la experiencia narrada, con el objeto de comprender sus propios ámbitos socioculturales. Para Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), este método sería una estrategia que pretende describir y analizar la experiencia personal para comprender la cultura, fenómeno o eventos de los que este participa, y tendría rasgos tanto de la etnografía como de la autobiografía. De acuerdo a estos autores, existirían diversos tipos de autoetnografía, siendo el presente ejercicio una autoetnografía informadora y analitica, en el sentido de que el relato autoetnográfico que realicé no solo da cuenta de una historia, sino que será luego analizada con las categorías traspuestas del ámbito lúdico que acabo de describir.

Realicé el proceso autoetnográfico con base en cuatro situaciones cotidianas de escucha musical: a) andar en bicicleta; b) cocinar; c) trabajar en el computador, y d) jugar videojuegos. Sin embargo, en los primeros experimentos de registro de experiencias cotidianas de escucha, surgió una gran dificultad: es muy difícil retener las sensaciones y procesos que ocurren cuando la música sucede. Por tanto, diseñé un ejercicio de auto-entrevista en tiempo real, a realizarse durante la experiencia misma de escucha, el cual fue registrado de tres formas: a) el audio de la entrevista; b) una toma audiovisual de la disposición de mi cuerpo durante el proceso, y c) el registro audiovisual de mi perspectiva como observador. Así, la superposición de estos registros se constituyó como un objeto de análisis de gran riqueza, puesto que permitió dar cuenta de la escucha musical desde varias aristas, en el marco de la comprensión compleja de la escucha que se ha presentado, incluyendo su aspecto corporal gracias al segundo componente, y también su aspecto mediado y su relación con los otros sentidos gracias al tercero.

En este proceso, y gracias a la revisión de este objeto de análisis, pude aplicar ambos marcos lúdicos descritos, tanto el de la comprensión de la negociación que trae al frente la perspectiva lúdica del *videogame space* (Roth 2017), como la de la incorporación y el involucramiento de Calleja (2011), lo que me permitió dar cuenta de diversas situaciones de mi vida cotidiana.

A modo de ejemplo, al movilizarme en bicicleta escuchando música. En esta experiencia se generan distintas interrelaciones, tales como un involucramiento kinético específico (a), ya que se pedalea muy distinto con un pop acelerado que con una música lánguida. A su vez, esto influye en la velocidad de desplazamiento, por lo que a nivel espacial (b), se generan distintas interacciones: un mismo trayecto musicalizado distinto llevará a experiencias distintas. Por otro lado, en el ámbito narrativo (c), una determinada musicalización puede afectar radicalmente el cómo se comprende una jornada de trabajo, pudiendo una música épica dar un cariz distinto a una jornada monótona, mientras que en lo relativo al involucramiento compartido (d), pude apreciar que al escuchar música interpretada o compuesta por personas que conozco se generaba un vínculo particular entre la actividad y las experiencias vividas con ellas, al tiempo de que distintas músicas teñían de diversas emociones (e) mis actividades en el campo de lo afectivo. Finalmente, en el terreno del involucramiento lúdico (f), toman forma las reglas de las distintas experiencias musicales, en el sentido de que el escuchar música solo implica un comportamiento muy distinto al de un concierto. Y con esto me refiero a que en un concierto, por ejemplo, está prohibido o permitido aplaudir dependiendo del contexto, mientras que al estar solo existen otras posibilidades de escucha.

En este ámbito, la experiencia que logró mayor interés fue la interacción entre las reglas de la escucha y las de las actividades. Por ejemplo, el andar en bicicleta tiene varias reglas que requieren respetarse para lograr el objetivo, que es llegar a destino, lo cual puede interactuar con una música más o menos enérgica, al tiempo que una concentración excesiva en el juego de la escucha puede llevar a malas decisiones viales e incluso accidentes.

El párrafo anterior es una breve muestra de los hallazgos que pude realizar con este marco categorial, en el marco de una actividad como la escucha cotidiana, que es un ámbito que corre el riesgo permanente de pasar desapercibido. En ese sentido, la aplicación de este marco interdisciplinar permitió revisar aspectos que pueden ser opacos desde análisis más tradicionales, a la vez que el ejercicio autoetnográfico me permitió valorar mi propia escucha y ponerla a disposición para futuras experiencias y reflexiones que puedan dialogar a su vez con las experiencias de otras personas, en pos de una comprensión más profunda del fenómeno de la escucha.

Bibliografía

- Acevedo, Claudio, y Ernesto León. 1993. "La música de los Beatles: aportes para la enseñanza de la armonía". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Adorno, Theodor. 1976. Introduction to the Sociology of Music. Nueva York: The Seabury Press.
- Aguilera, Marcia, Sergio Leiva, y Miguel Wotherspoon. 1985. "Dictado musical: didáctica musical auditiva para los cursos de teoría y solfeo (según los programas vigentes)". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Alcalde, Andrés, y Mario Silva. 1981. "Armonía y contrapunto. Aportes para una enseñanza integrada". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Bénard, Silvia (ed.). 2019. *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguas Calientes.
- Caillois, Roger. 2001. Man, Play and Games. Chicago: University of Illinois Press.
- Calleja, Gordon. 2011. In-Game. From Immersion to Incorporation. Londres: The MIT Press.
- Calonge, Manuel, Pablo Délano, y Ricardo Fernández. 1976. "Guía didáctica de modelos musicales para la improvisación al piano en función de las temáticas inherentes a la clase de rítmica corporal". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Castro, Sebastián. 2013. "El *Bossa Nova* y el cifrado de la armonía popular: aportes para la práctica del análisis armónico". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Contreras, Rodrigo. 2016. "Hacia un concepto amplio de tonalidad: análisis del lenguaje tonal del repertorio de bandas chilenas de música gitana". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Copland, Aaron. 1994. Cómo escuchar la música. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez, Ana. 2019. "El Oído: Un Sentido, Múltiples Escuchas. Presentación Del Dosier Modos de Escucha." El Oído Pensante 7, núm. 2: 92-110.
- Donoso, Soledad. 1996. "Creación de melodías con acompañamiento y su aplicación al dictado rítmico". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Ellis, Carolyn, Tony Adams, y Arthur Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview." Forum Qualitative Sozialforschung 12, núm. 1.
- Esquivel, Héctor, y Esteban Pérez. 2012. "Procedimientos modulatorios: ejemplos en la música docta europea y música popular anglosajona". Memoria de título, Universidad de Chile.
- García Quiñones, Marta. 2010. El cuerpo en los discursos sobre la escucha musical. Barcelona: CSIC.
- Grez, Ariel. 2020. "Los bordes de la caja. Presupuestos epistemológicos y estrategias de vinculación en memorias del prgorama de Profesor Especializado en Teoría General de la Música". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Hanslick, Eduard. 1947. De lo bello en música. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.

- Huizinga, Johan. 1980 [1938]. Homo Ludenz. A Study of the Play-Element in Culture. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música. problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona: Conaculta.
- Mandoki, Katya. 2006a. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Mandoki, Katya. 2006b. Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Martin, Paloma, y Claudio Púa. 2010. "La armonía en el tango: un estudio desde el análisis armónico". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Mendívil, Julio. 2016. En contra de la música. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Roth, Martin. 2017. Thought-Provoking Play. Political Philosophies in Science Fictional Videogame Spaces from Japan. Pittsburgh: Carnegie Mellon University; ETC Press.
- Sangüesa, Iris. 1958. "La educación ritmo-auditiva y su aplicación en el desarrollo de las aptitudes musicales". Memoria de título, Universidad de Chile.
- Small, Christopher. 1999. "El musicar: un ritual en el espacio social". Revista Transcultural de Música 4. http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/El%20Musicar-Un%20ritual%20en%20el%20Espacio%20Social-Christopher%20Small.pdf. (Consultado el 20 de agosto de 2020).
- Szendy, Peter. 2008. Listen. A History of Our Ears. Nueva York: Fordham University Press.
- Tagg, Philip. 2003. Ten Little Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media. Nueva York: The Mass Media Music Scholars' Press.

Biografía

Ariel Grez Valdenegro es Magíster en Artes, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos por la Universidad de Santiago de Chile y Profesor Especializado en Teoría General de la Música por la Universidad de Chile. Actualmente es asesor del decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y docente en el Departamento de Música de la misma casa de estudio. Cantautor, clarinetista y arreglista. Es integrante de LUDUM —Núcleo de Investigación y Creación en Ludomusicología—, espacio independiente que se dedica a la generación y divulgación del conocimiento en el campo de la música de los videojuegos, donde coordina actualmente un proyecto de investigación relativo a la producción de —música de videojuegos por parte de compositores chilenos—. Además, ha realizado investigaciones en torno a la colonización epistemológica de la educación musical, al quehacer de músicos populares urbanos, la relación entre música y ética en videojuegos, la relación entre estética y lúdica.

Contacto: arielgrezv@ug.uchile.cl.

Priscila Ribeiro

"Santo de casa faz milagre!": a autoetnografia como ferramenta de pesquisa sobre o musicar da Folia de Reis dos Prudêncio e sua corrente de circulação musical¹

Resumo

Neste trabalho propomos estudar a circulação do musicar da Folia de Reis da família Prudêncio de Cajuru, SP, através do olhar da autoetnografia. Nisso consideramos a visão da pesquisadora que além de ser mulher, mãe e etnomusicóloga, é também foliã, membro do grupo, sendo essa uma herança de sua família. Atualmente, atua no papel de Embaixadora —pessoa responsável por conduzir a cantoria—, inaugurando uma ocupação feminina até então inédita dentre os grupos de Folia de Reis do Brasil, sendo sua primeira participação nessa função no ano de 2014. As Folias de Reis são grupos devocionais que no período natalino no Brasil, saem a visitar casas cantando, tocando e pedindo donativos para a festa de Santos Reis que acontece na maioria das vezes no dia 6 de janeiro. Para tanto, junto à autoetnografia, tomaremos o conceito musicking, traduzindo para o português como musicar sendo essa uma de nossas principais bases teóricas de compreensão e análise no decorrer da pesquisa. O termo foi desenvolvido pelo etnomusicólogo Christopher Small (1998), que transforma a palavra música em um verbo e, nisso, traz para o centro da apropriação da palavra todas as ações envolvidas no momento da audiência do fazer musical. Ao aumentar a abrangência dessas ações, cria-se novos meios de entendimento da música, indo além do permitido pelas estéticas ocidentais. Para tanto, correntes de circulação da música podem ser notadas a partir do que Arjun Appadurai (1996) chamou de "estruturas de sentimentos", conceito calcado por Raymond Williams (1977). Essa compreende o valor que se opera nas interações sociais e suas formas de mediação chamadas de "tecnologias de interatividade", sendo a música parte delas. Elas criam e são criadas por relações entre pessoas e os espaços que atuam e transitam, fisicamente ou de forma imaginária. A autoetnografia contribui através da perspectiva do olhar de dentro da manifestação musical, tomando a visão pessoal para ilustrar como esta experiência é importante no estudo da vida cultural, buscando revelar o conhecimento de dentro do fenômeno.

Palavras-chave: circulação musical, musicar, Folia de Reis, autoetnografia.

"A saint performs a miracle at home!": autoethnography as a tool for research on the musicking of the Folia de Reis dos Prudêncio and its currents of musical circulation

Abstract

In this article we propose to study the circulation of the *musicking* of the Folia de Reis of the Prudêncio de Cajuru family of São Paulo, through the lens of autoethnography. We consider the researcher's view important because, in addition to her being a woman, mother and ethnomusicologist, she is also a *foliã* —reveler— and member of the group, a role which she inherited from her family. Currently, she fulfills the role of *Embaixadora* —person responsible for conducting the singing—, inaugurating a female involvement hitherto unprecedented among the Folia de Reis do Brasil groups, as of her first such participation in 2014. The Folias de Reis are devotional groups that venture out to visit houses, singing during the Christmas season in Brazil, and playing and asking for donations for the Santos Reis celebration that normally occurs on the sixth of January. Hence, in addition to autoethnography, we will consider the concept of musicking, translated into Portuguese as musicar, as one of our main theoretical bases of comprehension and analysis during the research.

¹⁾ Este trabalho é parte do desenvolvimento da pesquisa de doutorado que vem sendo realizado pela autora no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Projeto fomentado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP nº. 2018/06375-0), vinculado ao Projeto Temático "O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia" (FAPESP nº. 2016/05318-7).

The term was developed by the ethnomusicologist Christopher Small (1998), who transformed the word music into a verb, bringing to its center, via this appropriation, all the actions involved in instances of making music and audience participation. Increasing the scope of these actions generates new ways of understanding music, going beyond the scope of Western aesthetics. For example, currents of music circulation are observable based on what Arjun Appadurai (1996) has called "structures of feeling", a concept based on the work of Raymond Williams (1977). This concept comprehends the value that operates in social interactions and its forms of mediation, called technologies of interaction, which include music. These technologies create and are created by relationships between people and the spaces in which they act and transit, in ways that are both physical and imaginary. Autoethnography contributes a perspective from within the musical manifestation, taking the personal view to illustrate the importance of the experience to the study of cultural life, and seeking to reveal knowledge from within the phenomenon.

Keywords: musical circulation, musicking, Folia de Reis, autoethnography.

"Santo de casa faz milagre!": a autoetnografia como ferramenta de pesquisa sobre o musicar da Folia de Reis dos Prudêncio e sua corrente de circulação musical

Introdução

Neste trabalho propomos refletir sobre a circulação do *musicar* da Folia de Reis da família Prudêncio de Cajuru, São Paulo, através do olhar da autoetnografia². A partir dele constata-se as relações estabelecidas com a pesquisadora, que é também foliã, isto é, membro do grupo pesquisado, observando as circulações musicais que são acontecimentos cruciais para entender a dinâmica do grupo. No Folia a pesquisadora atua como Embaixadora, inaugurando uma ocupação feminina até então inédita dentre os grupos de Folia de Reis do Brasil, sendo sua primeira participação nessa função no ano de 2014.

O título do nosso trabalho refere-se a um trocadilho do ditado popular "Santo de casa não faz milagre!", ou seja, que a pessoa que está próxima ou dentro de uma suposta situação não seria efetivamente eficaz para resolver os problemas nela contidos. Já a afirmativa que trazemos a partir desse trocadilho, "Santo de casa faz milagre!" nos remete, a exatamente o contrário. Mostra uma eficaz possibilidade de uma pessoa que está dentro da situação desvendar e resolver possíveis problemas, referindo-se então, ao método de pesquisa autoetnográfico.

O musicar de que estamos falando parte da tradução do conceito musicking proposto por Christopher Small (1998), que, ao considerar várias formas de engajamento com a música, amplia a ação do fazer musical não só para os performers mas para todos que de algum modo participam dessa audiência, fazendo com que o termo música seja entendido como um verbo, portanto, ação, por isso, musicar.

Na Folia de Reis, há um movimento musical que envolve diversas expectativas entre *performance* e audiência, criando e recriando espaços. Esse movimento gera circulações musicais entre: grupos de Folias, participantes de um mesmo grupo, entre as várias audiências presentes bem como circulações que atuam em esferas mais profundas da cultura e de relacionamentos. Muitas dessas são provenientes de camadas sedimentares da formação musical, que incluem formação histórica, repertório que transita entre Embaixadores —os cantadores responsáveis por iniciar a cantoria³—, influências musicais externas, influências entre performance e suas múltiplas audiências. Para tanto, passemos então a conhecer a Folia de Reis, seu *musicar* e suas circulações musicais.

A Folia de Reis

As Folias de Reis são grupos devocionais, que no período natalino no Brasil, saem a visitar casas cantando, tocando e pedindo donativos para a festa de Santos Reis que acontece na maioria das vezes no dia 6 de janeiro. A Folia da Família Prudêncio, a qual trata esse trabalho, está localizada na zona rural Lajes da cidade de Cajuru, estado de São Paulo, sendo uma das Folias mais antigas do Brasil com mais de cem anos de tradição. Além do canto, o grupo é formado por instrumentos de cordas como violas caipiras, violões, cavaquinho, bandolim e violino. Na percussão consta a caixa e o pandeiro, já instrumentos de sopros não são muito comuns nos grupos de Folia de Reis, embora recentemente incorporou-se um clarinete na Folia dos Prudêncio.

3) Maneira de se referir ao ato de cantar. Termo êmico, que diz respeito aos modos nos quais tal comunidade nomeia seus fazeres.

²⁾ Autoetnografia é uma forma de pesquisa qualitativa na qual o autor usa a auto-reflexão e a escrita para explorar experiências pessoais através de narrações. Ao conectar história autobiográfica a significados busca ampliar compreensões culturais, políticas e sociais. Essa perspectiva possibilita a resolução de possíveis problemas e indagações sobre o que é investigado.

A música da Folia está concentrada no que chamamos de *toadas*. As toadas são melodias cantadas e tocadas divididas em duas partes as quais chamamos de *embaixada* e *resposta* apresentando diferentes combinações de contraponto melódico e harmonia. A *embaixada* é a primeira parte feita pelo *Embaixador* em solo ou acompanhado pelo *Ajudante*⁴, e a *resposta* é a segunda parte cantada pelas outras vozes que compõem o grupo. As toadas enquadram-se em cinco sistemas de composições nomeados como *sistemas de cantoria* sendo eles: Sistema Mineiro, Sistema Paulista, Sistema Dobrado, Sistema Caminhada e o Sistema Falecidos. Alguns autores também identificam esses modos de cantar em outros grupos denominando-os como "estilos" (Reily 2002).

A formação vocal da Folia de Reis apresenta uma densa sobreposição de vozes que na cantoria em alguns momentos chega há concentrar em sete. Essas são nomeadas, em ordem de execução da mais grave para a mais aguda, como: embaixador, ajudante, mestre, contra-mestre, cacetero, tala, contra-tala, tipe e requinta.

Os grupos de Folias de Reis estão concentrados no sudeste brasileiro, na região etnicamente denominada como caipira (Cândido 2010). Ao estudar sua música é possível compreender seu mecanismo de organização, movimento e geração de significado para seus participantes. Nisso, o lugar da música na vida dessas pessoas aparece de forma a embasar seus costumes e práticas de relacionamentos sociais e devocionais que anualmente através da tradição, vão se perpetuando.

Observações a respeito dessas circulações dentro do *musicar* que envolve a Folia, apresenta-se de um modo peculiar a partir do momento em que tomamos a autoetnografia como campo investigativo para analisarmos as relações que são estabelecidas no momento da performance. Para tanto, vejamos uma breve apresentação do método autoetnográfico.

A Autoetnografia

A autoetnografia é um dos possíveis métodos de pesquisa qualitativa em que privilegia tanto a visão pessoal do pesquisador quanto de quem é pesquisado por ele, nos proporcionando compreender as experiências íntimas para com a música, que são trazidas à superfície do estudo a partir da visão pessoal. Desse modo, ilustra como as experiências individuais são importantes no estudo da vida cultural, tornando possível revelar o conhecimento a partir de uma perspectiva interna do fenômeno. Um dos estudos de referência na área é a obra *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series* (2015) de Tony Adams, Carolyn Ellis e Stacy Jones. Os autores nos apresentam a autoetnografia a partir de seus pormenores, com detalhes sobre o método e sua importância para os estudos científicos desenvolvidos na atualidade. O trabalho propõe a possibilidade de compreensão da cultura através de estórias sobre o eu, histórias autoetnográficas.

Histórias auto-etnográficas são demonstrações artísticas e analíticas de como chegamos a conhecer, nomear e interpretar experiência cultural. Com a autoetnografia, usamos nossa experiência para envolver a nós mesmos, aos outros, a cultura (s), a política, com pesquisa social. Ao fazer a autoetnografia, enfrentamos "a tensão entre perspectivas internas e externas, entre prática social e restrição social". Portanto, a autoetnografia é um método de pesquisa que: usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais. Reconhece e valoriza o relacionamento de um pesquisador para com os outros (Adams, Ellis e Jones 2015, 1, tradução nossa).

⁴⁾ Pessoa que acompanha o Embaixador no canto, geralmente realiza um acompanhamento em terças paralelas, simultaneamente ao canto do Embaixador.

O método considera primordialmente o subjetivo para entender e suscitar modos de abordagem para questões diretamente relacionadas a manifestações do individual dentro da cultura, partindo do particular em direção ao geral, buscando entender o todo nessa perspectiva. Tal ponto de vista traz para o centro do estudo um dos fatores que mais custam às ciências de uma maneira geral, a subjetividade como item de análise, considerando, por exemplo sentimentos, incluindo os do pesquisador. A autoetnografia assume e expõe a parcialidade da perspectiva do pesquisador e, ao tomá-la como um item da pesquisa, considera sua vulnerabilidade. Assim, faz do estudo uma reflexão sincera, que revela dados antes ignorados, como vozes caladas pelo ato objetivante resultante de uma pesquisa feita sob uma suposta hierarquia intelectual.

Ao observarmos a circulação musical da Folia de Reis através da autoetnografia, é possível conhecer seu musicar sob um viés íntimo de participação e envolvimento, visto que a pesquisadora também é uma Foliã de Reis (membro do grupo). Sendo assim, é possível considerar impressões no fazer musical a partir da performance observada de dentro do grupo. A própria subjetividade da autora na produção do conhecimento é apresentada e ao considerar compreender qual a sua importância, procuramos investigar em que instância no método científico, isso vem a ser aplicado.

Nesse contexto, a autoetnografia torna-se uma ferramenta preciosa, indicando-nos a importância do trânsito musical através dos relacionamentos.

Ao longo de minha formação (Carolyn) como pesquisadora, questionei como as ciências sociais poderiam deixar de fora os elementos específicos, matizados e complexos da vida social. A experiência pessoal, a narração de histórias, cuidados e emoções, e corpos foram considerados "femininos" e imprevisíveis, portanto, uma barreira para a produção de pesquisas objetivas e racionais, embora subjetividade, experiência, emoções e corpos sejam elementos integrantes da pesquisa e da racionalidade. Se nossa tarefa como pesquisadores, como cientistas sociais, é estudar a vida social dos humanos, então não podemos relegar elementos de vidas ou experiências humanas para o periférico, nem podemos separar os modos de nossas vidas e experiências entrelaçados com nossos projetos de pesquisa e participantes (Adams, Ellis e Jones 2015, 8-9, tradução nossa).

Podemos apontar, a partir dessa perspectiva, que o conhecimento adquirido em torno da compreensão do que é uma Folia de Reis a partir do entendimento da atuação da pesquisadora dentro da Folia, sendo ela, foliã, mulher, mãe, musicista e cientista, expresso numa observação e análise de dados os quais considera os aspectos apontados no trecho acima, nos apresenta a possibilidade de enfatizar dados muitas vezes pouco confrontados como também abre um amplo espaço para possibilidades de resoluções de problemáticas presentes no campo dos estudos musicais de um modo geral amplificando essa área do conhecimento.

A exemplo disso, indagações em torno de análises musicais tanto do campo teórico quanto no campo performático, a partir da perspectiva autoetnográfica, é possível reformular e redirecionar o olhar para aspectos da diferença de gênero criticando as diversas construções realizadas ao longo dos anos presentes nos estudos dentro dessa área, descontruindo pensamentos formulados numa base da qual o masculino se sobrepõe ao feminino, considerando desde a construção social até a manutenção de sistemas econômicos.

Por exemplo, quando estamos cantando e tocando na Folia, sente-se na prática que a atuação feminina passa por dificuldades que não são enfrentadas pela masculina. Uma delas, de um modo prático é a impossibilidade de cantar na voz do Embaixador, dado que toda construção melódica é feita sempre na tonalidade de Ré Maior⁵, posta a partir da extensão vocal masculina e que, desde os primórdios da tradição de cantoria das Folias, foi realizada por homens. Isso só pode ser notado quando a pesquisadora entra nesse papel, a de embaixadora —como é chamada pelos outros cantadores—. Um outro aspecto é que antigamente a participação feminina não era permitida pelo fato de que os grupos eram compostos majoritariamente por homens que passavam todos os dias de Giro da Folia sem poderem voltar para casa, se estabelecendo pelos pousos no decorrer do caminho, isso jamais era permitido para mulheres.

A partir dessa perspectiva a música, ou melhor, o musicar, da Folia de Reis nos é apresentado.

O Musicar e sua corrente de circulações musicais

Para olharmos a circulação musical, na qual opera a Folia de Reis, consideramos o *musicar*—*musicking*— (Small 1998) como palco para nossas indagações. A partir disso, é trazido para o centro de sua apropriação todas as ações envolvidas no momento da audiência do fazer musical. Desse modo, aumentando abrangência dessas ações criam-se novos meios para seu entendimento transpondo os limites que até então permitiam as estéticas ocidentais. O musicar torna-se essencial para que aconteça a Folia e os relacionamentos nela contidos.

Small (1998) realça que as relações estabelecidas entre performance e a audiência que produzem esse *musicar*, podem acontecer em diversos âmbitos. Como na Folia de Reis, os relacionamentos vão além dos que estão tocando e cantando no grupo, alcançando também pessoas que estão na cozinha preparando o almoço ou o jantar que será servido logo após a cantoria, ou as que estão passando perto do grupo e param para ouvir a Folia por alguns instantes. Expectativas de mundo ideal são criadas e vivenciadas a partir desse conjunto de produção de relacionamentos que são vivenciadas pelos participantes no momento da performance.

O ato de musicar se estabelece no lugar onde está acontecendo um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o sentido do ato. Eles devem ser encontrados não apenas entre os sons organizados que são convencionalmente considerados como sendo o material do significado musical, mas também entre as pessoas que participam, em qualquer função, durante performance; esses modelam, ou representam como metáfora para, relacionamentos ideais como os participantes da performance imaginam que sejam: relacionamentos entre pessoa e pessoa, entre indivíduo e sociedade, entre a humanidade e o mundo natural e até mesmo o mundo sobrenatural (Small 1998, 13, tradução nossa).

A audiência da Folia é formada por diferentes públicos e neles existem tanto pessoas estranhas entre si, quanto conhecidas. As relações entre essas pessoas são diversas, e diversas também, são as relações delas para com a Folia. Dentre elas, algumas sempre estiveram juntas realizando a cantoria da Folia de casa em casa, outras assistiram apenas alguns dias dessa cantoria, sendo assim, uma mesma experiência é compartilhada entre diferentes grupos de pessoas, a qual produz diferentes relacionamentos.

Esses relacionamentos estão postos a partir de uma música que acontece anualmente, pois, a Folia atua em um movimento circular anual com seus preparativos de cantoria, junção de prendas, organização de festa no correr do ano. Tem dia certo para começar e acabar. Assim as expectativas são alimentadas dentro dessa perspectiva temporal e a partir disso, podemos pensar se circulam sempre as mesmas coisas ou não. Se pensarmos nas pessoas, já sabemos que nem sempre são as mesmas, pois, há um grupo fixo de participantes e outro móvel. Já a música, acontece sempre da mesma maneira, podendo ser usadas as mesmas toadas, ou, o Embaixador pode cantar alguma nova toada para aquele ano.

⁵⁾ Essa afinação fixa é dada a partir da afinação instrumental da viola caipira, instrumento tradicional nos grupos de Folias de Reis.

Muitas vezes a palavra "circular" ganha à acepção de uma coisa que transita e não que circula propriamente. Dentro disso, podemos pensar nas diversas maneiras, as quais isso acontece. Uma delas é quando a mesma toada é ouvida em vários grupos diferentes criando-se uma rede de compartilhamento, assim, podemos dizer que ela circula por eles. Anteriormente, essa toada teve um momento primário de execução, que aos poucos foi aprendida por outros cantadores e realizada em outros grupos, passando então a transitar num primeiro momento, que logo depois se estabelece e por fim circula entre eles.

Características formais de texto e enredo também realizam esse movimento. Esses foram aprendidos com o passar dos anos através de influências históricas na formação da cultura caipira. Portanto, primeiro transita —tem um início e um fim— e depois circula —passa a acontecer em diversos grupos e momentos, podendo ser de forma paralela ou não—. Em toda essa circulação musical, poética e performática da Folia consideramos que as relações estabelecidas entre os presentes são primeiramente relações mentais. Dessas, principalmente o que chamamos de "virtuais", são aquelas que acontecem no âmbito do pensamento e não de maneira física a princípio.

Os relacionamentos são eventos mentais, não físicos. Elas são feitas em nossas mentes e são nossas mentes que colocam os sons que ouvimos nessas relações, muitas vezes extremamente complexas, complexas demais para serem articuladas em palavras, que nos permitem criar e perceber padrões - melodias, harmonias, ritmos, repetições e variações, bem como maiores regularidades envolvendo todos estes ao longo de um período de tempo muitas vezes prolongado. É também em nossas mentes que aprendemos a atribuir significado a elas (Small 1998, 112, tradução nossa).

Correntes de circulação da música também podem ser notadas a partir do que Arjun Appadurai (1996) chamou de *estruturas de sentimentos*, conceito desenvolvido por Raymond Williams (1977). Essas compreendem o valor que se opera nas interações sociais e suas formas de mediação chamadas por Appadurai de *tecnologias de interatividade*, sendo a música parte delas, que criam e são criadas por relações entre pessoas e os espaços que atuam e transitam, fisicamente ou de forma imaginária.

No caso da Folia de Reis é a voz o veículo mediador para a circulação musical realizando o movimento entre as diversas relações. Através da tradição oral, uma das práticas de ensino e aprendizagem mais antigas da história, a voz atua fazendo ideias, sons, letras e costumes circularem entre grupos, famílias e gerações de cantadores a partir da memória.

Quando deparamos com as letras das toadas podemos observar que essa circulação atinge não só os grupos de Folias de Reis mas também outros grupos natalinos brasileiros estendendo-se ainda à outros latino-americanos. Essas circulações musicais que têm como o eixo em comum o ciclo natalino, apresentam o texto como item de maior evidência de elemento unificador dentre os grupos. Tais grupos, denominados como "folguedos", estão distribuídos por várias regiões em que misturam o religioso com o profano trazendo características comuns. Esses receberam forte influência jesuíta, que, com o intuito de catequização, praticavam o que era chamado de *contrafacção* (Budasz 1996), mesclando letras sagradas com cantigas adaptadas a melodias populares ibéricas. É possível também encontrar em outros países latino-americanos manifestações parecidas como os chamados *villancicos* (Grebe 1969).

O caráter circulatório dos elementos que circunscrevem a música acaba por formar uma rede de ideias e expectativas quase que inerentes a esse tipo de manifestação, em que, pessoas se conectam através dessa circulação formando uma rede de interação permanente. Em conformidade com a formação da cultura elementos essenciais de formação, mesmo que desapareçam em uma determinada época da história, voltam a surgir como que emergissem a partir de insurreições da própria cultura calcada na memória dos grupos sociais. Nisso se dá a importância da oralidade e da memória.

Considerações Finais

A circulação musical é atribuída a partir do movimento de nossos relacionamentos na medida que, no caso da Folia de Reis, toma a voz e os sons como mediação dessas relações. Além de todo esse movimento de sobreposições de camadas de elementos constitutivos, quando se constrói territórios, locais ou comunidades, fica evidente que a forma de relacionamento como também a maneira em que essas combinações são feitas, faz com que a circulação também seja um item importante para a formação de tal identidade musical.

Ser Embaixadora de Reis, pesquisadora e mulher mãe me permite olhar para a dinâmica de circulação musical do grupo a partir da autoetnografia trazendo dados sobre esses relacionamentos que dificilmente seriam percebidos ou analisados se eu não estivesse nessa posição e fizesse parte do grupo, como também se esse não fosse uma herança de minha família, ou seja, o fator êmico atua de forma intensa tanto na coleta de dados, quanto nas análises realizadas. O entendimento de ser uma mulher foliã Embaixadora e mãe está em vias de compreensão, sendo que tal posição é algo incomum. Com a autoetnografia aos poucos as relações vão sendo esclarecidas principalmente quando nos deparamos com os dados que a reflexividade nos apresenta.

O que percebemos é que, as *circulações musicais* num primeiro momento, transita —tem um início e um fim— e depois circula —passa a acontecer em diversos grupos em diversos momentos, podendo ser de forma paralela ou não—. O trânsito ocorre no tempo, no espaço físico e também de modo imaginário. Imagens, lugares, pessoas e sons —esses, encerrados nas toadas—, são veículos, ou melhor, são o próprio trânsito de pensamentos, interações e intenções de relacionamentos. As toadas recriam espaços, tempos e pessoas, como por exemplo, a partir do momento que se reproduz a toada composta por um Embaixador de grande consideração pelo grupo.

Interações são criadas através do som no momento presente da performance. Expectativas são projetadas, muitas delas alcançadas. A localidade torna-se um fator de importância no que diz respeito a identidades musicais e circulação. Essas, estão em constante movimento pelo fato de que a localidade acontece a partir do momento que são considerados características inerentes a esse grupo social por partilhar entre seus participantes além do mesmo espaço, aspectos da vida cotidiana. Interações são compartilhadas, sendo assim, a localidade materialmente produzida (Appadurai 1996), nisso transformações e locomoções são atividades recorrentes em sua dinâmica de atuação.

As estruturas de sentimentos que se formam na Folia de Reis dos Prudêncio, desde a performance com suas expectativas de ação e audiência, vêm expor a força com que tal tradição cultural sobrevive dentre tantas mudanças sociais em meio a pós-modernidade. Portanto, o que chamamos de circulação musical acontece de maneira sedimentar a partir do momento em que consideramos estruturas de interatividade relacional que partem de relacionamentos virtuais ou físicos. Esses últimos funcionam a partir de expectativas para com a performance que produzem comportamentos resultando em sonoridades diferentes. Um exemplo disso são as inúmeras Folias de Reis da região de Cajuru, que mesmo partilhando de diversos aspectos em comum, cada uma têm uma sonoridade específica.

Além de abarcarmos conceitos e epistemologias nativas ao longo de nossa pesquisa, quando consideramos o conceito musicar como um acontecimento existente em todo o processo de circulação e existência da Folia, fazemo-lo a partir de um olhar êmico, entendendo que tal conceito é uma escolha teórica que no decorrer da pesquisa nos foi apresentado e que ao aderirmos tal perspectiva, a consideramos propícia para o estudo nesse momento. O que nos fez escolher esse caminho é que musicar, reafirmando Small (1998, 183), é sobre relacionamentos, não os que realmente existem, mas os que desejamos que existissem. Esses relacionamentos desejados são trazidos para a existência virtual para que os participantes possam experimentá-los como se realmente existissem, com um comprometimento que dura apenas o tempo da performance. Sendo que somos o que somos a partir do modo que nos relacionamos tanto com o meio, quanto com os que participam conosco de toda a dinâmica em que estamos envolvidos.

Ao aplicarmos o método autoetnográfico é possível trazer à tona dados anteriormente ignorados, como impressões e percepções sobre a *performance*, a partir da prática da pesquisadora junto ao grupo, tanto no ato de cantar e tocar, quanto nos inúmeros sentimentos que são compartilhados com os outros foliões. A autoetnografia nos mostra como as relações são amalgamadas no momento da ação musical podendo verificar emoções e como elas circulam entre os participantes, através da narração da autora e através das entrevistas. São diversas lembranças que vem a partir do som, que trazem consigo tempos passados, sensações e pelo tempo ininterrupto da música uma sensação de prolongamento dessas emoções. O religioso fundamenta todo o comportamento e concentração em cima da performance e os Santos Reis fazem-se presentes, através da cantoria e das bênçãos distribuídas. A Folia de Reis é mais que um grupo de musicantes que se apresentam em janeiro, ela representa expectativas de relacionamentos e mundos ideais vivenciados por todos que presenciam a performance e a música é fundamental para isso.

Ser uma Foliã de Santos Reis e ser a pesquisadora ao mesmo tempo impõe conflitos e soluções. A primeira é que, por muitas ocasiões quando perguntávamos sobre certos aspectos musicais aos cantadores sempre ouvíamos: "por que está me perguntando o que você já sabe?". Talvez realizamos a pergunta errada. A autoetnografia nos mostra a necessidade de trabalharmos com a possibilidade de abertura de nosso plano de pesquisa para mudanças no decorrer do percurso pois, faz parte dela, abranger as indagações dos próprios participantes e como eles enxergam a pesquisadora foliã e Embaixadora, a qual eles conhecem desde a infância.

A possibilidade de aprendermos com nossas próprias experiências e com as experiências dos outros é real, pois, dá oportunidade de ouvirmos vozes silenciadas dentro de relações construídas em meio a circulações musicais pertencentes a mundos ideais vivenciados no imenso *musicar* que é a Folia de Reis. Ao participar da Folia de Reis percebe-se como a música é de extrema importância para as pessoas, e como essa música de fato transformava a vida delas. A música, através da toada, atua como fonte de cura, conforto, alegria, festividade, expectativa de um ano de preparativos para uma festa, pois, a partir dela é que instaura a pré-disposição para que tudo isso aconteça. O som traz à tona circulações musicais diversas entre todos que estão participando do *musicar*. Elas são importantes por manterem uma rede de perpetuação da música, que ao longo do tempo recebe manutenção através das performances dentre as gerações de cantadores e audiência, proporcionando a coerência do grupo. Através dessas perspectivas, ao analisarmos a música da Folia trazemos pontos importantes sobre a circulação musical calcada em determinada cultura como o uso do som como mecanismo de representatividade e modos ideais da vida das pessoas que delas participam, pontos cruciais de sua sobrevivência e permanência.

Bibliografía

- Adams, Tony, Carolyn Ellis, y Stacy Jones. 2015. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series*. Nueva York: Oxford University Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. "The Production of Locality". En *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Budasz, Rogério. 1996. O cancioneiro ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico. Tesis de maestria, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- Cândido, Antônio. 2010. Os Parceiros do Rio Bonito. Río de Janeiro: Ouro Sobre Azul.
- Grebe, María Ester. 1969. "Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica". Revista Musical Chilena 23, núm. 107: 7-31.

- Reily, Suzel Ana. 2002. Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil. Chicago: The University of Chicago Press.
- Small, Christopher. 1998. Musicking: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press.
- Williams, Raymond. 1977. "Structures of Feeling". En *Marxism and literature*, 128- 141. Nueva York: Oxford University Press.

Biografía

Priscila Maria Ribeiro Buzzi (Priscila Ribeiro) é Doutoranda em Etnomusicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, sob a orientação da professora Dra. Flávia Camargo Toni. Mestre em música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no ano de 2017 como também Graduada em Licenciatura em Música pela mesma escola em 2013. É musicista com formação em Banda Sinfônica, sendo seu instrumento o clarinete. Integrante do grupo musical Trio Maria Fumaça, atua como cantora, compositora, clarinetista e violeira. É pesquisadora integrante do projeto temático "Musicar Local: novas trilhas para Etnomusicologia", coordenado pela professora Dra. Suzel Reily, pesquisando a música da Folia de Reis dos Prudêncio. Ambos projetos de pesquisa são fomentados pela Fundação de Amparo á Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Através de um viés autoetnográfico busca entender o musicar da Folia de Reis tocando e cantando junto ao grupo, do qual participa desde a infância.

Contacto: pricabach@gmail.com.

